

## ITALSKÝ OHLAS ČESKÉ GOTICKÉ MADONY

OLGA PUJMANOVÁ

Ráda bych se s Vámi podělila o jeden zajímavý zážitek. Došlo k němu na výstavě *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca primo di Spinello Aretino*, pořádané 1998 v Luce.<sup>1)</sup> Dobře si pamatuji, jak jsem se zarazila před obrazem Madony ze soukromé sbírky Andrea Pittase v Limassol na Kypru. Zapůsobil na mne mezi ostatními díly neobvykle, až rušivě. Vybavuji si, s jakou naléhavostí mi připomněl české mariánské obrazy. Snažila jsem se tuto představu zapudit, ujišťujíc se, že jde o projev internacionální gotiky v té době běžný.

V poslední čtvrti 14. století a na počátku 15. věku se často setkáváme se vzájemným ovlivňováním zaalpského a italského umění. Internacionální gotika zapustila kořeny na různých místech Apeninského poloostrova. Prosazovala se intenzivně ve Venetu, v Lombardii i v Toskáne. Studium této problematiky bylo ve Florencii předmětem odborného zájmu odedávna, a to jak v sochařství, tak v malířství. Lucca si z tohoto hlediska získala pozornost mnohem později. Vítanou příležitostí k tomu poskytl dvě výstavy. Již zmíněná expozice luckého malířství 1998 a o dva roky dříve výstava *Scultura lignea*, která soustředila dřevěné plastiky z Luccy a jejího okolí, vytvořené v letech 1200 až 1425.<sup>2)</sup> Na této výstavě byl pochopitelně zastoupen nejvýznamnější neflorentský sochař 15. století, Jacopo della Quercia (1374 až 1438), považovaný za jednoho z hlavních představitelů internacionální gotiky. Rodem ze Sieny, působil na mnoha místech: v Bologni, Benátkách, Veroně, Parmě a Florencii. V letech 1412–1422 pracoval opakovaně v Luce. Pobýval tam vždy delší čas, a není proto divu, že se na zmíněné výstavě objevilo několik prací do



Obr. 1: Madona Pittas, Limassol na Kypru (sbírka Andrea Pittase).

té doby neznámých, jež mu byly nově připsány.<sup>3)</sup> Jeho stěžejním dílem v Luce byla výzdoba kaple zámožného obchodníka Lorenza Trenta v kostele S. Frediano (1412–1422). Jednotlivé postavy Jacopova tamějšího oltáře jsou zcela po-

1) *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*. A cura di Maria Teresa Filieri. Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca 1998.

2) *Scultura lignea, Lucca 1200–1245*. Lucca 10. 12. 1995 – 3. 6. 1996, s. 207–208.

3) Mezi nimi je např. socha sv. Ansana. Tamtéž, s. 194.

platny internacionálnímu slohu. Dvě z nich, Sv. Antonína Poustevníka a Sv. Jakuba (Siena, coll. Monte dei Pesche, č. 88/2) přetlumočil malbou umělcův mladší bratr Priamo della Quercia (doložen 1426 až 1468), kterému je připisována sledovaná Madona Pittas. Priamo se vyučil u svého otce sochaře a zlatníka, který od roku 1387 působil v Luce. Tam je Priamo doložen v letech 1426–1432 jako „civis lucanus“. Později působil také v Sieně a ve Volterře. Předpokládá se však, že shodně s nejmladším z Jacopových bratrů měl dostatečně příležitosti navštívit severní Itálii a poznat tam lépe internacionální sloh.<sup>4)</sup> Internacionální gotika se ovšem ze Zaalpi šířila nejen migrací umělců, ale její znalost zprostředkovaly také vzorníky a importy uměleckých děl. A právě pro tyto importy existovaly v Luce mimořádně výhodné podmínky. Lucca byla ve středověku městem otevřeným evropskému obchodu, a proto tam snadno pronikala výtvarná díla z nejrůznějších oblastí. Ostatně také italská politika Lucemburků připravila pro přímý styk Prahy s Luccou příznivé podmínky.

Zabývala jsem se na jiném místě dvěma památkami chovanými v Luce, o nichž můžeme předpokládat, že se tam ocitly prostřednictvím pražského lucemburského dvora.<sup>5)</sup> Obě zdobí kostel zasvěcený sv. Paolinovi a sv. Donatovi, který patří k nejstarším a nejvýznamnějším chrámům města. Jde o dřevěnou polychromovanou sochu sv. Biskupa, v němž tradice spatřovala sv. Paolina<sup>6)</sup> a kamennou sochu P. Marie s Dítětem, kterou jsem nazvala Madonna di Lucca.<sup>7)</sup> K tomu, abychom sochu sv. Biskupa – Paolina spojovali s osobou Karla IV., přivádí událost, na niž se ve starých zprávách vzpomíná s úctou. Dne 20. června 1369 byl hrob sv. Paolina otevřen za přítomnosti starších radních (anziánnů), biskupa Guglielma III. a Karla IV., který se přišel poklonit světcově památce a prý při té příležitosti obdržel vzácnou relikvii, hlavu sv. Paolina.<sup>8)</sup> Nepřekvapilo by, kdyby také císař byl tehdy kostelu či městu věnoval nějaký dar. Lucca byla dědičnou signorií Lucemburků a Karel městu od mládí projevoval přízeň.<sup>9)</sup> Krátce před zmíněnou událostí, na

Velký pátek 7. dubna, je vymanil slavnostním aktem z nedůstojného podruží Pisy a postavil přímo pod říšskou správu. Tento vrcholný okamžik v dějinách Luccy dal podnět k sepsání kronik Giovannioho Sercambiho, které slovem i kresbou dokládají intenzivní styky mezi městem a Karlem IV. Kapitola CLXXIII věnovaná osvobození Luccy začíná vzýváním sv. Paolina: „*Patientissimo martire messere santo Paolino...*“. Ilustrace doprovázející tento text zachycuje město s četnými věžemi a hradbami mezi sv. Paolinem a císařem, kteří se za Luccu přimlouvají u P. Marie.<sup>10)</sup>

Charakteristickým rysem sochy Sv. Paolina je bohatý reliéfní dekor připomínající výzdobu jednak theodorikovských desek, jednak pásů mezi leštěnými drahými kameny v karlštejnských kaplích a kapli svatováclavské. Na žádné volné české gotické skulptuře se podobný dekor sice nevyskytuje, není však vyloučeno, že původně pokrýval také povrch sošky sv. Biskupa (sv. Mikuláše?) v Puelici (kaple sv. Maří Magdaleny), jejíž konečná úprava se nezachovala.<sup>11)</sup> Soška sv. Paolina byla připsána porýnské škole z let 1370–1380. Její reliéfní výzdoba byla uvedena v souvislost s dekorem busty sv. Cyriaka v Altdorfu u Molsheimu. Ta sestává z kovových aplikací, jež patrně vznikly pomocí matric vytvořených v alsaském Štrasburku. Umění této oblasti bylo odedávna pokládáno za jeden z inspiračních zdrojů pražského dvorského umění. Pro Karla IV. pracovali mistři z různých

4) L. Pisani, Priamo della Quercia, in: *Sumptuosa tabula picta...* o. c. v pozn. 1, s. 330–349.

5) O. Pujmanová, I Rapporti tra la Boemia e l'Italia nel XIV secolo, in: *L'Europa e l'Arte Italiana. Per i cento anni dalla fondazione del Kunsthistorisches Institut in Florenz*. Firenze 22–27 settembre 1997, s. 129 až 141.

O. Pujmanová, K otázkám inspiračních zdrojů umění Karla IV., in: *Češi a svět. Sborník k pětasedmdesátinám Ivana Pfafla*. K vydání připravil Josef Polišenský. Praha (Euroslovica) 2000, s. 14–41.

O. Pujmanová, On the Sources of Inspiration of the Art at the Court of Charles IV., in: J. Fajt (ed.), *National Gallery, Prague 2003*, s. 86–102.

6) Sv. Paolino není zahrnut ve středověkém Soupisu prvních biskupů, kteří v Luce působili. Za svůj kult vděčí legendě, jež se utvořila někdy na přelomu 12. a 13. století. Podle této legendy vyslal sám sv. Petr Paolina, aby obrátil na křesťanskou víru Luccu, jejímž se stal prvním biskupem a kde byl umučen. Lucca ho uznala za svého patrona navzdory staršímu kultu sv. Frediana, biskupa tam prameny doloženého, a také sv. Martina, jemuž je zasvěcena místní katedrála. Když byl 1341 svěcen renovovaný kostel sv. Paolina, je v *Actech* uveden jako první městský chrám. V tomto chrámu dnes rozšířeného patrocinia (SS. Paolino e Donato) je legendární biskup pohřben. Uchoval se tam do dnes deskový obraz znázorňující jeho ukládání do hrobu. Deska, tradičně připisovaná Angelovi Puccinellimu, vznikla pravděpodobně kolem roku 1369. – R. Volpini, S. Paolino di Lucca, in: *Bibliotheca Sanctorum*. Roma 1968, s. 151–156. M. Paoli, Arte e Committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento. Produzione artistica e cultura libraria. Lucca 1986, s. 171–172.

7) S tímto názvem ji pak publikoval J. Chlábek, *Toskánské Bohemicum*, Umění XLVI, 1998, s. 188–194 jmenovitě s. 191, a M. Seidel.

8) Téhož dne byl o všem sepsán zápis na pergamenu a uložen do hrobu.

Dar hlavy sv. Paolina, zmíněný G. Barsottim, zpochybňuje podle názoru M. Paoliho (o. c. v pozn. 7) údaj Fiorentiniho, že 1631 světcův hrob obsahoval „*cranij insignes partes*“. Vzhledem ke Karlově zálibě v ostatcích si však lze stěží představit, že by císař zmíněnou událost nevyužil k získání alespoň partikule hlavy prvního biskupa Luccy, a na rozdíl od Paoliho usuzují, že právě Fiorentinova slova tomu nasvědčují. Tuto domněnku ostatně potvrzuje Marie-Luise Favreau-Lilie. Její studie přesvědčivě dokazuje, že Karel IV. po návratu do Prahy dal ostatky sv. Paolina v drahocenném relikviáři zaslat do kostela P. Marie a sv. Mikuláše v Dolní Lužici, kterou získal za vysoký obnos 1368, krátce před tím, než následujícího roku pobýval v Luce. Během jeho tamějšího pobytu už mu snad v mysli uzrál nápad využít podobnost jmen města Luccy a Luckau ve své císařské politice. Relikviemi přenesenými do Luckau chtěl patrně podpořit svůj nárok na nedávno získané území (Max Seidel). – F. M. Fiorentini, *Hetruscae pietatis origines sive de prima Thusciae Cristianitate*. Ciuffetti, Lucca 1701, s. 207. G. Barotti, *Lucca sacra*. Guida storico-artistico-religiosa di Lucca. Lucca 1923, s. 31. M.-L. Favreau-Lilie, Von Lucca nach Luckau: Kaiser Karl IV. und das Haupt des heiligen Paulinus, in: *Vita religiosa im Mittelalter. Festschrift für Kaspar Elm zum 70. Geburtstag*. Herausgegeben von F. J. Felzer, N. Jasper. Berlin 1999, s. 899–909. M. Seidel, *Ecclesia divi Paulini Patronis et Protectoris Libertatis Nostrae*. La ricostruzione della chiesa di San Paolino nel Cinquecento come progetto politico della Repubblica di Lucca, in: *La città d'arte e i suoi Archivi, opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*. A cura di M. Seidel e R. Silva. Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz. Firenze e Lucca, 25–29 settembre 2000. Marsilio Editori, Venezia 2001, s. 287–306, jmenovitě s. 289–290.

9) O. Pujmanová, Karel IV. a Toskána, in: *Itálie, Čechy a střední Evropa. Referáty z konference pořádané ve dnech 6.–8. 12. 1983*. J. Homolka (ed.), Universita Karlova, Praha 1986, s. 168–181.

10) Giovanni Sercambi (narozený v Luce 1348) se činně podílel na veřejném životě svého města podobně jako jeho starší současníci z Florencie, Giovanni a Matteo Vilani († 1363). Na bouřlivé události osmašedesátého a devětašedesátého roku se nejen dobře pamatoval, často se jich i aktivně účastnil. Císař tehdy v Luce meškál téměř šest měsíců a kronikář měl dost příležitosti příznivce svého města pozorovat. Z hlediska sledovaného problému jsou kroniky Sercambiho dokladem intenzivních styků mezi Luccou a Prahou. – O. Pujmanová, *Italské pobyty Karla IV. v kronikách Giovannioho Sercambiho*, Umění XXXV, 1987, s. 498–506.

11) Drobná soška pocházející pravděpodobně z kaple hradu v Horšovském Týně, jenž patřil pražskému biskupovi Janu IV. z Dražic († 1343) se se sv. Paolinem shoduje totiž celkovým schématem typu „gisant“, což dokládají fotografie z čelního i bočního pohledu.





Obr. 2: Madona svatovítská, Praha, Metropolitní kapitula sv. Víta (zapůjčeno Národní galerii v Praze).

krajů. Jeho darem – či obecněji – pražským importem nemusela být proto díla vytvořená pouze v Čechách.<sup>12)</sup>

Naproti tomu o českém původu Madony z Luccy, která dlouho unikala odborné pozornosti, není třeba pochybovat. V tomto díle, pokládáném v Luce za dílo porýnské, se promítají různé tendence českého sochařství posledního dvacetiletí 14. století. Provenienci sochy naznačuje nadto heraldická orlice vetkaná v brokátovém desénu pláště P. Marie. Je dodnes patrna při jeho dolním okraji na zadní straně plastiky. Díky vstřícné pomoci památkářů v Luce jsem si mohla nesnadně přístupné dílo zevrubně prohlédnout, a představit je pak jako Bohemicum na symposiu *L'Europa e l'Arte Italiana*, pořádaném 1997 ve Florencii.<sup>13)</sup>

Madona z Luccy vznikla pravděpodobně kolem roku 1400, a nemůžeme ji proto spojovat s Karlem IV. Císař však nebyl jedinou vazbou českého království k tomuto toskánskému městu. Tradice vzájemných vztahů mezi Čechami a Luccou zůstala i po jeho smrti živá. Udržovaly ji nejen obchodní styky, ale také Zikmund Lucemburský (1368–1437).

12) O. Pujmanová, 2000, o. c. v pozn. 5.

13) O. Pujmanová, 1997, o. c. v pozn. 5. Kamenná socha je umístěna v le-  
vé lodi kostela v nice vysoko nad oltářem a je těžce přístupná.

I když měl k Luce kontroverzní vztah, byl s ní v intenzivním styku od své první triumfální cesty do Itálie v roce 1413. Před svou císařskou korunovaci v Římě, 31. května 1433, strávil tři čtvrti roku v nedaleké Sieně (12. 7. 1432 až 23. 4. 1433). V červnu 1432 pobýval v Luce a mnoha občanům tam udělil různé hodnosti. Víme také, že jeho družina čítala četné Italy, z nichž někteří pocházeli přímo z Luccy. Pod zorným úhlem vztahů středověké Prahy s Luccou nepřekvapují v toskánském městě projevy českého umění. Podle mého názoru jich tam bylo původně více, nežli lze doložit zachovanými památkami. Nenaznačují to snad díla inspirovaná internacionálním slohem? Mám na mysli Madonu Pittas, kterou si bez české předlohy lze sotva představit. Obraz působí nesourodě nejen v Priamově tvorbě, ale i v kontextu italského malířství.

Madona Pittas se roku 1995 vynořila v Londýně s připsáním Priamovi della Quercia. O tři roky později byla vystavena v Luce s toutéž atribucí a datováním 1410–1415. Je-li atribuce správná, připomněl při této příležitosti Everett Fahy, pak tedy Priamo začínal jako umělec mimořádně schopný přijímat s předstihem podněty z tvorby svého bratra Jacopa a pozdně

gotické malby severní Itálie.<sup>14)</sup> Později však, jmenovitě po 1445, se z něho stal skromný provinční mistr. Zejména jeho poslední datované obrazy ve Volterře jsou velmi slabé. Priamova raná tvorba v Luce a blízkém okolí datovaná díla postrádá. Opěrným bodem její chronologie je pouze polyptych pocházející z kostela Santi Michele e Pietro kláštera Dell'Angelo sui monti di Brancoli u Luccy (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, inv. č. 147).<sup>15)</sup> Rozměrný komplex na způsob relikviáře měl v horní řadě tři niky určené pro sochy. Jeho složitá konstrukce se podobá rámu polyptychu od Taddea di Bartolo a Gregoria Cecco di Lucca v sienském kostele Sant'Agostino. K Taddeovi odkazuje polyptych také postavami Zvěstování a Boha Otce v nástavcích. Naproti tomu na predele sestávající ze sedmi desek jsou zřetelné citace z jiných různých pramenů: z děl Agnola Gaddiho, Lorenza Monaca a Gherarda Starniny. Priamovo Narození Páně je odvozeno od totožného výjevu Monacova zobrazeného

14) Madona Pittas, dřevo, 47,5 × 34 cm. Londýn, Sotheby's 6. prosince 1995, č. 10.

15) E. Fahy, Madona col Bambino, in: *Sumptuosa tabula picta...* o. c. v pozn. 1, č. kat. 45, s. 338–339.

16) L. Pisaní, o. c. v pozn. 4, č. kat. 47, s. 340–346.

na predele Korunování P. Marie (Uffizi) z roku 1414, které pochází z florentského kláštera S. Maria degli Angeli. Priamův polyptych ve Ville Guinigi musel proto vzniknout o něco později. Snad v době kolem 1426, kdy je Priamo doložený (1426–1432) v Pietrasantě nedaleko Luccy, kde si najal dům a dostal zaplacen za nějaké obrazy. Není vyloučeno, že jedním z nich byla Madona Pittas. Vročení do let 1410–1415 (navrhované Everetttem Fahym) se zdá příliš časně, mimo jiné také vzhledem k mnou předpokládané české předloze.<sup>17)</sup>

První český obraz, který se vybavuje při pohledu na Madonu Pittas, je Madona svatovítská<sup>18)</sup>, objednaná s největší pravděpodobností pro chrám sv. Víta, patrně 1415, na paměť pražského arcibiskupa Zbyňka Zajíce z Házmburka († 1411) jeho bratrem Oldřichem z Házmburka. Obraz udivuje svým sošnickým pojetím a je všeobecně známý svým úzkým vztahem k soudobé sochařské produkci krásných Madon. Již proto mohl upoutat Priama della Quercia, který rád malbou tlumočil řasnatá roucha soch Jacopových. Hlavním tématem Madony svatovítské je ukazování a podávání Těla Páně. P. Maria drží před sebou nahé Dítě, prsty má vtisknuty do jeho těla, poukazuje tím na jeho skutečnost a zároveň na jeho přítomnost v proměněné eucharistické oplatce.<sup>19)</sup> Nemá korunu, znak panování, ale hlavu jí pokrývá plášť, který zdůrazňuje její trpící mateřství.

O účtě, které se Svatovítská madona těšila, vypovídají její četné kopie, zobrazující vždy nahého Ježíška. S oblečeným Dítětem se však setkáváme na dvou jejích variantách, jež zakotvily v zahraničí: na Madoně v Augsburgu (Diözesanmuseum, inv. č. DMA 2035), bohužel značně poškozené, a na Madoně Anglické královny v Londýně (Royal Collection, inv. č. 403.486).<sup>20)</sup> S těmito obrazy sdílí Madona Pittas kompozici sedícího Dítěte a jeho kontakt s P. Marií, zvláště patrný na Madoně augsburské. Od obou děl se však liší různými detaily. Na Madoně anglické královny, která je



Obr. 3: Madona Anglické královny, Londýn (soukromá sbírka).

korunovaná, svírá Dítě stehlika a jablko, na Madoně Pittas bílou růží. Zajímavým motivem augsburského obrazu je pás se sponou, uváděný v souvislost s ostatkem pásu P. Marie, který Karel IV. získal z Augsburského dómu.<sup>21)</sup> Madona Pittas má přes hlavu plášť, červený s modrou podšívku, jak tomu bývá u Bolestné P. Marie stojící pod křížem. Této představě odpovídá i zobrazení Dítěte s dospělou tváří i oděvem. Přes košilku má přehozen také modrý, červeně podšitý plášť, jehož řasení splývá se záhyby Mariina šatu v jednolitý celek. Sahá mu jen ke kolenům a spolu odhalenýma nožkama a nedětským obličejem Ježíška připomíná různá zobrazení Krista Trpitele. Všimněme si za jiné Bolestného Krista zachyceného na pravém křídle otevřeného Roudnického oltáře (Praha, Národní galerie, inv. č. O 1464–1466). Také Bolestná P. Maria a Bolestný Kristus na vnějších stranách jeho obou křídel se Madoně Pittas podobají hravým spádem drapení, skulpturální ostrou pregnancí a hladkou, výrazně objemovou modelací. Ta je vlastní rovněž Kapucínskému cyklu, jehož „portréty“ odkazují k Madoně Pittas

17) Blíže nespecifikovaný český prototyp Madony Pittas předpokládá ostatně také C. P. Strelke, Priamo della Quercia, in: Italian Paintings 1250–1450. In the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art. Philadelphia 2004, s. 363.

18) Praha, Metropolitní kapitula sv. Víta, zapůjčeno Národní galerii v Praze 1991, 1958–1991 státním majetkem v NG pod č. O 8777.

19) M. Bartlová, Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400–1460. Argo, Praha 2001, s. 159–166, s. 166, 162.

20) Dřevo, 59,5 × 48 cm, včetně původního rámu.

21) I. Kořán, Život našich gotických Madon, Umění XXXVII, 1989, s. 193–220. Stejně utvářeným pasem je přepásána Madona v kostele P. Marie před Týnem.



typem tváře s dlouhým rovným nosem a podobně utvářenou oční partií. Zmíněné vlastnosti sblíží Roudnický oltář a Kapucínský cyklus s Madonou svatovítskou (i se skupinou děl kolem Madony svojšínské) a opravňují snad domněnku, že předlohou Madony Pittas byl jakýsi dosud neznámý obraz, jenž snad vznikl v okruhu Roudnického oltáře. Až dosud byl kladen vznik oltářního triptychu z Roudnice a Kapucínského cyklu před vypuknutí husitských válek 1421. Recentní literatura však shledává argumenty pro jejich dataci pozdější, případně až do let přímé vlády Zikmunda Lucemburského v Čechách (1436–1437).<sup>22)</sup> Historiky umění vede k tomuto názoru jejich souvislost se Zikmundovou podobiznou ve Vídni (Kunsthistorisches Museum inv. č. 2630), nyní většinou pokládanou za práci české

dílny, v níž vznikl Kapucínský cyklus.<sup>23)</sup> Tak či onak zůstává otevřenou otázkou, jak se předpokládaný vzor Madony Pittas dostal z Čech do Luccy. Vzhledem k nastíněným historickým souvislostem se zdá pravděpodobné, že se tak stalo prostřednictvím někoho z okruhu pražského lucemburského dvora. Nelze však také vyloučit, že šlo o práci malíře původem z Čech, kterého vypudila do zahraničí po 1419–1420 bouřlivá doba husitská.

22) Zikmundův portrét byl starší literaturou připisován Konradu Laibovi nebo Pisanellovi. M. Bartlová, o. c. v pozn. 19, s. 401, pozn. 50.

23) Dosavadní vročení těchto památek (Kapucínský cyklus, Roudnický oltář) před 1421, vypuknutí husitských válek, zpochybňuje M. Bartlová, o. c. v pozn. 19, s. 177–190.

## ITALIENISCHER ANKLANG AN DAS BÖHMISCHE MARIENBILD

Auf der Ausstellung *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca primo di Spinello Aretino*, die 1998 in Lucca veranstaltet wurde, wurde ein Bild aus der Privatsammlung von Andreas Pittas in Limasol auf Cypern ausgestellt. Es wurde dort dem Priamus della Quercia zugeschrieben und 1410–1415 datiert. Falls die Attribution richtig ist, wie bei der Gelegenheit Everett Fahy bemerkt hat, hat dann also Priamo als ein Künstler angefangen, der außergewöhnlich fähig war, die Anregungen aus dem Schaffen seines Bruders Jacopo und der spätgotischen Malerei in Norditalien anzunehmen. Das Bild übte dort, in der Nachbarschaft der übrigen ausgestellten Werke, eine ungewohnte bis fremdartige Wirkung auf mich aus. Ich erinnere mich daran, mit welcher Dringlichkeit mir es die böhmischen Marienbilder ins Gedächtnis gerufen hat.

Das erste böhmische Werk, an das ich mich beim Anblick der Madonna Pittas erinnere, ist die St. Veitsmadonna, die mit höchster Wahrscheinlichkeit für den St. Veitsdom bestellt wurde (1415).

Über die Verehrung, der sich die St. Veitsmadonna erfreute, sagen ihre zahlreichen Kopien aus, die immer das nackte Jesuskind darstellen. Auf das angekleidete Kind stoßen wir jedoch in zwei ihren Varianten, die im Ausland verankert: die Madonna in Augsburg (Diözesanmuseum, Inv.-Nr. DMA 2035), leider sehr beschädigt, und die Madonna in London (Royal Collection, Inv.-Nr. 403.486). Mit diesen Bildern hat die Madonna Pittas die Komposition des sitzenden Kindes und seinen Kontakt mit der Jungfrau Maria gemeinsam, der ist besonders deutlich auf der Madonna in Augsburg. Von beiden Werken unterscheidet sie sich wohl durch verschiedene Details. Auf der Madonna der englischen Königin, die gekrönt ist, umklammert das Kind einen Stieglitz und einen Apfel, auf der Madonna Pittas eine weiße Rose. Ein interessantes Motiv des Augsburger Bildes ist der Gürtel mit der Spange, der in den Zusammenhang mit der Reliquie des Gürtels der Jungfrau Maria, die Karl IV. vom Augsburger Dom erworben hat, gebracht wird. Die Madonna Pittas hat über den Kopf den Mantel, rot mit dem blauen Futter, wie es bei der unter dem Kreuz stehenden Schmerzensreichen Muttergottes meistens wird. Dieser Vorstellung entspricht auch die Darstellung des Kindes mit dem Gesicht und der Kleidung eines Erwachsenen. Über das Hemdchen hat es auch einen blauen, rot gefütterten Mantel umgehängt, dessen Faltenwurf mit den Falten des Mariengewandes in eine einheitliche Ganzheit verschmelzt. Er reicht ihm nur bis an die Knie und zusammen mit den entblößten Beinchen und dem unkindlichen Gesicht erinnert an verschie-

dene Darstellungen des Leidenden Christus. Beachten wir für andere den Schmerzensreichen Christus auf dem rechten Flügel des geöffneten Raudnitzer Altars (Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. O 1464–1466). Auch die Schmerzensreiche Muttergottes und der Schmerzensreiche Christus auf den Außenseiten seiner beiden Flügel sind durch das spielende Gefälle der Draperien, die skulpturale scharfe Prägnanz und die glatte, ausgeprägte Volumenmodellierung, der Madonna Pittas ähnlich. Diese Modellierung ist auch dem Kapuziner Zyklus eigen, dessen „Portraits“ durch den Typus des Gesichtes mit der langen geraden Nase und der ähnlich geformten Augenpartie auf die Madonna Pittas verweisen. Erwähnte Eigenschaften bringen den Raudnitzer Altar und den Kapuziner Zyklus der St. Veitsmadonna näher (auch der Gruppe der Werke um die Madonna von Svojšín) und berechtigen vielleicht, hoffe ich, zur Vermutung, ob einiges, heutzutage unbekanntes Bild, das im Umkreis des Raudnitzer Altars entstand, nicht als die Vorlage für die Madonna Pittas diente.

Die internationale Gotik breitete sich von Alpen-Hinterland nicht nur durch die Migration der Künstler aus. Ihrer Kenntnis haben auch Musterbücher und Importe der Kunstwerke vermittelt. In Lucca existierten außergewöhnlich günstige Bedingungen für Importe. Lucca war in Mittelalter eine dem europäischen Handel geöffnete Stadt und deswegen sind dorthin plastische Kunstwerke aus verschiedensten Gebieten durchgedrungen. Ein kostbarer Import aus Böhmen, der mit der italienischen Politik der Luxemburger zusammenhängt, ist die gotische steinerne Statue der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind (Lucca, Kirche s. Paolino e S. Donato), deren Provenienz neben dem Stil die heraldische Linie andeutet (siehe das Brokatdessin des Mantels der Jungfrau Maria auf der Rückseite der Plastik).

## ABBILDUNGEN

Abb. 1: Priamo della Quercia, Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, Limasol, Cypern (Privatsammlung).

Abb. 2: Böhmischer Meister um 1400, St. Veitsmadonna, Metropolitankapitel bei St. Veit, Prag.

Abb. 3: Madonna des englischen Königs, London (Privatsammlung).

(Übersetzung J. Kroupová)