

über die Forschungslage zu den sog. monochromen Retabeln seit dem von ihm betreuten Projekt zum Frühwerk Tilman Riemenschneiders 1977-81. Artur Rosenauer, Wien, ging auf »das Italienische« beim Zwettler Retabel ein, verwies für Details der Formgebung auf Voraussetzungen bei Andrea Mantegna und für die kompositionelle Seite auf Tizians »Assunta« von 1516/17. Kaliope Chamoniola, Brünn, stellte zur Überraschung vieler Zuhörer Köpfe im Zwettler Retabel Zeichnungen karikaturhafter Köpfe Leonardos gegenüber, verwies auf die Rolle ciceronianscher Rhetorik, auf antikes Theater und dessen Maskenwesen, auf Bewertungen der antiken Laokoongruppe und von Michelangelos Moses von 1515, auf Dürers Vier Apostel und stellte das sich darin spiegelnde Interesse

humanistisch gesinnter Kreise an Physiognomik und deren Verzerrtheiten heraus (vgl. *Abb. 3*). Der Berichterstatter erörterte an Hand der in Passau selbst und seiner näheren Umgebung erhaltenen wenigen Skulpturen der Zeit um 1520/30 um den Meister von Irrsdorf und den Monogrammisten IP die Schwierigkeiten, die einer Lokalisierung der Skulpturen des Zwettler Retabels nach Passau in der Nachfolge des Meisters von Kefermarkt und des Retabels von Mauer bestehen.

Insgesamt war das Symposium, dessen Verlauf hier geschildert wird, in Verbindung mit der Ausstellung der Skulpturen ertragreich an Erkenntnissen. Die Referate sollen zu einem Tagungsband zusammengefaßt zügig vorgelegt werden (Bestellmöglichkeit unter reditat@brno.npu.cz).

Friedrich Kobler

Zum Stand der Diskussion um die Teschener Madonna

Im polnischen Cieszyn/Teschen kam es 2000 zu der Entdeckung einer bis dahin unerkannten steinernen parlerischen Madonna (*Abb. 1, 2, 4*). Der 2002-03 im Katalog einer Prager Ausstellung publizierte Fund (Irena Kwaśny, Cieszyńska Madonna, in: Helena Dáňová, Ivo Hlobil [Hrsg.], *Těšínská madona a vzácné sochy Petra Parléře / Cieszyńska Madonna i cenne rzeźby Piotra Parlera / Die Teschener Madonna und wertvolle Statuen von Peter Parler* [Národní galerie v Praze, Malé katalogy starého umění č. 11], Prag 2002, Kat.Nr. 1, S. 81-87 [tschechisch], 88-91 [polnisch], 92-95 [deutsch]; dies., *Madonna ze Starego Targu w Cieszynie, Pamiętnik Cieszyński XVII*, 2002, S. 21-30) hat eine lebhafte Diskussion ausgelöst, die hier kritisch zusammengefaßt werden soll.

Ausgangspunkt ist mein Aufsatz über die Figur im Prager Katalog (*Die neu entdeckte Teschener Madonna*, S. 46-57), der zu folgenden Ergebnissen gelangt: In der Behandlung

des Kopfes der Maria schließt sie sich den Parler-Büsten der Kaiserfamilie im Chortriforium des Prager Veitsdoms an, besonders eng jenen Karls IV. und der Elisabeth von Pommern (*Abb. 3*), von denen sie sich nur durch die oval längliche und schlankere Form des Antlitzes unterscheidet. An Qualität entspricht sie dem Durchschnitt der weiblichen Büsten. Als ihr Schöpfer kann jener Bildhauer gelten, der (wohl nach einer Zeichnung Peter Parlers) die Büsten Karls IV. und der Elisabeth fertigte. Sie weist die Merkmale des parlerischen Realismus schwäbischer Prägung auf. Das Motiv des geöffneten Mantels verbindet sie mit der Zeisigmadonna der Pfarrkirche in Klódzko/Glatz, der Madonna aus der Breslauer St. Maria-Magdalena-Kirche (Warschau, Nationalmuseum) und dem Torso einer weiteren Madonna aus derselben Kirche (Breslau, Nationalmuseum). Parlerisch sind auch ihre Reminiszenzen an das 13. Jh. Die Prager Büsten wurden 1374 in der Bauhütte gefertigt



Abb. 1 Teshener Madonna, um 1365-1370. Cieszyn, Museum Śląska Cieszyńskiego (I. Hlobil)

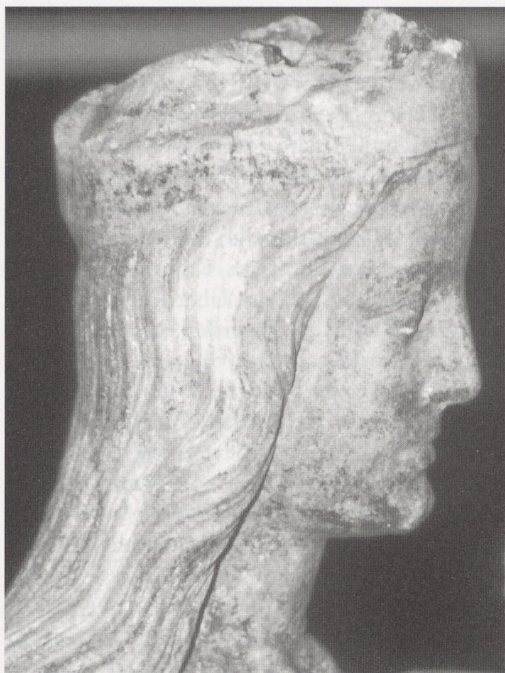


Abb. 2 »Teshener Madonna« Detail (I. Hlobil)

und ein Jahr später angebracht (Josef Opitz, *Sochařství v Čechách za doby Lucemburků*, Prag 1935, S. 74, 76; ders., *Plastik Böhmens zur Zeit der Luxemburger*, Prag 1936, S. 88-90). Die anzunehmenden zeichnerischen Entwürfe zu den Büsten von Karl IV. und Elisabeth, nicht vor der Eheschließung des Kaiserpaars 1363 entstanden, sind ein *terminus post quem* auch für die Madonna. Weiterhin steht die Teshener Madonna in formaler Hinsicht einer Konsolenmaske mit einer Löwenfratze (Abb. 5) in der 1367 vollendeten Kronkammer des Veitsdoms sehr nahe. Eine ähnliche Muttergottesstatue aus demselben Jahr könnte am Trumeau der Goldenen Pforte des Veitsdoms gestanden haben. Betrachtet man die nachfolgende Entwicklung der Parler-Skulptur zum Schönen Stil hin, wirkt in Teschen das kleine und hoch sitzende Jesuskind – vergleichbar der Parler-Madonna am Südportal des Augsburger Doms (Abb. 7) –

eher konservativ. Maria hält das unbedeckte Kind mit der bloßen Hand unter dem Mantel, der lose über seinem linken Knie herunterhängt. Vorweggenommen ist dieses ungewöhnliche Motiv in den Wandmalereien der Heilig-Kreuz-Kapelle in Karlstein (Anbetung der Könige, um 1360), die einzige bekannte Parallele in der Skulptur ist eine verschollene Madonna der Wiener Sammlung Rothschild. In Teschen ist Maria innovativ nach der aktuellen Mode des Kaiserhofs gekleidet, ähnlich den Gemahlinnen Karls IV. in Karlstein und im Veitsdom. Die Madonna ist daher wohl in die späten 60er Jahre des 14. Jh.s zu datieren. Auftraggeber der Madonna, die unmittelbar mit der Prager Parlerhütte in Verbindung zu bringen ist, jedoch ihrem Steinmaterial nach in Teschen angefertigt wurde, war allem Anschein nach Herzog Przemek (Przemyslaw) I. von Teschen, reg. 1358-1409, ein prominenter Höfling Karls IV. und Wenzels IV. Angesichts der Häufigkeit von Kryptoporträts in der Karlszeit scheint vorstellbar, daß Marias porträthaftes Antlitz die Züge von Przemeks Gemahlin Elżbieta / Elisabeth von Koziel (Heirat vor 15.6.1360, †1374) trägt. Wie der Stil der Wappen und sonstigen Steinfragmente vom dortigen Schloß im Muzeum Śląska Cieszyńskiego / Museum des Teschener Schlesiens zeigt, arbeitete in Teschen später eine parlerisch orientierte Bauhütte. Sie schuf auch die Figur von Przemek I. für sein Grabmal in der Teschener Dominikanerkirche (Abb. 6), im Vergleich mit der Madonna ein späteres, schwächeres Werk. Der Fund der Teschener Madonna ist geeignet, zu einer neuen Strukturierung der Kenntnis der Parler-Skulptur des 3. Viertels des 14. Jh.s zu führen.

Hierzu äußerte sich als erste Milena Bartlová in einer Kurzinformation für die historisch interessierte Öffentlichkeit (*Těšínská madona a vzácné sochy Petra Parléře, Dějiny a současnost* XXV, 2003, S. 54-55). Sie wirft die Frage auf, ob man unter den gegebenen Voraussetzungen von einer »Autorenarbeit« sprechen dürfe. Die Statuen der Bauhütte seien

doch in der Art entstanden, daß »der führende Meister auf dem Steinblock die Zeichnung skizzierte, nach der dann der Steinmetz arbeitete, wobei er dazu bei einzelnen Teilen der Statue Holzformen benutzte, die der führende Baumeister in Originalgröße geschnitten hatte, und die dann ähnlich auch von weiteren Steinmetzen benutzt werden konnten, wobei Gesamtidée und ikonographischer Plan vom Auftraggeber entworfen wurden.« Ob das geschilderte Verfahren tatsächlich der Praxis entsprach, ist hier sekundär. Doch ist darauf hinzuweisen, daß die Madonna im Gegensatz zu den Prager Skulpturen in Teschen ohne die Aufsicht Peter Parlers entstanden ist.

Bald darauf publizierte Bartlová eine umfangreiche Rezension des Prager Ausstellungskatalogs zur Teschener Madonna (*Umění* LI, 2003, S. 518-522). Sie findet die Datierung der Statue in die späten 60er Jahre auf Grund des Vergleichs mit einigen Büsten der Kathedrale sowie der Einordnung von deren Entwurfsskizzen gerade in diese Zeit nicht überzeugend, eine Differenzierung zwischen Entwurfsskizzen und Ausführung irrelevant: »Man kann kaum die postulierten Entwurfsskizzen der Büsten auf die gleiche persönliche stilistische Ebene wie deren steinmetzartige Ausführung bringen, wenn in Anbetracht der Praxis des Hüttenbetriebes es doch wahrscheinlich ist, daß jede der beiden Arbeitsphasen der Realisierung das Werk eines anderen Menschen sein konnte«; „unter den Steinbildhauern der Hütte wirkten gleichzeitig nicht nur Individuen mit ungleichen Fähigkeiten, sondern auch Repräsentanten unterschiedlicher Stilrichtungen bzw. ... der jüngeren und älteren Phase des Prager »Parler«-Stils.« Signifikanter für die Datierung findet sie die Biographie des mutmaßlichen Auftraggebers Przemek I.: »Wenn der Herzog bis in die 2. Hälfte der 80er Jahre nur sporadisch in Teschen weilte, während er sich nach 1389 als Folge seiner Krankheit gänzlich hierher zurückzog, dürfte dies für die Bestimmung der Zeit, in der er die



Abb. 3 Elisabeth von Pomern, um 1374-1375, Detail. Prag, St. Veit-Dom, Unteres Triforium (I. Hlobil)

Teschener Madonna in Auftrag gab, von Bedeutung sein.« Er habe den Bildhauer vielleicht erst in der 2. Hälfte der 80er Jahre nach Teschen geholt und einem konservativen Künstler den Vorzug gegeben, »weil sein Schaffen den besten Jahren des Teschener Herzogs am Prager Hof Gestalt verleihen sollte.« Dessen Ort in der Entwicklungsgeschichte der Prager Parler-Skulptur markiere seine Abhängigkeit von der Statue des hl. Wenzel in der Wenzelskapelle des Prager Doms, »in der Durchführung des Kopfes als auch in der gesamten Auffassung der relativ statischen bildhauerischen Form sowie in der Komposition der rechten Körperhälfte, die in den Mantel gehüllt ist. Ein Unterschied bleibt freilich in der bildnerischen Qualität beider Werke, die sich u. a. in der mehr plastischen Behandlung des vorderen Teils der Statue des Heiligen äußert.«



Abb. 4 Teschener Madonna, Detail (I. Hlobil)

Jiří Fajt (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 69, 2006, S. 421-432) schließt gleichfalls aus dem Umstand, daß Przemek bis in die 80er Jahre am Prager Hof weilte und erst dann seine Teschener Residenz ausbaute, auf eine spätere Entstehung der Teschener Madonna. Sie kopiere die »bekannten Prager Vorlagen«, das Kind sei spiegelbildlich verkehrt von der



Abb. 5 Löwenkonsole, 1367, Detail. Prag, St. Veit-Dom, Kronkammer (Jiří Kopřiva)



Abb. 6 Grabmal des Przemek von Teschen I., um 1380 (?), Detail. Cieszyn, St. Maria-Magdalenenkirche (I. Hlobil)



Abb. 7 Madonna, Detail. Augsburg, Dom, Südportal (»Die Parler« I, Köln 1978, S. 343)

Madonna des Altstädter Rathauses (Abb. 8) vom Ende der 50er Jahre übernommen. Das ungewöhnliche Motiv des nackten Kindes führt er auf eine Vorlage zurück, die dem Typus der Breslauer Statue »nicht allzu fern gestanden haben dürfte«. Er stimmt mir zu im Postulat eines Zusammenhangs mit der verlorenen Prager Trumeau-Madonna, wobei er in der Breslauer Madonna eine gelungenere Variante sieht. Dagegen lehnt er den Vergleich der Teschener Madonna mit der Konsole in der Kronkammer ab, die sich als ein konkreter Ausgangspunkt zu weiteren stilkritischen Überlegungen anbietet, ohne den Unterschied zwischen einer monumentalen Heiligenstatue

und einer absichtlich deformierten, hybriden Maske zu berücksichtigen: »Ihre tief durchmodellerte Masse und der breite Gesichtstyp mit der alles beherrschenden flachen Nase verraten im Vergleich mit dem geschlossenen und nur oberflächlich gestalteten Volumen des ovalen Gesichts der Teschener Maria ein völlig anderes künstlerisches Temperament.« Als Stütze seiner Spätdatierung der Teschener Madonna fügt er hinzu, daß nach dem Tod Karls IV. 1378 Heinrich Parler Prag verließ und ihm weitere Bildhauer folgten. Gleichzeitig mit der Madonna habe Przemek sein den Přemysliden-Tumben und der Wenzel-Statue verpflichtetes Grabmal bestellt. Beide Arbeiten findet er stilistisch so nah verwandt, daß er ihre Herkunft aus ein und derselben Werkstatt nicht ausschließt.

Michael Viktor Schwarz (*Kunstchronik* 57, 2004, S. 127-131) resümiert die Bedeutung des Funds: »Am ehesten ist die Figur des in Teschen entstandenen Werks einem aus der Umgebung Peter Parlers abgewanderten oder abgeworbenen Bildhauer zuzuordnen. Und eben das macht sie zu einer unschätzbar wertvollen Statue für die Forschung zur Prager Skulptur. Auch gibt die Figur in diesem Fall etwas wieder, wovon in Prag kein Original erhalten ist, nämlich eine ‚parlersche‘ Madonna.« Sie »stellt auch einen neuen Fixpunkt in der Geschichte der plastischen Bildform Madonna bereit« und ermöglicht »ein realistischeres und besser begründetes Bild von der Prager Skulptur unter Karl IV.« Schwarz hält die Teschener Madonna für nah verwandt mit den Grabstatuen der tschechischen Herrscher Ottokar I. und Ottokar II. im Prager Dom. Die Madonna reflektiere auf einer niedrigeren Stufe diese Werke Peter Parlers – ähnlich wie in Prag die Tumben von Břetislav II. und Bořivoj II. In den Herrscherbüsten des Triforiums, beiden Ottokaren und der Teschener Madonna erblickt er eine Gruppe parlerischer Arbeiten, die sich von der Statue des hl. Wenzel unterscheiden, gemäß seiner schon früher geäußerten Ansicht, der hl. Wenzel sei kein Werk Peter oder Heinrich Parlers, sondern stamme von einem unbekanntem französischen Bildhauer, der nach Prag berufen worden sei, um die Skulpturen der Goldenen Pforte zu schaffen (*Höfische Skulptur im 14. Jh., Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils* [Mss. für Kunstwiss. in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 6], Teil I-II, Worms 1986, bes. Teil I, S. 337-350).

Auch Romuald Kaczmarek beschäftigt sich mit der Teschener Madonna (in: Andrzej Niedzelenko, Vít Vlnas [Hrsg.], *Slezsko perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, Praha 2006, S. 50-51, Kat. Nr. 1.2.18; *Umění ve Slezsku, umění v českých zemích a lucemburský mecenát: mezi svízelným sousedstvím a*

bezvýhradným přijetím?, in: Mateusz Kapustka u. a. [Hrsg.], *Slezsko perla v České koruně. historie – kultura – umění*, Prag 2007, S. 115-147). Er berücksichtigt schon die Beiträge von Bartlová und Schwarz. Die angeblich beobachtete geringere Qualität der Teschener Madonna gegenüber den Triforiumsbüsten impliziere ihre spätere Entstehung um 1375-80. Ihr sei anzusehen, daß ihr Schöpfer in der Prager Dombauhütte die Entstehung der Kaiserinnenbüsten und der königlichen Tumben miterlebt hatte. Mit Fajt schreibt er demselben Bildhauer auch das Grabmal Przemeks I. zu. Dessen Gestalt sei »zwar ein wenig beschädigt und dem Detailstudium schwer zugänglich«, verrate jedoch »das gleiche Inspirationsniveau aus den Prager Quellen wie die Teschener Madonna.«

Ein methodisches Problem der Debatte ist, wie man sieht, die enge Verzahnung von Aspekten des Stils, der Qualität und der Datierung, die einen Teil der Beobachtungen mehrdeutig macht. Die Rezensenten haben die Referenzgruppe der Teschener Madonna um den hl. Wenzel (Bartlová, Schwarz) und die Ottokare (Schwarz) erweitert, in denen ich stilistisch fortgeschrittenere Arbeiten Peter Parlers selbst sehe. Die Madonna hat mit diesen Werken m. E. nur den Typus der Mantelstatue, die betonte Körperlichkeit und im Falle des hl. Wenzel das schmale Gesicht gemeinsam: Ausdrucksmittel der Parler-Skulptur schon in den 60er Jahren. Was die genannten Statuen Peter Parler als Novum verdanken: individualisierten Gesichtsausdruck, gesteigerte Differenzierung von Figur und Mantel, kompliziertere Komposition und Rhythmisierung des Faltenwurfs (Verzicht auf die langen Linien) sowie Präzisierung der Details, läßt die Teschener Madonna »noch« vermissen. Stilistisch steht sie der im psychologischen Ausdruck undeutlichen, formal vereinfachten, jedoch monumentalen Formulierung der Büste der Elisabeth von Pommern von 1374 in nichts nach. Von daher erscheint mir als konkreter *terminus ante quem* für die Entstehung der Tesche-



Abb. 8 *Madonna des Prager Altstädter Rathauses, Detail. Praha, Muzeum hlavního města Prahy (I. Hlobil)*

ner Madonna die Anfertigung und Anbringung der Statue des hl. Wenzel (1372, 1373; I. Hlobil, *Der Prager hl. Wenzel von Peter Parler – Fortsetzung eines hundertjährigen Diskurses mit neuen Argumenten*, *Umění* LIV, 2006, S. 31-56).

Der Vergleich mit der Büste von Elisabeth von Pommern führt zu weiteren, bisher nicht erwähnten Zusammenhängen. Die im Katalog von 2002 konstatierte Schlankheit des mädchenhaften Antlitzes der Teschener Madonna, die sich so sehr von dem vollgerundeten Gesicht der Elisabeth unterscheidet, hat Parallelen in Parler-Skulpturen wie dem Relief des Tempelgangs der Maria, ebenfalls mit offenem Haar, im Südportaltympanon des Augsburger Doms (spätestens nach 1368, wahrscheinlich aus den 60er Jahren. Vgl. Friedrich Kobler, *Baugeschichte des Ostchors, kunsthistorische Beurteilung der Portalskulpturen*, in: *Das Südportal des Augsburger Domes, Geschichte und Konservierung* [Bayer.



Abb. 9 *Madonna, um 1389, Detail. Vilich, St. Peter (»Die Parler«, Resultatband, Köln 1980, S. 26)*

Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 23], München o. J. [1984], S. 7-29; sicher vor 1376, wohl nach 1368. Dieser Spätdatierung widersprechen Friedrich Fuchs, *Das Hauptportal des Regensburger Domes. Portal, Vorhalle, Skulptur*, München-Zürich 1990, S. 72, S. 166 [Abb. 137 Detail der Maria] und Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, S. 202, Anm. 105). An die Teschener Madonna erinnert auch der Kontrast zwischen dem relativ kleinen Kopf und dem mächtigen Faltenwurf des Mantels mit langen Linien. Die Teschener Madonna kann man zudem mit der Königin in der Schar der Gerechten im Gerichtstympanon am Südportal (Brautportal) des Ulmer Münsters vergleichen, das als eine Arbeit derselben Augsburger Werkstatt aus den 60er Jahren gilt (Denis A. Chevalley, *Der Dom zu Augsburg*. München 1995, S. 138). Aus dieser stilistischen Schicht der Parler-Skulptur, zu der auch

die älteste Bauplastik des Münsters in Thann gehört (Roland Recht, Thann, St. Theobald, Westportal, zwischen 1360-1400, in: Anton Legner [Hrsg.], *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, I, Köln 1978, S. 284-285), könnte die »Handschrift« des Schöpfers der Teschener Madonna stammen (in Ulm trägt übrigens der König die selten dargestellte Wenzelskrone von 1346 [vgl.: I. Hlobil, *Církevní kritika výstřední módy císařského dvora Karla IV. a datování nástěnných maleb karlštejnského schodištního cyklu kolem let 1365-1367, Průzkumy památek XIII*, 2006, Příloha/Beilage, S. 19-22], man vermutet hier Darstellungen Karls IV. und der Elisabeth von Pommern).

Unüberbrückbar scheint mir die stilistische Distanz der Teschener Madonna zu dem dortigen Grabmal. Die Behandlung des Kopfes, vor allem der Haare Przemeks ist im Vergleich mit der Madonna durchaus unterschiedlich und summarischer. Seine Rüstung verrät die Hand eines anderen, nicht so geschickten Bildhauers, der tatsächlich erst in den 80er Jahren tätig war (vgl.: Janusz Kębłowski, *Pomniki Piastów Śląskich w dobie średniowiecza*, Wrocław 1971, S. 148-150; Alicja Karłowska-Kamzowa, *Sztuka Piastów Śląskich w średniowieczu*, Warszawa-Wrocław 1991, S. 48, Anm. 80; Janusz Spyra, *Nagrobek piastowskiego księcia w kościele parafialnym w Cieszynie*, in: *Dziedzictwo. Mieszychnik religijno-społeczny ziemi Cieszyńskiej IX*, 1997, Nr. 4, S. III-IV).

Bartlová und Fajt machen auf die höhere Qualität der Breslauer Madonna aufmerksam, für Suckale ein eigenhändiges Werk Peter Parlers (Über die Schwierigkeiten, Peter Parler Skulpturen zuzuschreiben, in: Richard Strobel, Annette Siefert [Hrsg.], *Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung* [Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Arbeitsheft 13], Stuttgart 2004, S. 197-205, bes. 202). Die Teschener Madonna erreicht sicherlich nicht die Qualität der Peter Parler zugeschriebenen

Werke (durch ein Mißverständnis liest Fajt 2006, S. 425f., aus meinem Text von 2002 eine Überschätzung heraus). Wenn sie jedoch den Büsten im Triforium in nichts nachsteht, woran (außer indirekt Kaczmarek) kein Kritiker zweifelt, darf ihre Qualität doch als überdurchschnittlich hoch gelten. Nach Gerhard Schmidt (*Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien 1992, Textbd., S. 225) war der Schöpfer der Büste der Elisabeth von Pommern Heinrich Parler selbst (d. h. Heinrich von Gmünd, Neffe Peter Parlers, der nach dem 18. März 1375 zum führenden Baumeister – ‚Parlier‘ der Prager Veitsdomhütte geworden war; I. Hlobil, *Heinrich IV. Parler und der Parlier Heinrich*. Die Rechnungsbücher des Veitsdoms in Prag beziehen sich auf den Parlier Heinrich, nicht auf Heinrich Parler, *Umění XLV*, 1997, S. 141-152, bes. S. 148). Die Unansehnlichkeit des Teschener Jesuskinds ist nicht zuletzt durch schwere Brandschäden bedingt, und die inkriminierte unverhältnismäßige Verlängerung seines rechten Armes hat ihre Ursache in einer theologischen Konzeption, derzufolge das Jesuskind seine linke Hand auf den Apfel (als der zweite Adam) und gleichzeitig die rechte auf die Mantelschließe Marias (als Hinweis auf ihre Reinheit) legen sollte. Einen ähnlich zu der Mantelschließe der Mutter hin geführten rechten Arm hat das Jesuskind der späteren Madonna in Vilich (um 1380; *Abb. 9*), welche schon den Stil der Figur des Přemysl I. reflektiert, deren Schöpfer vorher wohl auch in der Veitsdomhütte gearbeitet hatte (Rainer Palm, *Eine parlerische Madonnenstatue in Vilich*, in: Anton Legner [Hrsg.], *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Resultatbd.*, Köln 1980, S. 25-30; Fajt 2006, S. 431). Fajts Angabe, die Teschener Madonna wiederhole spiegelbildlich das Jesuskind der Madonna des Altstädter Rathauses, trifft so nicht zu. Dort berührt das Kind nicht die Mantelschließe Marias und streckt auch sicherlich nicht den anderen Arm nach dem Apfel in Marias linker Hand aus. Die Tesche-

ner Maria faßt weiterhin Jesus nicht mit dem Schleier oder Mantel an, wie im späten Mittelalter üblich, sondern mit der bloßen Hand, was wegen des offenen Mantels zu dem höchst ungewöhnlichen Faltenwurf dieser Statue führte.

Selbstverständlich teile ich Fajts Überzeugung, daß die Qualität eines Kunstwerkes »als historisch bedingte Kategorie, d. h. als eine relative unter konkreten Bedingungen der Zeit sich verändernde Größe« betrachtet werden muß (S. 422). Das setzt nun allerdings voraus, daß man Zeit und stilistische Zusammenhänge der Entstehung eines konkreten Kunstwerkes genau bestimmt. Es besteht ein großer Unterschied darin, ob wir die Qualität der Teschnerer Madonna als eine Arbeit aus der 2. Hälfte der 60er Jahre zu beurteilen haben, also genetisch noch dem monumentalen Stil der Por-

träts von Anna von Schweidnitz und Karl IV. in der Karlsteiner Katharinenkapelle sowie der Madonna in der Sonne im Kreuzgang des Prager Emmausklosters zugehörig, oder als eine retardierte Statue aus den 80er Jahren, aus der Anfangszeit des Schönen Stils, von dem sie, im Unterschied zur Madonna aus der Breslauer St. Maria-Magdalena-Kirche, noch nicht beeinflusst war. Für eine Entscheidung ist möglicherweise das unterschiedliche Material der beiden Statuen hilfreich: im Falle der Teschnerer Madonna der traditionelle Sandstein, bei der Breslauer Statue »schon« Pläner Kalkstein, das typische Material des Schönen Stils.

Ivo Hlobil

Übersetzung aus dem Tschechischen: PhDr. Sonja Schürmann

ALESSANDRO SCAFI

Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth

London, The British Library 2006. 398 S., zahlr. s/w Abb., 21 Farbtaf., ISBN 078-0-7123-4877-8. £ 35,-

»Das Paradies habe ich mir immer als eine Art Bibliothek vorgestellt.« An diesen Satz von Jorge Luis Borges läßt das neue Werk von Alessandro Scafi denken, der eine umfangreiche imaginäre Bibliothek daraufhin durchforscht hat, wie und wo man sich jenen im Buch Genesis beschriebenen Garten Eden vorgestellt hat: ausgehend von der hebräischen Bibel und den Kirchenvätern bis ins 21. Jh. Der am Londoner Warburg Institute ausgebildete und in Rom lehrende Gelehrte hat mit seinem Buch eine fundierte Geschichte der Kartographie des Paradieses vorgelegt, die außer für Geographen für Kunst- und Kulturhistoriker, Theologen, Philosophen und Wissenschaftshistoriker reiches, zum Teil bisher unbeachtetes Material bereithält. Mehr als 190 historische Karten sowie lateinische, englische, französische und deutsche Quellentexte

tragen die Beweisführung. Die Untersuchung ist in elf Kapitel gegliedert. Innerhalb des chronologischen Rasters behandeln sie mit umfangreichen Nachweisen systematische Fragestellungen, wobei bei acht von ihnen das mittelalterliche Kartenmaterial im Vordergrund steht. Ein Konzeptionswandel, der bis in unsere Tage andauert, setzt im Zeitalter der Reformation ein. Ihm sind die drei letzten Kapitel gewidmet.

Nach einem Prolog, der das Versprechen eines Paradieses als Traumland der heutigen Tourismusindustrie entlarvt (»Paradise begins in Air Mauritius«) und auf die Auseinandersetzung der Schweizer Künstler Hendrikje Kühne und Beat Klein mit dieser Thematik in ihrer 2002 entstandenen Collage »Map of Paradise« verweist, eine manipulierte Welt, zusammengesetzt aus Fragmenten von Reiseprospekten,