

RAZPRAVE IN ČLANKI

Essays and Articles

*Damjan Sova, Ljubljana*PTUJSKA MINORITSKA MADONA¹

Kip Marije z otrokom, ki ga danes hrani Pokrajinski muzej na Ptujju, po našem mnenju v slovenski umetnostnozgodovinski stroki še ni doživel ustrezne predstavitve. Njegov pomen je zapostavljen tudi v preglednih in monografskih študijah Marijinih stoječih podob v okviru gotske plastike avstrijskega prostora, kamor moramo glede na takratne cerkveno in politično upravne razmere uvrstiti tudi ptujsko *Minoritsko Madono*. Namen prispevka je ovrednotenje in stilna umestitev enega izmed ključnih zgodnjegotskih spomenikov na območju današnje Slovenije, ki po želji naročnikov na naših tleh uvaja principe francoske visoke gotike, ne le v okvir sočasne avstrijske plastike, ampak tudi v širši kontekst prostora in časa njegovega nastanka ter hkrati opozoriti na nekatere ključne zgodovinske okoliščine, ki so pri njegovem nastanku nedvomno odigrale odločilno vlogo.

Pri tem se že na začetku srečamo s pomanjkanjem arhivskega gradiva, ki bi nam pomagalo osvetliti zgodovino kipa. Virov minoritskega konventa na Ptujju, ki bi v prvih stoletjih obstoja samostana omenjali opremo cerkve, nimamo ohranjenih, saj se pomembnejše srednjeveške listine nanašajo predvsem na aktualne gospodarskopravne razmere, ki so neposredno določale življenje v samostanu.² Tudi obsežna baročna adaptacija cerkve in samostana, ki je pod vodstvom gvardijana Gašperja Dietla potekala med leti 1681 in 1696,³ nam usode kipa in njegove morebitne vloge v arhitekturi velikega oltarja, kljub gvardijanovi

¹ Prispevek je izveleček diplomskega dela, ki je pod mentorstvom red. prof. dr. Janeza Höflerja nastalo leta 2001. Avtorju dela je bila podeljena fakultetna Prešernova nagrada za študente Filozofske fakultete za leto 2001 (op. ur.).

² Cf. Marija HERNJA MASTEN – Peter KLASINC, Arhivsko gradivo samostana, *Minoritski samostan na Ptujju 1239–1989* (ed. Jože Mlinarič), Celje 1989, pp. 389 ss.

³ Marijan ZADNIKAR, Umetnostnozgodovinski pomen in usode samostanske cerkve, *Minoritski samostan na Ptujju 1239–1989* (ed. Jože Mlinarič), Celje 1989, p. 272.



1. Madona v atiki glavnega oltarja minoritske cerkve na Ptuju. (Foto: Stelè, ok. 1930)

R A Z P R A V E



2. *Minoritska Madona*: kosi uničenega kipa pred rekonstrukcijo.
(Foto: Zadnikar, ok. 1950)

dokumentaciji o poteku del, ni približala. Sredi 18. stoletja dobi samostanska cerkev novo baročno opremo, ki je delo poznobaročnega kiparja in rezbarja Jožefa Strauba.⁴ Mojster je gotško Madono vključil v oltarno kompozicijo in jo prilagodil baročnemu občutju, kar je dosegel s predelavo draperije na Marijinem sprednjem delu. Dokumentiran odlomek iz njegove zgodovine izhaja šele iz tridesetih let 20. stoletja (sl. 1), ko so cerkev in njeno opremo med leti 1930 in 1932 temeljito prenovili.⁵ V atiki glavnega oltarja je kip ostal vse do tragičnega bombardiranja minoritske cerkve ob koncu druge vojne, največje oz. najboljše ohranjene kose pa so v letih po vojni shranili v lapidariju nekdanjega dominikanskega samostana na Ptujju (sl. 2).⁶

⁴ Cf. Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, p. 123.

⁵ France STELE, *Umetnostna zgodovina v Ptujju po vojni*, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, XXVIII, 1933, p. 239; ZADNIKAR 1989, cit. n. 3, p. 275.

⁶ Marjan VOGRIN, *Zgodovinska podoba samostana od leta 1918 do današnjih dni*, *Minoritski samostan na Ptujju 1239–1989* (ed. Jože Mlinarič), Celje 1989, p. 189.



3. *Minoritska Madona*: rekonstrukcija z betonskim vložkom po 1950



4. *Minoritska Madona*: današnje stanje, Ptuj, Pokrajinski muzej

Po vojni se je rekonstrukciji prvi posvetil restavrador Janez Gojkovič okrog leta 1950,⁷ ki je z betonskim vložkom nadomestil precejšnji del manjkajočega korpusa, na spodnji del pa je pritrdil tudi ostanek Jezusovega telesa z Marijino levo roko (sl. 3).⁸ Na pomen kipa je po Steletu opozoril Emilijan Cevc, ki je umetnino v šestdesetih letih povezal s sočasno katedralno plastiko zahodne Evrope in jo stilno umestil v širši avstrijski kontekst ter čas njenega nastanka z začetka 15.

⁷ Indok Uprave RS za kulturno dediščino mi je prijazno posredoval Zadnikarjevo fotografijo fragmentov kipa z letnico 1950 (sl. 2).

⁸ Za podatke o rekonstrukciji se zahvaljujem akademskemu kiparju in restavradorju g. Viktorju Gojkoviču.

premaknil na začetek 14. stoletja.⁹ Ustrezno mesto je ptujska Madona dobila šele na razstavi Gotika v Sloveniji, kjer je Robert Wlattnig kip časovno in stilno natančneje umestil.¹⁰ Ob restavraciji je leta 1994 bilo z betonskim vložkom v ramenskem delu dopolnjeno tudi otrokovo telo, restavrador Drago Bac pa je torzu dodal še (restavrirani) glavi (sl. 4).

Kip frontalno postavljene Marije je bil nekoč visok ok. 210 cm. V levici drži malega Jezusa, ki je pred uničenjem z desnico blagoslavljal, v levici pa držal zemeljsko oblo.¹¹ Marija je v danes neohranjeni desnici verjetno tudi pred baročno predelavo držala vladarsko žezlo.¹² Na Steletovi predvojni fotografiji vidimo kroni na glavah obeh figur, sodeč po nastavku, pa jo je v izvirnem stanju imela le Marija. Njeno figuro odlikuje izrazit kontrapost in mehka gotska S linija. Oblečena je v dolgo tuniko in ogrnjena s plaščem, ki ob straneh ustvarja prostorsko bogat slap draperije. Kljub baročnim predelavam in medvojnimi poškodbam prednjega dela Marijinega oblačila lahko še vedno čutimo izvirno prostorsko dinamiko draperije, ki je pred baročnim posegom na tem delu oblikovala motiv »predpasnika«. Zdi se, da je bil potek draperije v baroku spremenjen tudi v predelu pasu, kjer je v gubanju oblačila na predvojni fotografiji opazna cezura, in tudi pasu, ki je bil morda nekoč na tem mestu in je praktično nepogrešljiv dodatek Marijinih figur tega tipa, ne vidimo več. Zanimiv je pogled na skulpturo s strani, ki kipu odvzame precej tektonsko realistične in plastične prepričljivosti (sl. 5), saj je očitno, da so bila prostorska in tektonska razmerja v hrbtnem predelu neobdelanega kipa (sl. 6) preračunana za frontalni pogled.

⁹ Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem, od začetkov do zadnje četrtnine 15. stoletja*, Ljubljana 1963, pp. 78, 79. V svoji doktorski disertaciji Cevc Minoritske Marije ne omenja. Cf. Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1956 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani).

¹⁰ Robert WLATTNIG, *Marija z otrokom (»Ptujska Minoritska Madona«)*, *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1.6.–1.10.1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp.144–146, cat. 56.

¹¹ Podatek povzemam po Steletu, medtem ko Wlattnig govori o vladarskem jabolku. Cf. France STELÈ, *Terenski zapisi 1924–1934*, (Uprava RS za kulturno dediščino, tipkopis); WLATTNIG 1995, cit. n. 9, p.144.

¹² CEVC 1963, cit. n. 9, p. 78.

5. *Minoritska Madona*: profil6. *Minoritska Madona*: hrbtna stran

Dete je bilo pred baročno predelavo verjetno golo do pasu, nejasna pa je originalna pozicija njegovih rok, saj je sredi 18. stol. Straub dodal lesene ter bržkone spremenil njihovo držo, s tem pa delo ma tudi ikonografijo plastike.¹³ Za stilno umestitev je zelo pomemben detajl otrokove, s podplatom navzven zasukane desne noge. Originalna poslikava ni več ohranjena, zanimivo pa je število novejših plasti barve

¹³ Cevc domneva, da se je dete »...nekoč verjetno poigravalo z golobom in mu je šele barok spremenil držo rok.« Ibid., loc. cit. Motiv goloba najdemo tudi na nekaterih drugih sočasnih delih tega tipa (Mariji iz Brež in Admonta). Cf. Karl GARZAROLLI, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, fig. 18; Margit STADLOBER, *Gotik in Österreich*, Wien 1996, p. 151.

na glavah v primerjavi s skromnimi fragmenti, ki so se ohranili na trupu kipa, kjer lahko zaznamo le nekdanjo pozlato, v gubah spodnjega dela plašča na Marijini levi strani pa tudi nekaj ostankov modre in bele barve, ki so nedvomno iz novejšega časa.

Ikonografsko kaže plastika značilnosti 13. stol., ko na mesto strogih hieratičnih poudarkov stopi težnja po realistični formulaciji figur in kompozicije, ki se ji v tem obdobju pridruži še učinkovita predstavitev čustvenega odnosa med materjo in otrokom, kar dodatno poudarja podobo Marije kot ljubeče Matere, ki svojo materinsko ljubezen in zaščito nudi tudi verniku. Poleg tega je tudi Kraljica in je bila v našem primeru zaznamovana z običajnimi kraljevskimi insignijami: krono in vladarskim žezlom. Kljub temu, da Sveto pismo Marije neposredno na ta način ne imenuje, v njem kar nekaj odlomkov pojasnjuje in napoveduje Marijino kraljevsko čast (3 Kralj 2, 19): »Ko je Betsabeja prišla h kralju Salomonu (svojemu sinu) ... je *kralj vstal, ji šel naproti ter se ji priklonil*. Nato je sedel na svoj prestol in dal postaviti prestol za kraljevo mater, da je *sedla na njegovo desnico*.«¹⁴ Podobno čast je svoji materi izkazal tudi Kristus, ko jo je po vnebovzetju kronal na prestolu ob svoji desni, kjer je tudi njeno mesto v nebesih.

Na vsebino kipa vpliva tudi Visoka pesem, ključni in v srednjeveški umetnosti najpomembnejši vir za marijansko ikonografijo.¹⁵ Krščanska misel je lik Ženina vedno identificirala s Kristusom,¹⁶ med-

¹⁴ Anton STRLE, *Mariologija*, Ljubljana 1964, p. 274, (podčrtano v originalu). Betsabeja je ena od starozaveznih žena (»junakinj«), ki napovedujejo Marijo, prizor sam pa prefiguracija Marijinega kronanja. Luc MENAŠE, *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon; Bibliografski, biografski, ikonografski, kronološki, realni, terminološki in topografski priročnik likovne umetnosti Zahoda v 9000 geslih*, Ljubljana 1971, col. 1300; Anđelko BADURINA, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979, p. 460. Biblijski citati in kratice svetopisemskih knjig se ravna po slovenski izdaji Svetega pisma (štiri knjige), Maribor 1958.

¹⁵ Ki je zaradi širokih možnosti interpretacije povzročila, da je »zahodnoevropska marijanska ikonografija tako zanimiva.« Lev MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti, ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994, p. 25; cf. tudi BADURINA 1979, cit. n. 14, p. 460.

¹⁶ Podlaga za enačenje so že Jezusove besede (Mt 9, 15): »Ali morejo žalovati svatje, dokler je pri njih ženin? Pridejo pa dnevi, ko bo ženin od njih vzet in takrat se bodo postili.« Kristusa kot z verniki zaročenega ženina pa označi tudi sv. Pavel (2 Kor 11, 2): »...kajti enemu možu sem vas zaročil,

tem ko je bil lik Neveste interpretiran različno – tradicionalna razlaga jo interpretira kot Cerkev oz. kot dušo vernika,¹⁷ ki se »poroči« s svojim Gospodom, v dvanajstem stoletju pa so Nevesto, sprva previdno, proti koncu pa vedno bolj eksplicitno, začeli enačiti tudi z Marijo.¹⁸ V luči te interpretacije tako odrešenikova mati postane tudi njegova nevesta,¹⁹ izbranka, kar v skladu z Visoko pesmijo, kjer kraljevski Ženin h kronanju vabi svojo Nevesto,²⁰ dokazuje Marijina krona tudi na naši plastiki.

Izvirni Jezusov atribut je danes seveda izgubljen in ni povsem jasno, kaj je otrok v prvotnem stanju držal v rokah oz. v naročju. Do spremembe je prišlo že v času baročne predelave,²¹ ko je bila drža otrokovih rok verjetno prilagojena novim, času primernim vsebinskim poudarkom. V izvirnem stanju je otrok brčkone v roki držal goloba oz. golobico, tako kot to lahko še danes vidimo na sorodnih kipih iz Brež in Fontenaya. Gre za pogost motiv v tem času, pri katerem imajo poleg kanoničnih virov veliko vlogo tudi apokrifni spisi in legende. Najpogostejša razlaga tega motiva se naslanja na prizor iz apokrifnega Tomaževega evangelija, po katerem je Jezus že kot otrok storil več čudežev ter med drugim iz ilovice oblikoval ptice in jih oživel.²² Ker gre za večplasten simbol, ga lahko

da vas privedem Kristusu kot čisto devico.« Cf. MENAŠE 1994, cit. n. 15, p. 70; Jure MIKUŽ, *Kri in mleko*, Ljubljana 1999, p. 79.

¹⁷ Na to enačenje opozarja npr. prilika o pametnih in nespametnih devicah (Mt 25, 1–13).

¹⁸ MENAŠE 1994, cit. n. 15, pp. 24, 65.

¹⁹ *Ibid.*, p. 65.

²⁰ V Visoki pesmi se ženin večkrat imenuje kralj (Vp 1, 4; 1, 12), tako pa je imenovan tudi Kristus (Lk 1, 32–33; Raz 19, 16), poleg tega pa se prave žene v Visoki pesmi imenujejo kraljice (Vp 6, 8), torej bo tudi prva in najlepša med njimi (Vp 6, 9), t.j. Nevesta, ki jo na svatbo prinesejo v kraljevskem sijaju (Vp 3, 7), postala kraljica. Da pa se bo to res zgodilo, nas prepriča tudi povabilo hčeram sionskim, naj si ogledajo kralja Salomona (ki je tu enačen z ženinom) s krono, »s katero ga je kronala njegova mati na dan njegove poroke, na dan veselja njegovega srca!« (Vp 3, 11). Cf. MENAŠE 1994, cit. n. 15, p. 67. Na Vzhodu je darovanje poročne krone eden izmed najpomembnejših elementov poročnega obreda. Jean CHEVALIER – Alain GHEERBRANT, *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*, Ljubljana 1993, p. 288.

²¹ Cf. CEVC 1963, cit. n. 9, p. 78.

²² Ter se s tem razodel kot Stvarnik: tudi Adam je bil narejen iz zemlje. Za legendo cf. Joachim E. HENNECKE, *New Testament Apocrypha, Volume One: Gospels and Related Writings*, London 1973, pp. 392, 393; Marlene ZYKAN, Die Madonna der Dominikanerkirche in Friesach, *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege*, XXVIII, 1974, p. 165.

RAZPRAVE



7. Marija z detetom, Klosterneuburg, samostan, ok. 1305



9. Marija z detetom, Šempeter v Savinjski dolini, ž. c. sv. Petra, 1310-20



8. *Wienerneustadska Madona*, Dunaj, spodnji Belvedere, ok. 1310

pojasnimo tudi na druge načine. V Jezusovih rokah lahko pomeni nagovor ženina Jezusa, ki svojo nevesto Marijo imenuje »moja golobica«, ki prebiva »v skalnih duplinah, v zaklonu pečine«. Ker je skrita, je potemtakem nedotaknjena in čista. Če golobico v Jezusovem naročju zamenjamo z grlico,²³ nam simbol govori o božji zvestobi, o novi zavezi, ki jo je Kristus med zadnjo večerjo sklenil s svojim ljudstvom (Lk 22, 20). Motiv goloba v Jezusovih rokah lahko razumemo kot običajno ilustracijo svetega Duha in tudi kot simbol človeške duše, ki bo zaradi Odrešenikove prostovoljne smrti na križu odrešena teže izvirnega greha. Golob tako v končni fazi opozarja tudi na ključno epizodo Jezusovega življenja, križanje.²⁴

Čeprav je ptujska Marija v slovenskem okviru pravzaprav osamljen primer, pa je vrsto sorodnih del ohranjenih v širši okolici, zlasti v Avstriji, kjer sta dunajski prostor in Štajerska od konca 13. stoletja naprej postajala središči kiparske dejavnosti.²⁵ Na produkcijo ima zaradi uveljavitve Habsburžanov in s tem povezave avstrijskega območja z njihovimi dednimi posestvi v Gornjem Porenju močan vpliv francoska plastika in kiparstvo Porenja, Dunaj pa postaja politično in kulturno središče habsburških posestev na vzhodu. Na tem mestu moramo opozoriti na najpomembnejša ohranjena dela, ki so sorodna s ptujsko Minoritsko Madono.

Najprej omenjamo delo Mojstra Klosterneuburške Madone, samostojne umetniške osebnosti, ki po smrti vojvodinje Blanke Valoiške, žene češkega kralja Rudolfa III. in polsestre francoskega kralja Filipa IV. Lepega, leta 1305 izdelala njen nagrobni spomenik. Med leti 1300 in 1305²⁶ pa Mojster bržkone zaradi povezave vojvodinje z avgu-

²³ Grlica je simbol zakonske zvestobe. CHEVALIER – GHEERBRANT 1993, cit. n. 20, p. 163.

²⁴ Ptica v Jezusovih rokah je včasih identificirana tudi z liščkom, ki s svojo nagnjenostjo do osatovih semen aludira na trnovo krono in s tem na Kristusovo žrtev. Namig na križanje je še posebej očiten v primerih, kjer dete drži ptiča za razprostrta krila (npr. sedeča Marija z otrokom iz slonove kosti, ok. 1300, Pariz, danes Victoria and Albert Museum, London. Tudi v Šempetru v Savinjski dolini, kjer Jezus drži goloba za trup, ima ta razprostrta krila, sl. 7). Cf. Peter BARNET, *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit 1997, pp. 148, 149; WLATTNIG 1995, cit. n. 10, p. 147.

²⁵ Gerhard SCHMIDT, *Die Skulptur, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band II: Gotik* (ed. Günter Brucher), München 2000, p. 303.

²⁶ Horst SCHWEIGERT, *Gotische Plastik unter den frühen Habsburgern von ca. 1280 bis 1358, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band II:*

štinskim samostanom v Klosterneuburgu²⁷ izdelata tudi monumentalno sedečo *Marijo iz Klosterneuburga* (sl. 7). Kip je oblikovan v tradiciji vzhodno francoske plastike in del iz Porenja, kjer je tovrstni način predstavitve Marije najpogostejši.²⁸ Ob tem se seveda zastavlja zanimivo vprašanje mojstrovega porekla. Morda se je s francosko plastiko seznanil preko manjših slonokoščenenih del, ki so pripomogla k razširjanju slogovnih vzorov,²⁹ vendar pa se v tem primeru zdi verjetnejša domneva, da gre za tujega, v območju jugozahodne Nemčije ali v Franciji šolanega mojstra, ki je kratek čas deloval v krogu Habsburškega dvora na Dunaju.³⁰ Gre bodisi za francoskega mojstra, ki je bil sem povabljen na podlagi zveze Habsburžanov s francosko kraljevo hišo preko vojvodinje Blanke, bodisi za mojstra iz Gornjega Porenja, čigar prihod na Dunaj pojasnjujejo dedna posestva Habsburžanov na tem območju.

Sodobnik oz. naslednik Mojstra Klosterneuburške Madone, Mojster minoritov iz Dunajskega Novega mesta, je za minorite izklesal kip stoječe *Marije z otrokom iz Dunajskega Novega mesta* (ok. 1310, sl. 8),³¹ ki je danes hranjena v dunajskem Belvederu. Plastiko zaznamuje predvsem svojevrstno gubanje krepke draperije, ki je v okviru obravnavane skupine edinstveno. Čeprav avtor sledi tradiciji Mojstra Klosterneuburške Madone, menimo, da gre za neodvisnega mojstra in če predpostavimo, da gre v primeru Mojstra minoritov iz Dunajskega Novega mesta pravzaprav za (dunajsko) delavnico, je mogoče, da je neznan kipar izšel iz njenega kroga.³² Njemu ali njegovemu krogu pripada tudi sedeča *Marija iz Šempetra* v Savinjski dolini (sl. 9), ki naj bi se prvotno kot darilo Friderika Lepega nahajala pri minoritih v Celju.³³

Gotik (ed. Günter Brucher), München 2000, p. 325; cf. tudi STADLOBER 1996, cit. n. 13, p. 147.

²⁷ SCHWEIGERT 2000, cit. n. 26, p. 326.

²⁸ William H. FORSYTH, The Virgin and Child in French Fourteenth Century Sculpture: A Method of Classification, *The Art Bulletin*, XXXIX/3, 1957, p. 180, figg. 20–24. Avtor predstavi značilne primere tega tipa iz območja vzhodno od Pariza (Marne): Saint Chéron, Vatry, Bisseuil, Coulommès-la-Montagne, Ville-Dommange.

²⁹ Cf. STADLOBER 1996, cit. n. 13, p. 148; WLATTNIC 1995, cit. n. 10, p. 148.

³⁰ Cf. SCHWEIGERT 2000, cit. n. 26, pp. 318, 319.

³¹ Cf. GARZAROLLI 1941, cit. n. 13, fig. 12; SCHWEIGERT 2000, cit. n. 26, p. 319. Margit Stadlober čas nastanka plastike postavlja med leti 1310 in 1320. STADLOBER 1996, cit. n. 13, p. 148.

³² SCHWEIGERT 2000, cit. n. 26, p. 319.

³³ WLATTNIC 1995, cit. n. 10, p. 147.

Tudi v tem primeru lahko stilne korenine poiščemo daleč na severu – soroden položaj otroka v materinem naročju ter zlasti značilno držo njegovih rok najdemo na kipu stolnice v Aachnu in na prizoru poklona Kraljev v cerkvi S. Maria in Kapitol v Kölnu.

Med deli, ki v 14. stol. zaznamujejo kiparstvo na Dunaju, moramo vsekakor omeniti t.i. *Dienstbotenmadonno* (sl. 10) iz dunajske stolnice, eno glavnih del avstrijske plastike tega obdobja. Ljubka in razgibana figura je ujeta v napeto linijo zrcalno obrnjene črke »c«, plašč pa v sprednjem delu oblikuje motiv predpasnika. Zaznamuje jo redki ikonografski motiv, saj ima tančica poleg običajnih poročnih in na Marijine npravne kvalitete opozarjajočih pomenov tu še dodatne vsebinske poudarke, ki so povezani s tesnim in za ta čas značilnim intimnim odnosom med materjo in otrokom. Z levim krakom ovija svoje dete, kar opozarja na njeno zaščitniško vlogo, obenem pa motiv lahko povežemo tudi z Jezusom, kjer tančica ponazarja njegovo življenjsko pot od plenic, kamor ga je zavila mati, do mrtvaškega prta, v katerega je bil zavit po smrti.³⁴ Izvor tega motiva moremo zopet iskati v Gornjem Porenju, kjer formalno nekoliko drugače izveden, sicer pa enak ikonografski element najdemo na Mariji z glavnega portala freiburške stolnice (sl. 18). Tesna povezava z zgledi iz Porenja nas ob upoštevanju možnosti, da gre za Habsburško naročilo, ne preseneti, saj smo že opozorili na različne povezave z njihovim izvornim ozemljem. Zaradi bližine z dunajskim dvorom bi lahko pri nastanku tega elegantnega dela predpostavili tudi vpliv slonokoščenenih del – v tej zvezi je še posebej zanimiv zagon figure v obliki zrcalno obrnjene črke »c«, ki je pogosta pri slonokoščeni plastiki.³⁵

Naslon na francosko plastiko kažeta tudi kipa Marije z otrokom iz farne (nekdanje dominikanske) cerkve v *Imbachu* in *Marija iz Admonta* iz časa ok. 1300/1310³⁶ (sl. 11). Admontska Madona sicer nastane na območju Bodenskega jezera³⁷ (morda v Konstanci) in v

³⁴ Cf. SCHWEIGERT 2000, cit. n. 26, p. 326.

³⁵ Ta forma je zaradi naravne oblike oz. krivulje okla običajna, celo obvezna na večjih slonokoščenenih podobah. Cf. BARNET 1997, cit. n. 24, pp. 41, 42, 124.

³⁶ SCHWEIGERT 2000, cit. n. 26, p. 328.

³⁷ Od tod verjetno izvira tudi približno sočasna mala plastika sedeče Marije iz gradu Strmol (danes v Narodni galeriji v Ljubljani). V obraznem tipu kaže sorodnosti z Admontsko Madono, slogovno pa pripada *sladke-*

RAZPRAVE



10. *Dienstbotenmadonna*, Dunaj, stolnica sv. Štefana, prva četrtina 14. stoletja

obravnnavani skupini predstavlja določeno izjemo, dasi tudi import, pri katerem je ključno vlogo odigral domnevni naročnik dela, opat Engelbert, ki benediktinskemu samostanu v Admontu načeluje med leti 1297 in 1327, zgovorno priča o povezavah z Gornjim Porenjem. O povezavi z nemškim kiparstvom pa priča *Marija z otrokom iz salezijskega samostana na Dunaju* (sl. 12) iz drugega ali tretjega desetletja 14. stol.³⁸ Zaznamuje jo kontrast med rahlo tuniko, ki ovija zgornji del telesa, in težkimi gubami plašča, kjer v osrednjem delu globoke skledaste gube oblikujejo motiv predpasnika. Fina in tanka draperija Marijinega zgornjega dela oblačila je znana že iz bamberske stolnice iz srede 13. stol. Izjemno kvalitetno delo je *Marija z otrokom iz Brež* na Koroškem, najstarejši naselbini dominikancev na nemških tleh, kjer je hranjena še danes (sl. 13). Slikovita prostorsko razvita draperija Marijinega oblačila že kaže rahljanje osnovnega principa gubanja, ki je znan v Fontenayu, saj je Marijino oblačilo popolnoma osvobojeno toge shematične stilizacije. Razigranost detajla, modni poudarki in obrazni tip so po našem mnenju značilnosti, ki opozarjajo na pozen čas nastanka, verjetno med leti 1335 in 1345.

Ptujsko Minoritsko Madono je še najbolj smiselno primerjati z dunajsko produkcijo zgodnjega 14. stol., še zlasti s Klosterneuburško in v nekaterih detajlih tudi z Marijo iz Dunajskega Novega mesta, kar nam je lahko v pomoč pri dataciji in iskanju stilnega izvora ptujske plastike. Za razliko od mlajših avstrijskih kipov, ki že kažejo samostojen lokalni izraz,³⁹ pa omenjeni deli še jasno izpričujeta značilnosti francoskih zgledov poznega 13. stoletja.

Stoječa *Marija z otrokom* na predelnem stebru portala, kamor je bila vstavljena v skladu z vedno pomembnejšo marijansko ikonografijo, je najbolj tipičen moment pri poudarjanju njene vloge in hkrati najpomembnejša novost francoske gotske plastike 13. stoletja. Ker je na

mu novemu stilu (»dolce stil nuovo«), ki je v tem času značilen za območje Bodenskega jezera. Cf. WLATTNIC 1995, cit. n. 10, pp. 141, 146, 147.

³⁸ Schweigert jo datira med 1310–20, Zykanova pa med 1320–30. SCHWEIGERT 2000, cit. n. 26, p. 332; Marlene ZYKAN, *Zwei gotische Madonnenstatuen und ihre restaurierung*, *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege*, XXII, 1968, p. 179.

³⁹ Na ta razvoj je Marlene Zykan opozorila pri *Mariji iz Brež*, kjer je odvisnost od francoskih zgledov presežena, kažejo pa se lokalni elementi in samostojnost mojstrov. ZYKAN 1974, cit. n. 22, p. 165.

RAZPRAVE



11. *Admontska Madona*, Graz, Joanneum, 1300–10



12. *Marija iz salezijanskega samostana*, Dunaj, ok. 1320



13. Marija z detetom, Breže,
dominikanska cerkev, ok. 1340

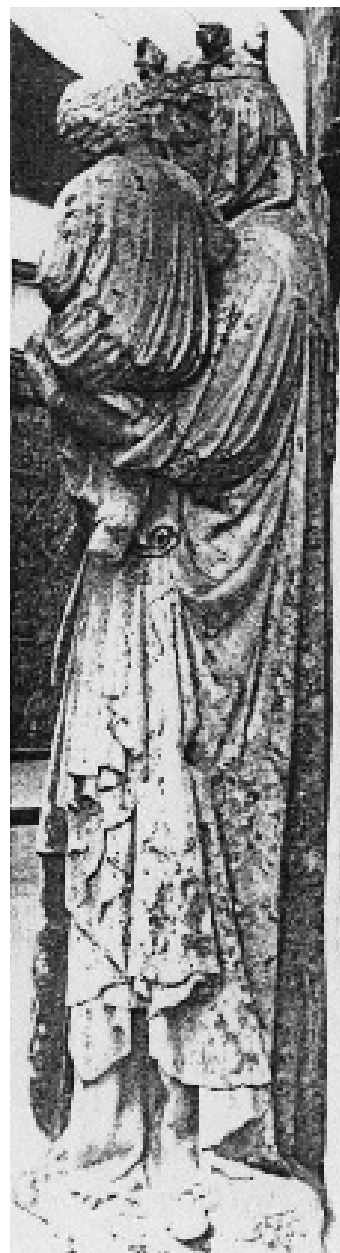


14. Marija z detetom, Pariz,
Notre-Dame, severni transept, 1245-50

RAZPRAVE



15. *Vierge Dorée*, Amiens, Notre-Dame, ok. 1250



16. Marija z detetom, Fontenay, cistercijanski samostan, ok. 1300

RAZPRAVE



17. Marija s peruniko iz Beauna,
ok. 1290



18. Marija z detetom, Freiburg im
Breisgau, katedrala, ostenje zahodnega
portala, 1290-1300



19. Giovanni Pisano, Marija z detetom, Pisa, Museo d'Arte, 1298



20. Marija z detetom, Pariz, Louvre, 1250-60

idealni poziciji, je obiskovalec ni mogel prezreti, s tem pa ga je zanesljivo uvedla v pripoved portala. Podoba »stebrne« Marije z otrokom je prva stopnja v razvoju samostojne monumentalne kulturne podobe.

Ena izmed najvplivnejših je gotovo Marija z otrokom na predelnem stebru severnega transepta pariške Notre-Dame (1245/50, sl. 14), ki često vpliva na rezbarje malih slonokošččenih in lesenih plastik, neposreden odmev ostrih obraznih linij, sistema gub plašča in celotne kompozicije kratkega zgornjega in dolgega spodnjega dela telesa pa opazimo še v slonokoščeni Mariji z otrokom iz Pise Giovannija Pisana iz časa ok. 1298 (sl. 19).⁴⁰ Značilnost poškodovanega pariškega dela je predvsem v tesnem kontaktu med materjo in otrokom, ki postaja pomembna izrazna kvaliteta kipov.

Najpomembnejša in tudi najslavnejša med stebrnimi podobami je nedvomno t. i. *Vierge Dorée* (ok. 1250, sl. 15) s predelnega stebra portala južnega transepta v Amiensu. Vitka figura stoji v izrazitem kontrapostu, značilen je proporc s poudarjeno podaljšanim spodnjim delom in kratkim zgornjim delom telesa ter majhno glavo, draperija Marijinega plašča pa se v globokih gubah razživi šele v spodnjem delu, kar telo tudi ustrezno razširi. Za razliko od nekoliko stroge kompozicije v Parizu, je podoba v Amiensu povsem osredotočena na nežno notranje razmerje med materjo in otrokom. Marija z nasmeškom na obrazu gleda Jezusa in nanj opozarja tudi z iztegnjenim kazalcem

⁴⁰ BARNET 1997, cit. n. 24, p. 41; Paul WILLIAMSON, *Gothic sculpture 1140-1300*, New Haven 1995, p. 35; Otto VON SIMSON, *Das Mittelalter II*, Berlin 1990 Propyläen Kunstgeschichte, p. 422. Gotske slonokoščene upodobitve doživijo razcvet v Franciji druge polovice 13. stol. Tako kot je Sainte-Chapelle bila namenjena zasebni pobožnosti kralja in njegovega dvora, so svete upodobitve iz slonove kosti postale obvezna sestavina privatnih (sakralnih) prostorov. Mojstri slonokošččenih podob po katedralni plastiki povzamejo osnovne stilne elemente, dodajo pa prefinjeno dvorsko eleganco. Na tem mestu omenjamo Marijo z otrokom iz Sainte-Chapelle (danes v Louvru), narejena med leti 1250 in 1260 (sl. 20). Kipec je bržkone nastal pod vtisom monumentalne *Vierge Dorée*, saj kaže enake značilnosti v konceptu gubanja plašča, položaja otroka in materine desnice, kaže pa tudi za slonokoščeno plastiko značilno napeto linijo telesa v obliki zrcalno obrnjene črke »C«. Ker so bile plastike majhnih dimenzij, so bile primerne za darila in votive bogatih cerkvenim ustanovam, bile pa so tudi cenjeno trgovsko blago. Slonokoščena plastika je postala eden izmed najprimernejših medijev, s katerim se je novo »pariško« občutje širilo po Evropi.

desne roke. Jezus je z ustreznimi proporci predstavljen v profilu kot otrok nakodranih las, oblečen v dolgo haljico z atributom (verjetno zemeljsko oblo) v roki in razvitim motivom kobacajočih nog.

Ravno medsebojni odnos med materjo in poudarjeno »otroškim« sinom, upodobitev Marijine figure v rahli S liniji ter otroka v profilu z značilno prepletenimi nogami so poglobitveni elementi, ki jih portalne Madone vnesejo v okvir predstavitev stoječe Marije z otrokom in z manjšimi variacijami postanejo obvezna sestavina praktično vseh tovrstnih del. Na tej osnovi se razvijejo tudi samostojne in v notranjščini cerkva stoječe monumentalne kultne podobe.

Najpomembnejša med njimi sta nedvomno kipa v Fontenayu in Beaunu v Burgundiji. Zlasti Marija iz Fontenaya (sl. 16), eno izmed najkvalitetnejših tovrstnih del srednjega veka,⁴¹ pomeni tako vsebinsko kot stilno izhodišče za upodobitve, ki v 14. stoletju nastajajo po naročilnih meniških redov in po cistercijanskem zgledu postanejo del (obvezne) opreme samostanskega kompleksa. Prvotno se je kip verjetno nahajal v kateri izmed kapel, kjer je žarel v svetlobi, presejani skozi čista, bela okna brez poslikave ter tam v polnosti zaživel. Ta dinamičen princip, oz. s Schaeferjevimi besedami optični stil, je povsem v nasprotju s katedralno plastiko, kjer Marija na predelnem stebru hladno in »trdo« predstavlja božansko moč in v likovnem smislu načelo inercije. Ne le, da se je kip povsem osvobodil arhitekturnega okvira, ampak si ga je celo podredil, prostor pa je s svojimi elementi in svetlobo kipu poleg življenjske realnosti dal tudi mistično razsežnost, ki je bila v okviru cistercijanskega čaščenja Marije še kako pomembna.

Polno figuro zaznamujeta rahla S linija in kontrapost, ki ga poudarja slap globokih gub padajoč proti tlom pod Marijino levo roko ter centralna cevasta guba, potekajoča od levega boka do stopala desne noge. Slednja skupaj s tremi koncentričnimi skledastimi gubami na prednjem delu plašča sestavlja motiv v obliki črke »y«, ki pa je prvič tako bogato razvit in v tem primeru predstavlja glavni plastični poudarek kipa. Verjetno moramo ravno v tovrstnem obravnavanju iskati izvor kasneje priljubljenega motiva predpasnika. Marija je svojo glavo nagnila k otroku, njen širok ovalni obraz z izrazitimi vekami, polnimi lici in

⁴¹ Claude SCHAEFER, *La Sculpture en Ronde-Bosse au XIV^e Siècle dans le Duché de Bourgogne*, Paris 1954, p. 108.

podbradkom pa je za razliko od podolgovatega obraza »dvorne dame« pariških del značilen za to območje in odmeva tudi na kipih avstrijskega prostora (posebej Klosterneuburg, tudi Ptuj).⁴² Glavo ima pokrito s kratko oglavnico in originalno kamnito krono z nazobčanim robom ter roglji v obliki lilij.

Primerjava s ptujsko plastiko pokaže vrsto sorodnih elementov. Levi profil nam razkriva podobno gibanje teles (sl. 16 in 5). Opozoriti je treba predvsem na praktično enako obravnavo draperije levega rokava in ramena ter pozicije roke, ki predstavlja, v Fontenayu sicer bolje vidno, diagonalo gornjega dela telesa. Enako je tudi oblikovanje na levi roki nekoliko nabranega plašča, kjer sedi dete, in gub, ki pod levico v slapu padajo proti tlom. Marijina figura je ujeta v zrcalno S linijo, celoto pa umirja naprej pomaknjena glava. Ta linija je na Ptujju močnejše poudarjena oz. bolje vidna, ker kipu »manjkajo« vertikalne gube zadnje strani plašča, ki v Fontenayu poskrbijo za ustrezno statično stabilnost.

V ustreznem proporcu je predstavljeno tudi dete, ki je glede na starejše podobe precej večje in likovno predstavlja enakovreden pol celotnega kipa. Šele s predstavitvijo otroka na ta način pride vmesni prostor med figurama in s tem monumentalnost, ki je na Ptujju spet bolje razvita, v polnosti do izraza. Primerjava glav obeh otrok spet pokaže, da Marija s Ptujja izhaja iz istih oblikovnih izhodišč kot fontenayska skulptura. Na francoske slogovne vzore nas pri ptujski opozori polna oblika glavice ter obraz s tipičnim nasmeškom, ki ga najdemo na številnih (mlajših) francoskih delih in ga lahko kljub baročni poslikavi obraza zaznamo še danes, še posebej značilno pa je identično oblikovanje vrtinčastih kodrov otrokovih las. Dete je oblečeno v dolgo tuniko, izpod katere gledajo le stopala razgibanih, kobacajočih nog, bolj kot na ostalih starejših in mlajših pomembnih delih tega tipa pa je na fontenayski zaradi pozicije in velikosti otroka poudarjena njegova leva noga, ki energično sprožena naprej proseva skozi oblačilo. Podoben učinek je z visoko postavitvijo otroka v materinem naročju neznani mojster dosegel tudi na Ptujju, le da dete tu ni oblečeno, ampak je zgolj zavito v nekakšno ruto, ki v delu, kjer prekriva otrokove noge oz. njegovo naprej sproženo levico, oblikuje podobno strukturo draperije kot v Fontenayu.

⁴² Cf. FORSYTH 1957, cit. n. 28, pp. 174–176.

Ob vseh sorodnostih in razlikah med plastikama je zanimiv tudi problem datacije, saj sta obe nastali ob prelomu stoletij, tako da se nam zastavlja vprašanje njunega medsebojnega odnosa. Marijo iz Fontenaya raziskovalci splošno datirajo na konec stoletja oz. okrog l. 1300, kar pomeni, da sta z *Minoritsko Madono* pravzaprav sočasni. Njen nastanek v ta čas postavi Otto von Simson,⁴³ medtem ko ga Schaefer skuša še natančneje določiti tudi s pomočjo tedanjih političnih razmer v Burgundiji. Vladanje opata Petra II. med leti 1305 in 1330 je bilo zaradi bojev med škofi in burgundskimi vojvodi težavno, tako da nastanek fontenayske skulpture postavlja v obdobje njegovega predhodnika Renarda med leti 1295 in 1304.⁴⁴

Drugo delo z močnim vplivom na marijansko plastiko 14. stoletja je Marija z otrokom iz Beauna v bližini Fontenaya, imenovana *Marija s peruniko* (sl. 17), ki nastane pred fontenaysko umetnino verjetno okrog leta 1290.⁴⁵ Po stilu gre za podobno delo kot v Fontenayu. Marijin širok in ovalen »burgundski« obraz s poudarjenimi vekami obdajajo s prečo razdeljeni lasje in kratka oglavnica, tako kot fontenayska pa ima na glavi originalno in z lilijami bogato okrašeno krono, ki je del enotnega kamnitega bloka kipa.⁴⁶ Analogno fontenayski je tudi gibanje Marijine polne figure, ki opiše rahlo S linijo. Povsem drug princip pa nam delo kaže pri obravnavi oblačila, saj ima po Beehovem mnenju Marija s peruniko prvič v zgodovini monumentalnih marijanskih podob široko odprto plašč in je vzor kasnejšim upodobitvam tega tipa, ki se v 14. stol. razširi v Normandiji, vzhodni Franciji in Gornjem Porenju. Plašč je razprla oz. odrinila s prosto in nepokrito desnico, v kateri drži peruniko, v levici pa ga je nabrala v nekakšno gubo, na kateri sedi otrok. S sprednje strani so tako vidne samo v kaskadah padajoče gube na levi, medtem ko na desni plašč zakriva le njeno ramo, od koder nato prosto pada proti tlo. Temu primerno je tudi drapiranje tunike. Gube v razmeroma urejenem vzorcu potekajo od pasu navzdol v rahli diagonali, ki jo nekoliko zmoti le koleno neobremenjene desnice.

⁴³ Cf. VON SIMSON 1990, cit. n. 40, p. 122.

⁴⁴ SCHAEFER 1954, cit. n. 41, p. 122.

⁴⁵ Ibid., p. 158; Wolfgang BEEH, Die Muttergottes von Münstereifel, *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege*, XIII, 1960, p. 173.

⁴⁶ Cf. SCHAEFER 1954, cit. n. 41, p. 123.

Deli sta po svojih temeljnih značilnostih zelo sorodni, poleg tega pa sta nastali še v istem časovnem obdobju in na istem prostoru, kar po Schaeferju do neke mere dopušča hipotezo, da sta nastali v delavnici istega mojstra. Marija s peruniko bi tako predstavljala zgodnejšo fazo njegovega razvoja, ko občutek za plastičnost in globino ter s tem za živo izraznost dela še ni bil tako izostren kot nekaj let kasneje pri izvedbi vrhunskega kipa iz Fontenaya.⁴⁷ Schaefer domneva, da je mojster svoje znanje konec trinajstega stoletja pridobival na gradbišču katedrale v Parizu,⁴⁸ od koder je način predstavitve Matere božje na portalu severnega transepta prenesel v Burgundijo in ga oplemenitil z lokalnimi elementi.

Najpomembnejša Marijina podoba v območju Gornjega Porrenja je Marija z ostenja glavnega portala stolnice v *Freiburgu* (sl. 18), ki francoske zglede v marsičem spaja s kasnejšo produkcijo na nemških in avstrijskih tleh. Delo je običajno datirano v čas okoli l. 1290,⁴⁹ zasledimo pa tudi letnico 1300,⁵⁰ kar pomeni, da nastane v istem časovnem intervalu kot dela iz Fontenaya, Beauna in Ptuja. Njene korenine moramo iskati v Burgundiji, stilno pa ji je najbližja Marija s peruniko iz Beauna, ki glede tipa odprtega plašča verjetno predstavlja enega izmed njenih neposrednih zgledov.

Opozoriti je treba na pomembno značilnost, ki je na sorodnih delih doslej nismo bili vajeni. Gre za izvirno oblikovanje razigrane figure malega Jezusa, kjer je mojster napravil še korak bliže k učinkoviti realistični predstavitvi nekajmesečnega otroka. Glavo je radovedno nagnil na levo in morda opazuje vernika ali pa se zgolj nagiba k materini roki, ki se je dotika v skladu s poročno simboliko. V nasprotju z običajno predstavitvijo je upodobljen brez atributa in ga, po sedanjem stanju sodeč, ni nikoli imel. Edinstveno pri njegovi figuri pa je, da ni oblečen v slovesno dolgo tuniko, kot v Fontenayu in Beaunu, ampak je gol do pasu. Spodnji del telesa zaznamuje znan motiv kobacajočih nog in je zavrt v dolgo materino oglavnico, ki v slikovitem slapu gub pada proti tlom. Jezus je s tem postal povsem »otroški« in se bistveno razlikuje od predhodnih strogih in slovesnih upodobitev, dasi je v Beaunu

⁴⁷ Ibid., p. 125.

⁴⁸ Ibid. loc. cit.

⁴⁹ VON SIMSON 1990, cit. n. 40, p. 249.

⁵⁰ STADLOBER 1996, cit. n. 13, p. 151.

in še zlasti v obrazni mimiki otroka fontenayske Marije ta princip že nakazan in delno tudi izpeljan. Gol otrok za trinajsto stoletje ni značilen, saj ga na sočasnih in starejših najpomembnejših delih sploh ne opazimo, in kot kaže, gre v tem primeru za najstarejšo (ohranjeno) upodobitev golega otroka v monumentalni marijanski plastiki.⁵¹ Ta motiv bi tako lahko pomenil neposreden zgled za podoben koncept pri ptujski Mariji, kjer je otrok bil nekoč prav tako gol do pasu, njegov spodnji del pa zavil v ruto, ki pa je za razliko od Freiburga samostojen kos oblačila.⁵² Freiburška Marija je poleg Fontenaya gotovo eno izmed tistih del, ki znatno narekuje koncept ptujske *Minoritske Madone*. Seveda moramo biti pri tovrstnih povezavah zaradi pomanjkanja podatkov previdni, zaradi sočasnega nastanka pa moramo dopustiti tudi možnost starejšega in danes izgubljenega zgleada za obe deli.

Kljub temu pa je odmev burgundskega in porenjskega kiparstva na ptujski Mariji jasen, ključni razlog za navezavo pa so po našem mnenju specifične zgodovinske okoliščine v avstrijskem območju 13. stoletja, kjer pride po propadu Babenberžanov do radikalnih političnih sprememb. Po kratkem obdobju vlade češkega kralja Otokarja II. Přemysla si leta 1278 oblast na tem območju pod vodstvom Rudolfa I. zagotovijo Habsburžani. Poleg široko razvejanih rodbinskih vezi, ki jih spletejo že v zgodnjem obdobju, so še posebej pomembne že omenjene povezave s francosko aristokracijo oz. kraljevo hišo. Rudolf III., sin Albrehta I. in Rudolfov vnuk ter ob koncu življenja češki kralj, je bil poročen z Blanko Francosko (Valoiško), polsestro kralja Filipa IV. Lepega in vnukinjo Ludvika IX. Svetega. Ta okoliščina je bila po našem mnenju odločilna za neposredni prenos francoskega tipa Marijine upodobitve v avstrijski prostor in se povsem izrazi najprej v Klosterneuburški Madoni, katere avtor je, kot že omenjeno, verjetno po naročilu prišel na Dunaj bodisi iz habsburških izvornih dežel ali pa je izhajal iz

⁵¹ Ibid., loc. cit.; cf. tudi ZYKAN 1968, cit. n. 38, p. 177, kjer avtorica v omenjenem elementu vidi »korak k počlovečenju«, ki pa ga (avstrijska?) gotska plastika po njenem mnenju naredi šele okrog l. 1320.

⁵² Po sedanjem stanju sodeč je bil zgornji del otrokovega oblačila na telo apliciran naknadno, o čemer pričajo kovinske vezi, kar kaže, da oblačilo in otrokovo telo nista izklesana iz enega kosa. Do spremembe je prišlo bržkone v času Straubove adaptacije, seveda pa bi tezo potrdila kemična analiza materiala otrokovega telesa in oblačila.

Francije. Mojster je s Klosterneuburško Madono vzpodbudil domačo produkcijo, ki bi lahko neposredno vplivala na sočasno ptujsko *Minoritsko Madono*.

Beraškim redovom naklonjena vladarska politika je obrodila sadove tudi na Ptuju, kjer se dominikanci naselijo že v prvi polovici, minoriti pa verjetno okoli srede 13. stoletja. Njihov prihod je tesno povezan z močno rodbino Ptujskih gospodov, ministerialov salzburškega nadškofa, ki že od prve polovice 12. stoletja obvladujejo mesto in v 14. postanejo za Celjskimi grofi drugi najpomembnejši rod v deželi. V času vzpona Rudolfa I. se zaradi nasprotovanja Otokarjevi oblasti odločno postavijo na njegovo stran, po zmagi pa se je Rudolf Frideriku V. Ptujskemu za vojaško pomoč zahvalil s podelitvijo grajskega gospostva,⁵³ kar kaže na izoblikovano politično zvezo med Ptujskimi in Habsburžani.

Ptujski gospodje so bili veliki dobrotniki obeh redov in so pri dominikancih imeli tudi rodbinsko grobnico. Za vpetost samostana v nadregionalni kontekst pa je pomenljiv podatek, da so darove in volila ptujski minoriti prejeli tudi od Habsburžanov. Vojvoda Friderik Lepi je tako v oporoki iz l. 1327 denarna sredstva namenil samostanom na Dunaju, v Dunajskem Novem mestu, Brucku, Welsu in Mariboru, če jih naštejemo le nekaj, njegova žena Elizabeta Aragonska pa se je v svojem testamentu leta 1329 izkazala tudi kot dobrotnica minoritov na Ptuju.⁵⁴ Na te direktne povezave nenazadnje opozarja tudi primer Marije iz Šempetra, ki naj bi jo celjskim minoritom poklonil sam vojvoda Friderik Lepi. Ptujski minoriti so lahko z Dunajem prihajali v stik tudi preko povezav z drugimi samostani, saj so bili vključeni v Avstrijsko redovno provinco s sedežem na Dunaju, ki se je v 13. stol. delila na dunajsko in štajersko kustodijo, kamor so spadali tudi samostani v Celju, Mariboru in na Ptuju.⁵⁵ O povezanosti redovnih postojank govori dejstvo, da je na Ptuju službovalo več gvardijanov, ki so v mesto prišli iz drugih postojank. Tako se konec 14. stol. omenjata Henrik iz Welsa in Filip iz Tullna.⁵⁶

⁵³ Hans PIRCHEGGER, Die Herren von Pettau, *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark*, XLII, 1951, p. 14.

⁵⁴ Jože MLINARIČ, Zgodovina samostana od ustanovitve do 1800, *Minoritski samostan na Ptuju 1239–1989* (ed. Jože Mlinarič), Celje 1989, p. 61.

⁵⁵ Ibid., p. 50.

⁵⁶ Ibid., p. 58.

Umestitev ptujske *Minoritske Madone* v prostor in čas nastanka lahko zaokrožimo na sledeč način. Primerjava s sorodnimi deli avstrijskega in širšega evropskega miljeja je pokazala, da jo lahko nedvoumno uvrstimo v serijo Marijinih podob z začetka 14. stol., ki jo neposredno sproži francosko gotsko kiparstvo konca 13. stol. in se jasno izrazi v Fontenayu, z drugačnim, v primerjavi s podobo na predelnem stebru, intimnejšim pristopom. V svoji zasnovi ptujska Madona nadaljuje koncept francoskih Marijinih podob in velja za enega najstarejših odmevov Fontenayske Marije. Drugo temeljno delo, ki pojasnjuje stilni izraz ptujske plastike, je Marija z ostenja glavnega portala stolnice v Freiburgu, kjer mati v naročju drži razigrano, do pasu golo in v spodnjem delu v ruto zavito dete, kar pomeni nov korak k »počlovečenju«. Golo in v ruto zavito dete je, kot rečeno, v izvirnem stanju nosila tudi ptujska Marija. Čisti formi in jasno razvidnim stilnim koreninam je botroval zgodnji nastanek ptujske Marije, tako da jo lahko datiramo v čas okoli leta 1300 oz., kar bi glede na dunajsko produkcijo bilo morda še bolj ustrezno, v prvo desetletje 14. stoletja. Neposreden stik Habsburžanov z »izvornimi« deželami delo po našem mnenju lahko postavlja v krog dunajske dejavnosti; vloga Salzburga, sicer lastnika in cerkveno pravnega gospodarja Ptuja, za katerega se je nekdaj menilo, da je pri konceptu zgodnjegotske avstrijske plastike igral ključno posredniško vlogo, pa se nam v tem primeru, po ohranjenem gradivu sodeč, ne zdi odločilna.

Pregled avstrijskih Marijinih podob je pokazal, da gre kljub sorodnostim z ostalimi predstavniki skupine za zaključene enote brez enoznačnega skupnega imenovalca in zato tudi našega kipa oz. njene avtorja ne moremo apriorno umestiti v krog dunajskega kiparstva, saj je lahko deloval neodvisno od omenjenih delavnic. Stilne vzporednice tako bolj kot o neposredni povezanosti govorijo o skupnih izhodiščih. Naš avtor je bodisi izšel neposredno iz kroga dunajske produkcije bodisi je bil tuj, na Dunaju gostujoč mojster. Tudi vprašanje povezave mojstra s Ptujem oz. vprašanje, ali je kip nastal na Ptuju ali pa je bil sem pripeljan, ostaja odprto; bistveno je, da se kip na Ptuju nedvomno pojavi po želji naročnikov, ptujskih minoritov, ki so s svojimi vezmi preseglji lokalni okvir, pri povezavi ptujskega in dunajskega umetnostnega miljeja pa pomembno vlogo odigrajo tudi ustanovniki in podporniki samostana, ki se v času nastanka kipa v želji po osamosvojitvi obračajo k svojim habsburškim zaveznikom.

| DIE PETTAUER MINORITENMADONNA

Im vorliegenden Beitrag wird versucht, die Pettauer Minoritenmadonna (Ptuj/Slowenien) künstlerisch und stilgeschichtlich einzuordnen. Die Skulptur entstand unter dem offensichtlichen Einfluß der französischen Plastik um 1300 bzw. im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, wenn man den erhaltenen Denkmalbestand aus dieser Zeit berücksichtigt. Aufgrund des stilistischen Zusammenhangs kann sie im Kreis der Wiener Bildhauerproduktion angesiedelt werden, wo die Habsburger damals ihre Macht festigten.

In diesem Rahmen ist vor allem das Werk des am Wiener Hof wirkenden *Meisters der Klosterneuburger Madonna* von Bedeutung. Nach dem Tode der Herzogin Blanche von Valois, der Frau des böhmischen Königs Rudolfs des III. und Halbschwester des französischen Königs Philipps des Schönen fertigte er ihr das Grabmal, zwischen 1300 und 1305 dürfte er aufgrund der Beziehungen der Herzogin zum Klosterneuburger Chorfrauenkonvent auch die thronende *Klosterneuburger Madonna* geschaffen haben (Abb. 7). Der in der Tradition der ostfranzösischen Plastik und der rheinischen Werke gestaltete Typus wirft die interessante Frage nach der Herkunft des Meisters auf. Obwohl es durchaus möglich ist, daß er über die Kleinplastik aus Elfenbein mit der französischen Plastik in Berührung kam, liegt es näher, daß es sich um einen fremden, im südwestdeutschen Raum oder in Frankreich ausgebildeten Meister handelte, der auch kurze Zeit im Kreise des Habsburger Hofes in Wien wirkte. Es geht dabei entweder um einen französischen Meister, der aufgrund der Beziehungen zwischen Habsburgern und französischem Hof über die Herzogin Blanche dorthin eingeladen wurde, oder um einen Meister vom Oberrhein, dessen Wienaufenthalt sich aufgrund des dortigen habsburgischen Stammbesitzes erklären ließe. Ein ähnliches Werk, das unter starkem Einfluß des erwähnten Meisters entstand, ist die Wiener Neustädter Madonna (Abb. 8), die durch einen eigentümlichen Faltenwurf der betonten Draperie gekennzeichnet ist. Ihr Urheber entstammt wahrscheinlich dem Kreis der Wiener Werkstatt, dem auch der Meister der *Šempeter-Madonna* in der Savinjska dolina (Abb. 9) angehört, die sich einst in Besitz der Minoriten von Cilli (Celje) befand. Der Zusammenhang mit der französischen Bildhauerei, insbesondere mit Kleinplastik aus Elfenbein, die eine wichtige stilistische Vorbildfunktion entfaltete, weist die Dienstbotenmadonna (Abb. 10) auf. Die Fachliteratur führt auch in diesem Fall die Möglichkeit an, daß es sich um einen Auftrag der Habsburger handle, wodurch sich die stilistische Verwandtschaft mit den Werken vom Oberrhein (Freiburg) erklären läßt. Von den verwandten Werken, die unter französischem Einfluß nach der Pettauer Madonna entstanden und bereits regionale Charakteristika aufweisen, ist die *Friesacher Madonna* in Kärnten zu erwähnen (Abb. 13). Die malerische räumlich entfaltete Draperie im Mariengewand zeigt bereits eine Auflockerung im Grundprinzip des Faltenwurfs, wie es in Fontenay bekannt ist. Im Gewand Mariens wurde die starre Stilisierung völlig aufgegeben.

Das Konzept der freistehenden Gnadenfigur hat seinen Ursprung in der Entwicklung der Kathedralplastik des 13. Jahrhunderts, als sich in diesem Zusammenhang und im Einklang mit der immer stärkeren Marienverehrung der Typus der stehenden Madonna mit Jesuskind im Trumeau herausbildete. Das bedeutendste unter diesen Werken ist zweifelsohne die *Vierge dorée* (Abb. 15) im Trumeau des südlichen Querhaus in Amiens. Die Madonna lächelt dem Jesuskind zu, auf das ihr ausgestreckter Zeigefinger der rechten Hand zeigt. Das Kind mit lockigem Haar ist in angemessenen Proportionen im Profil dargestellt und durch das akzentuierte Motiv der verhüllten strampelnden Beine gekennzeichnet, das samt dem gefühlsbetonten Bezug zwischen den Figuren zum obligatorischen Bestandteil derartiger Darstellungen wird.

Am Jahrhundertende wird die monumentale Madonna mit Jesuskind in Frankreich – den religiösen Bedürfnissen entsprechend – zur selbständigen Kultfigur, neue inhaltliche Akzente werden jedoch von Mönchsorden verbreitet, zunächst von den Zisterziensern, später von den Minoriten und Dominikanern. Die bedeutendste in dieser Reihe ist die Madonna von Fontenay (Abb. 16), die den Darstellungen des 14. Jahrhunderts sowohl im inhaltlichen als auch im stilistischen Sinne zum Vorbild dient. Ursprünglich befand sich die Statue wahrscheinlich in einer Kapelle, wo sie im hellen Tageslicht, das durch keine Glasmalerei gedämpft wurde, voll erglänzte. Nicht nur, daß sich die Statue völlig vom Architekturrahmen emanzipierte, mehr noch, sie ordnete sich diesen unter, der Raum seinerseits verlieh der Statue mit seinen Elementen und seinem Licht außer der Lebensrealität auch eine mystische Dimension, die im Rahmen der Zisterzienser Marienverehrung umso bedeutender war.

Der Vergleich mit der Pettauer Plastik weist eine Reihe von verwandten Elementen auf. Die linke Profilansicht offenbart eine ähnliche Körperbewegung (Abb. 16 und 5). Dabei ist auf eine geradezu gleiche Behandlung des Faltenwurfs am linken Ärmel und der Schulter sowie auf die der Handhaltung hinzuweisen, welche letztere, zwar offensichtlicher, eine Diagonale der oberen Körperhälfte bildet. Gleich ist auch die Behandlung des an der linken Hand etwas eingelassenen Mantels, wo das Jesuskind sitzt, und der Faltenkaskaden am linken Arm. Die Marienfigur ist durch eine seitenverkehrte S-Kurve eingefangen, das Ganze wird durch den nach vorn geneigte Kopf stabilisiert. Diese Linie ist in Pettau stärker betont bzw. besser sichtbar, weil jene seknrechten Falten des hinteren Mantelteils der Statue „fehlen“, die in Fontenay entsprechende statische Stabilität gewährleisten. Auf französische Vorbilder weist bei der Pettauer Madonna auch die volle Kopfform des Jesuskindes mit dem typischen Lächeln und der identischen Gestaltung der krausen Haarlocken hin. In Fontenay trägt das Kind eine lange Tunika, aus der nur die Füße der lebhaft strampelnden Beine hervorragen sowie die betonte Linke, die, energisch nach vorn gestreckt, aus dem Gewand ragt. Eine ähnliche Wirkung erreichte mit dem im Schoß der Mutter stehenden Kind auch der unbekannte Meister in Pettau, das Kind ist jedoch nicht bekleidet, sondern lediglich eingehüllt in eine Art Umhang, das in jenem Teil, der die Beine des

Kindes bzw. seine nach vorne ausgestreckte Linke bedeckt, eine ähnliche Struktur der Draperie wie die in Fontenay bildet.

Der Gestaltungsprozeß der Pettauer Madonna wird auch durch die Plastik des Oberrheins beeinflusst. Die bedeutendste Madonnengestalt dieses Raumes befindet sich im Gewände des Freiburger Münsters (Abb. 18), die die französischen Vorbilder in mancher Hinsicht mit der späteren Produktion auf deutschem und österreichischem Boden verbindet. Das Werk entsteht in derselben Zeitspanne wie die Skulpturen von Fontenay und Pettau. Seine Wurzeln sind in Burgund zu suchen, stilistisch steht ihm die Madonna mit der Schwerlilie von Beaune (Abb. 17) am nächsten, die in Bezug auf das Motiv des offenen Mantels wahrscheinlich eines ihrer unmittelbaren Vorbilder darstellt.

Es muß auf die originell gestaltete Figur des verspielten Jesuskindes hingewiesen werden, wo dem Künstler noch ein weiterer Schritt in Richtung einer wirksamen realistischen Darstellung des einige Monate alten Kindes geglückt ist. Eigenartig ist, daß der obere Körperteil des Kindes nackt ist, während der untere durch das Motiv der strampelnden Beine gekennzeichnet und vom langen Umhang der Mutter mit Faltenkaskaden eingehüllt ist. Das Jesuskind erlangt dadurch eine typische Kindesphysiognomie und hebt sich von seinen vorangegangenen starren Darstellungen stark ab. Das nackte Kind ist keineswegs typisch für das 13. Jahrhundert, kommt es doch auf den zeitgenössischen und älteren bedeutendsten Werken nicht vor. Allem Anschein nach handelt es sich in diesem Fall um die älteste (erhaltene) Darstellung des nackten Kindes in der monumentalen Marienplastik überhaupt. Dieses Motiv kann als unmittelbares Vorbild für die ähnliche Konzeption der Pettauer Madonna angesehen werden, wo das Kind einst ebenso halbbedeckt war. Der untere Teil war in einen Umhang eingehüllt, der im Unterschied zur Freiburger Skulptur ein selbständiges Kleidungsstück darstellte. Die Freiburger Madonna dürfte neben der von Fontanay für die Pettauer Minoritenmadonna eine wichtige Vorbildfunktion innegehabt haben. Selbstverständlich ist angesichts des Quellenmangels bei solchen Vergleichen Vorsicht geboten, wegen der gleichzeitigen Entstehung aber auch die Möglichkeit eines älteren und verschollenen Vorbildes für beide Werke nicht auszuschließen.

Der Abglanz burgundischer und rheinischer Skulptur auf der Pettauer Madonna ist eindeutig, die Schlüsselrolle für diesen Zusammenhang ist unserer Ansicht nach jedoch in den spezifischen historischen Umständen im österreichischen Raum des 13. Jahrhunderts zu suchen, wo es nach dem Untergang der Babenberger zu tiefgreifenden politischen Veränderungen kam. Nach der kurzen Regierungsperiode des böhmischen Königs Ottokar II. von Přemysl erlangen im Jahre 1278 die Habsburger unter Rudolf I. die Oberhoheit über dieses Gebiet. Außer den stark ausgebreiteten Verwandtschaftsbeziehungen, die bereits in früher Periode geknüpft werden, sind die schon erwähnten Beziehungen zur französischen Aristokratie bzw. zum französischen Königshaus von besonderer Bedeutung. Rudolf III., ein Sohn Albrechts I. und Enkel Rudolfs, war mit Blanche von Valois, einer Halbschwester des Königs Philipps des Schönen und Enkelin Ludwigs des Heiligen, verheiratet.

Dieser Umstand war unserer Meinung nach entscheidend für eine unmittelbare Übertragung des französischen Madonnentypus in den österreichischen Raum, wo er in der Klosterneuburger Madonna voll zum Ausdruck kommt, deren Meister wahrscheinlich einem Auftrag zufolge nach Wien kam, sei es nun aus den Habsburger Stammländern, oder aber aus Frankreich. Durch die Klosterneuburger Madonna regte der Meister die heimische Produktion an, die wiederum die Entstehung der gleichzeitigen Pettauer Minoritenmadonna unmittelbar bewirkt haben könnte.

Eine den Bettelorden geneigte Herrscherpolitik trug auch in Pettau Früchte, wo sich die Dominikaner bereits in der ersten Hälfte, die Minoriten aber wahrscheinlich um die Mitte des 13. Jahrhunderts niederließen. Ihre Ankunft ist mit der mächtigen Familie der Herren von Pettau auf engste verknüpft. Diese waren Ministeriale des Salzburger Erzbischofs und beherrschten die Stadt bereits seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts und stiegen im 14. Jahrhundert zusammen mit den Grafen von Cilli zur zweitbedeutendsten Adelsfamilie im Lande auf. Zur Zeit des Aufstiegs Rudolfs I. stellten sie sich wegen ihrer Opposition gegenüber der Herrschaft Ottokars entschieden auf Rudolfs Seite, nach dem Sieg bedankte sich Rudolf bei Friedrich V. von Pettau für die geleistete militärische Hilfe durch Verleihung der Burgherrschaft, was auf ein zwischen den Herren von Pettau und denen von Habsburg geschlossenes politisches Bündnis hinweist. Die Herren von Pettau waren die größten Stifter der beiden Orden und besaßen auch ein Familiengrab bei den Dominikanern. Bezeichnend für die Eingebundenheit des Kloster in den überregionalen Rahmen ist die Angabe, daß die Pettauer Minoriten Schenkungen und Legate auch von den Habsburgern erhielten. In seinem Vermächtnis von 1327 widmete Herzog Friedrich der Schöne Legate an die Klöster in Wien, Wiener Neustadt, Bruck, Wels und Marburg (Maribor), um nur einige aufzuzählen, seine Frau Elisabeth von Aragon erwies sich in ihrem Testament von 1329 als Gönnerin der Minoriten in Pettau. Auf diese direkten Beziehungen weist nicht zuletzt auch die Madonna von Šempeter hin, die Herzog Friedrich der Schöne selbst den Cillier Minoriten geschenkt haben soll. Die Pettauer Minoriten konnten mit Wien auch durch ihre Beziehungen zu anderen Klöstern in Berührung kommen, waren sie doch Bestandteil der TMsterreichischen Ordensprovinz mit Sitz in Wien, die im 13. Jahrhundert aus der Wiener und der Steiermärkischen Kustodie bestand; zu der letzteren gehörten auch die Klöster in Cilli, Marburg und Pettau. Von den Beziehungen zwischen den Ordensniederlassungen zeugt auch die Tatsache, daß mehrere Guardiane aus anderen Niederlassungen ihren Dienst in Pettau absolvierten. Vom Ende des 14. Jahrhunderts sind Heinrich von Wels und Philipp von Tulln überliefert.

Die zeitliche und räumliche Einordnung der Pettauer Minoritenmadonna kann folgendermaßen zusammengefaßt werden: Ein Vergleich mit den Nachbargebieten des österreichischen und weiteren europäischen Milieus hat gezeigt, daß sie eindeutig in die Reihe der Mariengestalten vom Anfang des 14. Jahrhunderts eingegliedert werden kann, die unmittelbar von der franzö-

sischen gotischen Skulptur vom Ende des 13. Jahrhunderts angeregt wurden. Die hier behandelte Marienstatue gilt als eine der ältesten Nachwirkungen der Madonna von Fontenay und der Modonna aus dem Gewände des Hauptportals des Freiburger Münsters. Klare Form und deutlich sichtbare Stilanklänge sind eine Folge der frühen Entstehungszeit der Pettauer Madonna. Dabei erhebt sich die Frage nach der Herkunft der Künstlers. Obwohl die Möglichkeit einer fremden Herkunft nicht ganz auszuschließen ist, kann aufgrund des erhaltenen Kunstdekmalbestandes und der historischen Umstände seine Herkunft mit der Wiener Schule in Zusammenhang gebracht werden. Es ist möglich, daß er unmittelbar aus dem Kreise der Wiener Meister hervorging, oder er war ein fremder in Wien gastierender Bildhauer. Auch die Frage nach der Bindung des Meisters an Pettau bzw. die Frage, ob die Statue in Pettau entstand oder dorthin gebracht wurde, bleibt offen. Von wesentlicher Bedeutung ist, daß die Statue unzweifelhaft in Pettau auf Wunsch der Auftraggeber, der Pettauer Minoriten, erscheint, die durch ihre Beziehungen den lokalen Rahmen gesprengt haben. In den Beziehungen zwischen den künstlerischen Milieus Pettaus und Wiens spielen auch die Stifter und Gönner des Klosters eine wichtige Rolle, die sich zur Entstehungszeit der Statue in ihrem Wunsch nach Selbständigkeit an ihre Habsburger Verbündeten wenden.

Abbildungen:

1. Pettauer Madonna am Aufstellungsort in der Attika der Minoritenkirche von Ptuj (nach alter Aufnahme von F. Stelè, um 1930)
2. Wie Abb. 1: einzelne Stücke des zerstörten Bildwerks vor Rekonstruktion (Foto M. Zadnikar, um 1950)
3. Wie Abb. 1: Wiederherstellung mit Hilfe einer Betoneinlage nach 1950
4. Wie Abb. 1: heutiger Zustand, Ptuj, Pokrajinski muzej
5. Wie Abb. 1: Profilansicht
6. Wie Abb. 1: Rückenansicht
7. Thronende Maria mit Kind, Klosterneuburg, Stiftsammlungen, 1305
8. Wienerneustädter Madonna, Wien, Österreichische Galerie, Museum österreichischer mittelalterlicher Kunst im Unteren Belvedere, um 1310
9. Maria mit Kind, Šempeter v Savinjski dolini, Pfarrkirche, um 1310–1320
10. Dienstbotenmadonna, Wien, Stephansdom, 1. V. des 14. Jhs.
11. Admonter Madonna, Graz, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, um 1300–1310
12. Salesianerinnenmadonna, Wien, Salesianerinnenkirche, um 1320
13. Maria mit Kind, Friesach, Dominikanerkirche, um 1340
14. Maria mit Kind, Paris, Kathedrale Notre-Dame, Nordtransept, um 1245–1250
15. Vierge Dorée, Amiens, Kathedrale Notre-Dame, um 1250
16. Maria mit Kind, Fontenay, Zisterzienserkirche, um 1300
17. Irismadonna von Beaune, um 1290
18. Maria mit Kind, Freiburg im Breisgau, Dom, Inneres Westportal, um 1290–1300
19. Giovanni Pisano, Maria mit Kind, Pisa, Museo d'arte, 1298
20. Maria mit Kind, Paris, Louvre, um 1250–1260