

Janez Höfler, Ljubljana

**KIPARSKA DELAVNICA  
NA PTUJSKI GORI: NEKAJ IZHODIŠČ  
ZA PONOVEN RAZMISLEK**

Raziskovanje kiparske tvornosti, ki je nastala ob zidavi romarske cerkve na Ptujski Gori in v katero je mogoče po mnenju raznih avtorjev vključiti tudi dela za druge lokacije, v metodološkem pogledu še vedno sledi smernicam, ki jih razvil Emilijan Cevc v svojih številnih objavah:<sup>1</sup> gre za strukturno členitev posameznih motivov v obravnavi telesa, draperije in obraznih tipov ter iskanje njihovih vzorov in vzorcev v sočasnem kiparstvu bližnjih in bolj oddaljenih dežel, pri čemer velja največja pozornost Češki; smeri, iz katerih so ptujskogorski kiparji prejeli spodbude, naj bi nakazovale tudi njihov izvor. Novejši predlogi, zlasti v kataložnih enotah razstavnega kataloga *Gotika v Sloveniji* iz leta 1995, ki sta jih napisala Klementina Jurančič in Gregor Podnar,<sup>2</sup> ter zadnji prispevki Polone Vidmar,<sup>3</sup> so rezultat še preciznejšega opazovanja in seveda upoštevanja novejših literature, razen tega pa je danes na voljo še več objavljenega gradiva za primerjave. K temu je treba dodati še publikacijo Karla Heinza Clasna o Mojstru Lepih

<sup>1</sup> Emilijan CECV, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1956, pp. 16–18; IDEM, *Srednjeveška plastika na Slovenskem: od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963, pp. 123–164; IDEM, *Gotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1973, pp. 18–19, 91–97; IDEM, *Slowenien, Die Parler und der Schöne Stil: Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln* (ed. Anton Legner), Köln 1978, II, pp. 441–448.

<sup>2</sup> Klementina JURANČIČ, Gregor PODNAR, Ptujskogorska kiparska delavnica, *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 165–176. Cf. tudi Gregor PODNAR, Lepa Sočutna = Schönes Vesperbild, *Gotika na Kozjanskem* (Grad Podsreda, 1. 7. 1995–1. 10. 1995; Celje, Pokrajinski muzej, 22. 12. 1995–29. 2. 1996), Podsreda 1995, pp. 14–19.

<sup>3</sup> Polona VIDMAR, *Die Herren von Pettau als Bauherren und Mäzene*, Graz 2004 (doktorska disertacija, Univerza v Gradcu, tipkopis), pp. 375–417; EADEM, Sedeča Madona z detetom v župnijski cerkvi sv. Jakoba v Ormožu, *Ormož skozi stoletja V* (Marija Hernja Masten ed.), Ormož 2005, pp. 618–631; EADEM, *Die Herren von Pettau als Bauherren und Mäzene*, Graz 2006, pp. 242–304; EADEM, Kiparska delavnica na Ptujski Gori, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XLIII, 2007, pp. 47–86

Madon, čigar izvajanja o enem samem ustvarjalcu vodilnih skulptur v tem tipu ostajajo sporna, a ima zasluge za sklenjeno in bogato objavo gradiva.<sup>4</sup> Interpretacije mlajših avtorjev so nekoliko modificirale Cevčeve ugotovitve, radij iskanja pa ostaja v glavnem isti, to je na pomembni in odločujoči osi med Prago in Salzburgom. Spričo visoke kakovosti in večplastnosti del, ki jih povezujemo s Ptujsko Goro, bo problematiko ptujskogorske kiparske delavnice težko povsem izčrpati. Nekatera opažanja verjetno držijo in bodo takšna ostala, druga so bolj hipotetična, vsekakor pa velja, da izzivov za nadaljnja raziskovanja ne bo zmanjkalo. Zato s tem prispevkom ne želimo in ne moremo načeti celotnega spektra problemov, razčistiti ali vsaj nakazati želimo le nekaj izhodišč, za katere mislimo, da jih bo treba pri tem upoštevati.

Prvo in temeljno vprašanje zadeva pozicijo na eni strani arhitekturne in na drugi oltarne plastike. Emilijan Cevc ju eksplicitno ne loči in oltarne skulpture obravnava kot delo iste delavniške združbe. Kot posamezne, individualno oprijemljive kiparje opredeljuje mojstra, ki je med drugim izdelal angela na podpornem stebriču glavnega portala in konzolne maske na baldahinu celjskega oltarja – poimenoval ga je Mojster portalnih angelov –, Mojstra Sv. Jakoba iz današnjega loretskega oltarja, ki mu pripisuje tudi sohe v današnjem rožnovenskem oltarju, ter kiparja Marije zavetnice s plaščem. Poznejši avtorji so upravičeno podvomili v Cevčevo rekonstrukcijo posameznih opusov, saj so razlike med deli, ki jih je Cevc pripisal enemu in istemu kiparju, prevelike. Nedvomno jih je bilo na Ptujski Gori več, vendar pa atribucija ohranjenih del enemu ali drugemu ne bo predmet tega prispevka. Najprej nas zanima, ali lahko posebej govorimo o ptujskogorski kiparski delavnici ali pa moramo vendarle izhajati s podmene, da gre za delavniško združbo kamnosekov in kiparjev, ki je skrbela tako za arhitekturno kot za oltarno plastiko.

Misel, da je treba v načelu razlikovati med avtorji arhitekturne plastike in med kiparji, ki so bili zadolženi za opremo oltarjev, sta prvič nakazala avtorja v katalogu iz leta 1995.<sup>5</sup> Polona Vidmar<sup>6</sup> na podlagi analogij domneva, da se je skupina kiparjev na Ptujski Gori

<sup>4</sup> Karl Heinz CLASEN, *Der Meister der Schönen Madonnen: Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin 1974.

<sup>5</sup> JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 2.

<sup>6</sup> VIDMAR 2007, cit. n. 3, p. 47.

zbrala »ad hoc«, da so skupino tvorili mojstri različnega slogovnega izvora in različne usposobljenosti. Mojstri naj bi delovali samostojno, brez posebnega vodje. Dosedanje analize so nakazale določene konstitutivne razlike v slogovni usmeritvi ene in druge skupine del. Medtem ko arhitekturna plastika, mestoma izjemno visoke kakovosti, kamor je treba šteti tudi konzolne maske v starem prezbiteriju župnijske cerkve na Hajdini in drugod v okolici Ptuja, kaže neposredno praško izhodišče,<sup>7</sup> za avtorje oltarnih kipov tega ni mogoče trditi. Prusko-šlezjske značilnosti kipa sv. Jakoba in slogovna usmeritev njegovega ustvarjalca, ki je v večji ali manjši meri zaznamovala vso to produkcijo in o kateri bo treba v nadaljevanju posebej spregovoriti, nas navajajo k opredelitvi posebne kiparske delavnice, zadolžene za opremo oltarjev.

Žal ni nikakršnega arhivskega gradiva, ki bi nam pomagalo ugotoviti, od kod so prišli kiparji na Ptujsko Goro, zato smo odvisni le od rezultatov slogovne analize. Za izhodišče nam že od Emilijana Cevca dalje služi prav kip sv. Jakoba iz današnjega loretskega oltarja (sl. 1). Cevc ga je primerjal s Torunjsko Lepo Madono, znamenito, po koncu druge svetovne vojne pogrešano soho iz cerkve sv. Janeza v Torunju (Toruń, Thorn) na Poljskem, trgovskem središču nekdanje pruske države nemškega viteškega reda (sl. 2). Ujemanje v habitusu figure in razporeditvi gub v draperiji ter njihovem plastičnem podajanju je očitno, razen tega nas obraz sv. Jakoba z izdelavo gubic na čelu in okoli oči usmerja na še *in situ* ohranjeno Mojzesovo konzolo v Torunju, na kateri je nekdanj stala omenjena Madona, sam tip pa na klečečega Jezusa na Oljski Gori, ki se hrani v Malborku (Marienburg), sedežu nemškega viteškega reda (sl. 3).<sup>8</sup> Cevc tega sicer ni zapisal, vendar se sama po sebi ponuja misel, da se je avtor ptujskogorskega Jakoba izšolal v krogu Mojstra Torunjske Madone.

<sup>7</sup> Nazadnje in zelo prepričljivo Robert PESKAR, *Arhitektura in arhitekturna plastika okoli leta 1400 v Sloveniji*, Ljubljana 2005 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis).

<sup>8</sup> Na to značilnost je med drugim opozoril Gerhard Schmidt v prispevku *Paralipomena zu der Ausstellung »Die Parler und der Schöne Stil«*, objavljeno v: Gerhard SCHMIDT, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien 1992, pp. 282–287. To skulpturo pa omenja tudi že Clasen zaradi ujemanja s figurama donatorjev na predeli rožnovenskega oz. Andrejevega oltarja; CLASEN 1974, cit. n. 4, p. 140.



1. Sv. Jakob, Ptujška Gora, ž. c. Matere božje



2. Lepa Madona, Torunj (Toruń/Thorn), ž. c., zdaj stolnica sv. Janeza (po 1945 pogrješana) (zrcalno)



3. Kristus v Molitvi na Oljski Gori, Malbork /Marienburg, Muzeum Zamkowe (izrez)

Kot je bilo povedano, je Cevc Mojstru sv. Jakoba na Ptujski Gori pripisal tudi kipe v današnjem rožnovenskem oltarju, nekdanjem oltarju sv. Andreja, ustanovi gospodov Stubenberških. Za osrednjo figuro sedeče Matere božje z detetom (sl. 4) je zaradi redkosti sedečih Madon v primerjalnem gradivu težko najti prave vzporednice. Sklicevanje na nekatere zglede iz češkega tabelnega slikarstva (fragment epitafa Jana Jeřena iz leta 1395 in Madona iz Jindřihůvega Hradca<sup>9</sup>) ne

<sup>9</sup> CEVC 1963, cit. n. 1, p. 151; JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 2, p. 169. Za sliko cf. Antonín MATĚJČEK – Jaroslav PEŠINA, *Czech Gothic Painting 1350–1450*, Praha 1950, tab. 134 in 146.



4. Marija z detetom, Ptujška Gora, ž. c. Matere božje

pride v poštev tako zaradi razlik v obravnavanju draperije kot zaradi načina, kako Marija drži dete – ta se na Ptujski Gori tipološko veže na stoječe Madone.<sup>10</sup> Gubanje Marijinega plašča okoli kolen in pri tleh pa nas usmerja na razne zelo razširjene variante Lepih Sočutnih; čeravno se tudi v tem gradivu zaenkrat ne ponuja kakšna tesnejša vzporednica, bo verjetno držalo, da je naš kipar to figuro ne najbolj posrečeno zasnoval s kombiniranjem motivov Lepih Madon in Sočutnih. Pri Sočutnih je kipar morda dobil navdih tudi za Marijino oglavnico, ki je na glavi sicer pomaknjena malo nazaj, tako da razkriva njene lase, a je prekrizana na prsih, na stoječih Madonah pa se ne pojavlja, tudi ne na sedečih, kolikor so znane in objavljene. Sicer pa pri Mariji posebej preseneča njen okrogli in polni obraz s široko odprtimi očmi, kakršnega med obraznimi tipi primerjalnega gradiva ni najti. Samo kot namig naj velja opozorilo na Magdalenin obraz iz skupine Vzdigovanja sv. Marije Magdalene v župnijski in danes stolni cerkvi sv. Janeza v Torunju iz leta 1416, ki se pripisuje nasledstvu Mojstra Torunjske Madone.<sup>11</sup>

Ptujskogorski Jakob in Marija iz Andrejevega oltarja sta si tipološko preveč raznorodna, da bi nam omogočila učinkovito primerjavo glede avtorstva. Cevčevo mnenje, da naj bi šlo za delo enega in istega umetnika, je treba jemati zelo pogojno. Tisto, kar skulpturi še najbolj povezuje, je sorodna plastična obravnava figure in njene draperije. V tej točki sta druga kipa Andrejevega oltarja že drugačna, na prvi

<sup>10</sup> Tako odpade tudi primerjava z rezljano Marijo iz Tynske cerkve v Pragi, ki se ji zdi ptujskogorski kip še najbližje. Ta je poleg tega še občutno mlajša, saj se datira že v čas proti letu 1440; JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 2, za tynsko Marijo nazadnje Milena BARTLOVÁ, in: *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden: Kunst und Rapresentation des Hauses Luxemburg 1310–1437* (ed. Jiři Fajt), München – Berlin 2006, p. 563 Ne da bi šlo za kakšne siceršnje povezave, ima zelo podobno dete neka češka ali avstrijska rezljana Madona v Düsseldorfu, Kunstmuseum, inv. št. 1934-8; cf. Sonja SCHURMANN, in: *Die Parler* 1978, cit. n. 1, II, p. 692, manj podobno tako imenovana Schulhofmadonna v Zgodovinskem muzeju na Dunaju, dunajsko delo iz časa pred 1400; SCHMIDT 1992, cit. n. 8, p. 306; Arthur SALIGER, in: *Der Meister von Groflobming* (österreichische Galerie, Dunaj, 17. 5–4. 9. 1994, ed. Arthur Saliger), Wien 1994, p. 183. – Po predlogi za Marijo v Andrejevem oltarju je izdelano tudi dete pri Mariji Zavetnici s plaščem na Ptujski Gori, pri mali Lepi Madoni in ljubljanski Narodni galeriji pa je žal odlomljeno.

<sup>11</sup> CLASEN 1974, cit. n. 4, p. 104; Jiři FAJT, in: *Karl IV.* 2006, cit. n. 10, p. 400, fig. V.30 (po zadnji restavraciji).



5. Sv. Katarina, Ptujška Gora, ž. c. Matere božje





6. Lepa Madona, Torunj (Toruń/Thorn), ž. c., zdaj stolnica sv. Janeza (po 1945 pogrešana)



7. Sv. Katarina, Jihlava/Iglau, ž. c. sv. Jakoba st. (1402?)

pogled modernejša, z bolj grafično učinkujočimi gubami. Kljub razlikam pa se v njej še kaže slogovna usmeritev, ki jo razkriva Sv. Jakob. Podobnost Sv. Katarine (sl. 5) z znamenito svetnico tega imena v Jihlavi (Iglau) iz kroga Krumlovske Madone (sl. 7)<sup>12</sup> je le tipološka, zakaj njen spodnji del se tokrat – če zanemarimo bolj plastično izoblikovano izstopajoče koleno – še bolj ujema s spodnjim delom Torunjske Madone (sl. 6). Tudi velika torbasta guba v ospredju, ki ji sega malo čez pas

<sup>12</sup> CEVC 1978, cit. n. 1, p. 447; JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 2. Zaradi razlogov, ki jih bomo navedli v nadaljevanju, lahko jihlavsko Katarino kot izhodišče odpišemo tudi v primeru Sv. Katarine iz Velike Nedelje.



8. Sv. Andrej, Ptujška gora, ž. c. Matere božje



9. Sv. Katarina iz Wrocława, Poznań/Posen, Muzeum Narodowe, na posodo Narodnega Muzeja v Varšavi

in kakršno vidimo tudi na jihlavskem kipu, je prejkone derivat ustrežne gube pod detetom na Torunjski Madoni, saj jo srečamo tudi na Sv. Andreju (sl. 8). Razen tega ni zavreči misli, da gre za šlezjiško iznajdbo, kot to kaže v tipu jihlavski sorodna, a starejša Sv. Katarina iz Wrocława, ki jo hrani Narodni muzej v Poznańu in se sicer pripisuje krogu bodisi Torunjske bodisi Wrocławske Madone (sl. 9).<sup>13</sup> Druga

<sup>13</sup> Za nazorno primerjavo jihlavske in poznańske svetnice cf. SCHMIDT 1992, cit. n. 8, pp. 235–237, 333–335. Da je treba ptujskogorsko Katarino primerjati s to šlezjiško skulpturo, je menil že CLASEN; CLASEN 1974, cit. n. 4, p. 140. Sicer pa zanjo cf. nazadnje Kaliopi CHAMONIKOLA, in: *Karl IV. 2006*, cit. n. 10, pp. 321–322.



10. Wrocławska Lepa Madona, Varšava, Muzeum Narodowe



11. Salzburška Frančiškanska Madona, Salzburg, kapela Frančiškanskega samostana

temeljna razlika med jihlavsko in ptujskogorsko Katarino je zavrtna in stabilna stoja slednje z rahlo naprej nagnjenim zgornjim delom telesa. Ta stoja je še očitnejša pri Sv. Andreju in spet razkriva odvisnost od Mojstra Sv. Jakoba, o čemer bo treba še govoriti. Sicer pa pomeni ta figura korak naprej v smeri drugega ključnega dela prusko-šlezijske skupine, Lepe Madone iz stolnice v Wrocławu (Breslau) v varšavskem Narodnem muzeju (sl. 10), nakazuje pa tudi druge nove primesi. Temeljna razlika med njim in Sv. Katarino je ta, da je velika guba lasnica (podobno kot pri wrocławski Mariji) predstavljena na drugo stran kot izstopajoče koleno, obravnava partije okoli tega kolena pa je zelo

podobna tisti pri Madoni v hišni kapeli salzburškega frančiškanskega samostana (sl. 11). Vendar bi bilo preuranjeno trditi, da gre tu za salzburški vpliv. Salzburška Frančiškanska Marija je v resnici daljnji in pozni odvod Torunjske in Wrocławske Madone in sodi med tista dela, ki so ob Renu, v južni Nemčiji in v vzhodnih Alpah predelovala in razširjala prusko-šlezjske prototipe.<sup>14</sup> Da je bil vzorec Wrocławske Madone v ptujskogorski kiparski delavnici prav tako dobro znan kot vzorec Torunjske Madone, dokazuje tudi zgornji del Sv. Barbare iz skupine Velike Nedelje (sl. 14), o kateri bomo še govorili; na to je opozoril nihče drug kot Cevc sam.<sup>15</sup>

Pri obravnavi kipa sv. Jakoba in drugih prusko-šlezjskih elementov v zapuščini ptujskogorske kiparske delavnice se je Polona Vidmar oprla na pogosto mnenje v novejši strokovni literaturi, da je Torunjska Madona praški izdelek ter da ni verjetno, da bi nastala na Poljskem,<sup>16</sup> zato tudi omenjene prvine interpretira kot češke oziroma praške. Pojem prusko-šlezjske skupine se je v strokovni literaturi izoblikoval zaradi vrste slogovno sorodnih izdelkov glede na njihovo nahajališče in ga arhivsko ni mogoče dokazati. Starejši avtorji so mislili, da gre za vrsto usposobljenih kiparjev, ki so delali za nemški viteški red v Prusiji in v Šleziji in izoblikovali svoj slog na podlagi različnih

<sup>14</sup> Med najbolj reprezentativnimi deli te vrste so poleg salzburške düsseldorfska Beneška Madona, Marija v Horbu a. d. Neckar in tista v Feichtnu; CLASEN 1974, cit. n. 4, figg. 422–432, 164 in 382. O razširjenosti tega tipa v tem prostoru v zgodnjem 15. stoletju priča ne nazadnje votivna miniaturna štajerskega nadvojvode Ernesta Železnega v dunajskem rokopisu Avguštinovih pridig Heinricha Aurhayma; CLASEN 1974, cit. n. 4, fig. 325.

<sup>15</sup> CEVC 1978, cit. n. 1, p. 445. Partija pod Barbarino desno roko kajpak izvira s Torunjske Madone.

<sup>16</sup> VIDMAR 2007, cit. n. 3. Cf. tam navedeno literaturo, sicer pa nazadnje pregledno Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Die böhmischen Einflüsse in der gotischen Skulptur im Ordensland Preußen – ein Überblick im Lichte der neusten Forschungen, *Kunst als Herrschaftsinstrument: Böhmen und das Heilige Römische Reich im europäischen Kontext* (zbornik simpozija v Pragi, 9.–13. 6. 2006, v tisku). Avtor se kolegici najlepše zahvaljuje za vpogled v besedilo. Med prispevki v zadnji publikaciji na to temo (Adam LABUDA, Jiří FAJT, Julien CHAPUIS, Kaliopi CHAMONIKOLA; vse v *Karl IV. 2006*, cit. n. 10, e. g. pp. 321, 405–406, 417, 449–450) je glede tega vprašanja zaslediti kolebanje ali celo kontradikcije, saj se enkrat izhaja s stališča, da je Torunjska Madona nastala v Torunju, drugič v Pragi; kar zadeva Wrocław, pa naj bi bilo dokončno rešeno v prid delavnicam v Šleziji (Romuald KACZMAREK, in: *Karl IV. 2006*, cit. n. 10, p. 316).

zahodnih, francoskih, burgundskih in nizozemskih vplivov, drugi so že predvidevali bližnje češke ali avstrijske spodbude, pač glede na to, kam so postavili izoblikovanje sloga Lepih Madon. Eden od argumentov proti tezi o posebni prusko-šlezijijski skupini je mnenje, da naj bi bila omenjena dela izolirana in na omenjenem področju ne bi ustvarila lokalnega nasledstva.<sup>17</sup> Drugi argument – pravzaprav stališče – pa je, da je treba slog teh del izvajati iz parlerjevske praške šole. Po našem prepričanju se je s pretanjeno slogovno analizo resnici najbolj približal Gerhard Schmidt.<sup>18</sup> Prototip torunjske Marije naj bi po Schmidtovemu izdelal Heinrich IV. Parler, sin Petrovega brata Johanna iz Gmünda, in sicer med svojim bivanjem pri moravskem mejnem grofu Jodoku v Brnu v osemdesetih letih 15. stoletja, in naj bi ga zrcalila Šternberška Madona. Ta naj bi tako predstavljala prvo stopnjo v razvoju tipa, ki ga je povzela Torunjska Madona. Schmidt dalje meni, da je skupina kiparjev iz Heinrichovega kroga z Moravskega odšla v Šlezijo in Prusijo, pri čemer naj povezav s Prago ne bi bilo ali naj bi jih bilo le toliko, kolikor gre za delovanje samega Heinricha na gradbišču Sv. Vida pred njegovo preselitvijo na Moravsko.<sup>19</sup> Na drugi strani pa je na podlagi tega mogoče razložiti določene poteze v tej produkciji mehkega ali »lepega« sloga, ne nazadnje tudi na sami Torunjski Madoni, ki se povezujejo s parlerjevskimi deli na kölnski katedrali, konkretno na tamkajšnjem portalu sv. Petra, na katerem je Heinrich po Schmidtovem mnenju delal že pred moravskim obdobjem in ne šele na koncu svoje kariere.

V resnici je torunjsko Marijo in wrocławsko kot njeno različico težko lokalizirati v Prago. Čisti praški tip Lepe Madone, kakor ga zastopata Madona v Altenmarktu na Salzburškem (sl. 18) in Plzeňska

<sup>17</sup> Tako tudi Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, v tisku, cit. n. 16.

<sup>18</sup> Gerhard SCHMIDT, Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXIII, 1970, pp. 108–153, cit. po ponatisu SCHMIDT 1992, cit. n. 8, pp. 175–228, spec. pp. 204–207.

<sup>19</sup> Schmidt mu pripisuje tumbi Spítichněva II. in Břetislava I. v centralni korni kapeli ter soho sv. Venclja v Vencljevi kapeli. Pri Spítichněvu opaža npr. zametek gube lasnice, ki konstituira figuralni tip Šternberške in Torunjske Madone. Da Schmidt na konstitutivni ravni razlikuje med prusko-šlezijijsko in češko skupino, se vidi tudi v njegovi obširni recenziji navedene Clasnove knjige (cf. n. 4); Gerhard SCHMIDT, Zu einem Buch über den »Schönen Madonnen«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLI, 1978, pp. 229–268, ponatisnjeno v SCHMIDT 1992, cit. n. 8, pp. 229–269, spec. pp. 239, 247.



12. Madona iz Horažd'ovic, München, Bayerisches Nationalmuseum, zbirka Böhler

Madona (sl. 17) – katera je zgodnejša, ostaja odprto –, ima s torunjskim le toliko skupnega, kolikor gre za splošne slogovne vzporednice s češkim tabelnim slikarstvom, posebej z Mojstrom Třebonskega oltarja, in s tem za prvine, pomembne za razvoj te Marijine podobe in v splošnem za razvoj kiparstva srednjeevropskega mehkega ali »lepega« sloga. Če se pozneje v praški oziroma češki kiparski produkciji pokažejo sorodni elementi, so ti že posledica vpliva obeh prusko-šlezijjskih del, tako tudi v znameniti Krumlovski Madoni, očitno eklektičnem izdelku, v Umetnostnozgodovinskem muzeju na Dunaju. Da bi dokazala praški izvor slogovnih prvin ptujskogorskega Jakoba, ga je Polona Vidmar primerjala z malo rezljano Marijo iz Horažd'ovic v münchen-

skem Bavarskem Nacionalnem muzeju,<sup>20</sup> ki jo je Jaromír Homolka, eden najbolj gorečih zagovornikov teze o praškem izvoru Torunjske Madone, pripisal delavnici svetovidske katedrale in jo opredelil kot njeno predhodnico (sl. 12).<sup>21</sup> V resnici je to delo lahko le drugotna predelava torunjskega vzorca. Zakaj tako, bi presešlo namen tega prispevka, opozorimo naj le na partijo tega kipa pod izstopajočim kolonom: medtem ko naš Jakob na tem mestu še ohranja ali celo krepi gube v obliki črke V, ki jih ima Torunjska Madona, jih je češki kipar opustil in nadomestil s padajočimi, zaradi česar je prišlo do strukturno pomanjkljive izpeljave med skledasto gubo pod detetom in iztekom lasnice pri tleh. Ko bi Homolkova konstrukcija držala, bi morali Jakoba – skupaj s tako imenovano Beneško Madono v Düsseldorfu, katere koleno je izoblikovano na isti razvojni stopnji – interpretirati kot odsev nekega vmesnega člana med domnevno zgodnejšo češko in poznejšo torunjsko Marijo, kar je seveda nesmisel. Odstopanje od vzorca Torunjske Madone, ki govori za poznejši čas, se med drugim vidi tudi na delu draperije okoli v plašč ovite Marijine desnice. Torunjska Madona tu sledi Šternberški, na kateri je zaradi napete drže roke preko Marijinih prsi ta motiv še naravneje izpeljan.<sup>22</sup> Zanimivo je, da ga poustvarja tudi velikonedeljska Sv. Barbara (sl. 14), celo bolj v smeri Šternberške kot Torunjske Madone.

Zgornje analize, ki bi jih bilo mogoče še poglobiti, so pokazale, da se je Mojster Sv. Jakoba izšolal v prusko-šlezijemskem krogu in da se določena formalna načela tega kroga kažejo tudi na kipih Andrejevega oltarja. Te je Cevc sicer prehitro pripisal istemu ustvarjalcu, vendar bo držalo, da je bil kljub neistovetnosti kiparjev prav

<sup>20</sup> VIDMAR 2007, cit. n. 3, p. 53.

<sup>21</sup> Jaromír HOMOLKA, K jednom motivu krásných Madon, *Acta Historiae Artis Slovenica*, VI, 2001, pp. 5–16, sicer pa nazadnje Jiří FAJT, in: *Karl IV. 2006*, cit. n. 10, pp. 549–550 (brez omembe Homolkove teze). Tezo o prvenstvu te Marije v primerjavi s Torunjsko Madono je prvi postavil Albert KUTAL, Madona ve Šternberku a její mistr, *Umění*, VI, 1958, pp. 118 ss. CLASEN 1974, cit. n. 4, pp. 116–117, 216, jo pripisuje nasledstvu Torunjske Madone z (mogoče prepozno) datacijo 1410–1420 in dopušča njen nastanek na južnem Češkem.

<sup>22</sup> Cf. SCHMIDT 1970, cit. n. 18 (po cit. ponatisu 1992, p. 206, figg. 252–255). Čeravno avtor tega ne omenja posebej, tudi te primerjave dokazujejo njegovo tezo o primarnosti Šternberške Madone nasproti Torunjski.



13. Sv. Katarina iz Velike Nedelje, Ptuj, Pokrajinski muzej (na posodo)





14. Sv. Barbara iz Velike Nedelje, Ptuj, Pokrajinski muzej (na posodo)

Jakobov mojster tisti, ki je usmerjal njihovo roko. V nekaterih naslednjih pomembnih delih ptujskogorske kiparske delavnice – mala Lepa Madona v ljubljanski Narodni galeriji ter dvojica sv. Katarine in sv. Barbare iz Velike Nedelje, ki ju hrani Pokrajinski muzej na Ptuju (sl. 13, 14) – pa se srečamo z motivi, ki to pot izvirajo iz Prage ali Salzburga. To sta predvsem kratek plašč, ki sega figuram le nekoliko pod kolena, ter tako imenovana srpasta guba v spodnjem delu njihovih oblačil, okrnjen ostanek lasnice, pri Marijinem kipu v Narodni galeriji pa tudi figuralni tip, ki ga predstavlja domnevno salzburška srebrna Madona v florentinskem Bargellu. Ti elementi so bili za naše potrebe doslej že zadovoljivo raziskani,<sup>23</sup> in ni potrebno, da se na tem mestu spustimo v nadržanosti. Zanima nas, kako si lahko razlagamo ta pojav. Imamo zdaj pred seboj češko ali salzburško izšolane mojstre ali pa gre le za obogatitev formalne zaloge delavnice s sodobnejšimi motivi, dosegljivimi tudi preko vzorčnih knjig? Zanesljivega odgovora na to verjetno ne bo nikoli mogoče dati, vendar se s slogovno analizo teh del pokaže, da se ta kljub omenjenim novostim še drže nekaterih smernic, s katerimi so Jakobov mojster in kiparji Andrejevega oltarja zaznamovali prvo tvornost ptujskogorske delavnice. Njihova temeljna značilnost je stabilna zravnana drža, ki pri ptujski Katarini daje celo vtis, da je figura z zgornjim delom telesa rahlo nagnjena naprej. Tudi pri ljubljanski Mariji je notorična linija v obliki črke S, konstitutivna prvina Lepih Madon in zato tako rekoč obvezna, komaj nakazana. Tudi stoja v koraku<sup>24</sup> se pojavlja že pri Sv. Jakobu in stranskih kipih Andrejevega oltarja. Druga slogovno kohezivna poteza je obrazni tip, ki ga je mogoče brez težav izpeljati iz Katarine v Andrejevem oltarju in je tako drugačen od obrazov vodilnih skupin Lepih Madon; izhodišče zanj je treba iskati v smeri znamenite parlerjevske konzole z ženskim poprsjem v kölnskem Schnütgenovem muzeju.<sup>25</sup> Oboje, in

<sup>23</sup> JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 2, pp. 172–175; VIDMAR 2007, cit. n. 3, p. 72, obravnava Marijo ločeno od ptujskih svetnic.

<sup>24</sup> Po Gerhardu Schmidtu *Schreitmotiv*; prim. JURANČIČ – PODNAR, 1995, cit. n. 2. Da bi bila to kakšna salzburška posebnost, ni mogoče reči.

<sup>25</sup> Inv. št. K 127; Anton LEGNER, in: *Die Parler* 1978, cit. n. 1, I, p. 187. Legner jo je prepričljivo povezal z dokumentiranim potovanjem Heinricha (IV.) Parlerja iz Brna v Köln septembra 1487. Temu obraznemu tipu se je posvetil tudi Gerhard Schmidt in mu iz Kölna (in mimo Prage) sle-

posebej obrazni tip, dokazuje, da so se ti kiparji, čeravno morda zbrani z vseh strani, podredili slogovnemu profilu delavnice, če se že niso šele tu dokončno izoblikovali. Da bi njihova morebiti drugje pridobljena izoblikovanost lahko kakorkoli bistveno vplivala na stvaritve ptujskogorske delavnice, je glede na povedano malo verjetno, sicer bi se to pokazalo v spremembah njenih slogovnih parametrov v določenih smereh. Četudi je sistematičen tipološki pregled motivov korišten,<sup>26</sup> sam po sebi in brez upoštevanja konteksta še ne zagotavlja, da je uporaba nekega motiva z določenega tujega dela ali iz določene tuje skupine teh del posledica geografskega ali slogovnega izvora kiparja, ki ga je uporabil.

Polona Vidmar je v središče svojega pretresa ptujskogorske delavnice postavila Lepo Madono, ki se poškodovana hrani v Pokrajinskem muzeju v Mariboru (sl. 15). To skulpturo je Cevc bolj ali manj pogojno povezal z obema svetnicama iz Velike Nedelje, tako tudi pisca v katalogu ljubljanske razstave gotike, pri čemer je prevladalo mnenje, da gre za pozen izdelek.<sup>27</sup> Avtoričino izhodišče, da je ni mogoče obravnavati v okviru glavnine skulptur, ki smo ji posvetili ta prispevek, je na prvi pogled pravilno. Obrazni tip,<sup>28</sup> prvo metodološko vodilo, se zdi drugačen, drugačna se zdi tudi obdelava las, ki gledajo izpod oglavnice, z rahlo debelejšimi in bolj naravno učinkujočimi kodri v nasprotju s stiliziranimi, ki povezujejo Jakoba, Marijo in Katarino v Andrejevem

dil v Šlezijo, kjer je opozoril na stoječo Marijo iz wroclawske cerkve sv. Magdalene, zdaj v varšavskem Narodnem muzeju; SCHMIDT 1992, cit. n. 8, pp. 279–280, figg. 299, 302. Atribucijo tega po letu 1380 nastalega kipa mlademu Petru Parlerju – cf. nazadnje Jiří FAJT – Robert SUCKALE, in: *Karl IV. 2006*, cit. n. 10, str. 225–226, z datacijo ok. 1360 – Schmidt upravičeno odklanja.

<sup>26</sup> VIDMAR 2007, cit. n. 3, pp. 77–80.

<sup>27</sup> CEVC 1963, cit. n. 1, pp. 156–158 (atribucija mojstru velikonedeljskih svetnic, ki naj bi sicer deloval v Veliki Nedelji in neodvisno od Ptujске Gore); CEVC 1973, cit. n. 1, pp. 99–100 (svojo prvotno atribucijo postavlja pod vprašaj); JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 2, p. 176 (Klementina Jurančič; z atribucijo ptujskogorski delavnici oziroma njeni velikonedeljski skupini); datiranje v čas ok. 1420–1430, kar bo vendarle vsaj za deset let prepozno.

<sup>28</sup> Kljub poškodbi se vidi, da gre za obraz, ki ga ponavlja sedeča Marija v župnijski cerkvi v Ormožu; JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 2; VIDMAR 2007, cit. n. 3, p. 58.



15. Lepa Madona s Ptujске Gore, Mari-  
bor, Pokrajinski muzej



16. Madona z detetom, Salzburg-Großg-  
main, ž. c. Marijinega vnebovzjetja

oltarju ter obe velikonedeljski svetnici. Že po teh kodrih lahko slutimo roko nekega drugega sposobnega kiparja. Medtem ko so dosedanji pisci glede na njeno postavitev opozarjali na sledove čeških Lepih Madon (Plzeňska, iz Altenmarkta, Krumlovska), jo je Vidmarjeva vzporedila z velikim Marijinim kipom v Großgmainu pri Salzburgu in jo zaradi domnevno zgodnjega datuma te skulpture premaknila na začetek delovanja ptujskogorske delavnice, njenemu ustvarjalcu pa pripisala salzburško-zgornještajersko šolanje.<sup>29</sup>

| <sup>29</sup> VIDMAR 2007, cit. n. 3, pp. 55–58.



17. Lepa Madona, Plzeň/Pilsen, ž. c., zdaj stolnica sv. Jerneja



18. Lepa Madona, Altenmarkt pri Radstadtu, župnišče (pred 1393)

Primerjava ptujskogorske stoječe Marije (sl. 15) in te v Großmainu (sl. 16) pokaže, da imata isto izhodišče, in to je Plzeńska Madona (sl. 17), ga pa različno interpretirata. Med konstitutivnimi razlikami kaže najprej opozoriti na partijo okoli izstopajočega kolena. Ta je v Großmainu predelana v smislu Altenmarkske Madone, sicer praškega izdelka, ki pa je s prenosom v Altenmarkt pri Radstadtu leta 1393 močno vplival na salzburško kiparstvo mehkega sloga (sl. 18). Kolenska partija se na mariborski skulpturi bolj drži plzeškega vzorca, vendar pa v izdelavi že sledi načelom velikonedeljskih svetnic – že to nam narekuje, da jo obravnavamo v delavniškem okviru Ptujске



19. Sedeča Marija z detetom, Ormož, ž. c. sv. Jakoba st.



20. Madona iz Hallstatta, Praga, Národní Galerije

Gore. Tudi razporeditev skledastih gub v ospredju, na prvi pogled identična v obeh primerih, kaže na našem kipu zaradi asimetričnosti tesnejšo odvisnost od Plzňa kot tista v Großgmainu. Na drugi strani pa mu manjka široki viseči rokav na desnici, ki ga je salzburška skulptura prevzela od plzeňske. Drugačen tako od Großgmainške Madona kot tudi tistih v Plzňu in Altenmarktu pa je položaj deteta na Marijinih rokah. Kljub poškodbam se vidi, da gre za položaj, kakršnega kaže

<sup>30</sup> Svedrasto zasukan gornji del telesa, o katerem je govoril že Cevc in ga bolj (Barbara) ali manj (Katarina) vidimo pri velikonedeljskih svetnicah; dalje preko života pod pasom potegnjen plašč kot kakšen predpasnik, tako da razgrinja zgornji del njenega telesa – za Lepo Madono nenavad-

sedeča Marija v Ormožu (sl. 19), le da dete je tu z desno ročico segalo više v materino oglavnico, in tudi tu je Marijina desnica kot v Ormožu segala pod detetovo zadnjico. Prvin, ki ptujskogorsko Lepo Madono trdneje vežejo na slogovne značilnosti kiparske tvornosti na Ptujski Gori, je še več,<sup>30</sup> tako da bo njen salzburški slogovni izvor težko zagovarjati. To pa ponovno načenja tudi vprašanje kronologije. Ker Großgmainška Madona, ki se tu in tam datira zelo zgodaj,<sup>31</sup> ne pride več v poštev kot njeno izhodišče, jo je treba po vsem sodeč s Cevcem in avtorjema gotskega kataloga iz leta 1995 odmakniti od začetkov tamkajšnje delavnice in postaviti v čas velikonedeljskih svetnic.

Tu smo v opombi omenili tudi sedečo Marijo v ormoški župnijski cerkvi (sl. 19); zelo verjetno gre za dar Ptujskih gospodov, ki so imeli odvetništvo nad cerkvijo.<sup>32</sup> Naš čas je žal dočakala v spodnjem delu uničena ter nesrečno dopolnjena. Vprašanje o možnih tipoloških vzorcih v primeru sedeče Marije smo morali načeti že ob Mariji v Andrejevem oltarju na Ptujski Gori, in tudi tu lahko najprej ugotovimo, da je zgornji del figure povzet po vzorcih stoječe Lepe Madone. Še več. Dete v ležečem položaju, sicer konstitutivna prvina Lepih Madon, tu v drži ročic sledi Altenmarktski Madoni (sl. 18),<sup>33</sup> v drži nožic, ki sta položeni vzporedno druga ob drugi, pa Krumlovski in s tem vzorcem vzhodnoalpskega nasledstva krumlovskega tipa, kot ga predstavlja Lepa

na poteza, a se v načelu pojavlja že pri Sv. Jakobu in nadaljuje pri obeh Katarinah, spodbudo pa je treba iskati pri Wrocławski Madoni; tudi obrazni tip se z natančnejšim opazovanjem da lepo izpeljati z velikonedeljskih svetnic, predvsem pa ni salzburški. S Salzburgom je prav tako težko povezovati vitkost figure, ki že v Großgmainu kaže težnjo po širini, značilni za salzburško kiparstvo »lepega« sloga. Posebej pa je treba še enkrat opozoriti na obravnavo gub okoli izstopajočega kolena, ki je vsem trem enaka. Takšno napeto podajanje gub preko kolena ima že ptujskogorski Andrej.

<sup>30</sup> Pogojno pred 1400, se pa pojavlja tudi datacija v čas okoli leta 1420; za problematiko cf. mdr. Dieter GROSSMANN, *Schöne Madonnen 1350–1450* (Salzburg, Domoratorien, 17. 6.–15. 9. 1965), Salzburg 1965, pp. 68–70; CLASEN 1974, cit. n. 4., p. 134; Lothar SCHULTES, *Die Plastik: Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, 2: Gotik (ed. Günther Brucher), München – London – New York 2000, pp. 344–396, spec. pp. 369–370.

<sup>32</sup> VIDMAR 2005, cit. n. 3.

<sup>33</sup> Levica je sicer odbita, vendar se vidi, da dete z njo ni segalo v Marijin plašč, kot je to po vzorcem Wrocławske Madone prevzela Krumlovska, marveč je skoraj gotovo držalo jabolko kot v Altenmarktu.

Madona iz Hallstatta v praški Narodni Galeriji z vrsto poznejših posnetkov (sl. 20). Hallstattska Madona je resda mogoče postaviti že v prvo desetletje 15. stoletja,<sup>34</sup> vendar se dete v Ormožu zaradi sorazmerne velikosti – opazujmo samo, kolikšna je razdalja med rokami, s katerimi ga drži Marija – občutno odmika od nje, tako da je kip lahko nastal šele po letu 1410.<sup>35</sup> In kako je s kiparjevim izvorom? Hallstattska Marija se glede na material (umetni kamen, *Steinguss*) in druge okoliščine upravičeno postavlja v Salzburg, tako tudi njeno nasledstvo. Vendar lahko tako rečemo tudi za ormoško? Polona Vidmar je za potrditev te teze pritegnila izjemno kakovostno, a po svoje tudi problematično sedečo Madono iz okolice Seckaua na Štajerskem v münchenski zbirki Böhrer, zdaj v shrambi Bavarskega Nacionalnega muzeja, s katero naj bi se ujemala v obraznem tipu.<sup>36</sup> Vendar so razlike očitne: predvsem gre tu za oči, ki so pri münchenski skulpturi luničaste, pri ormoškem pa ovalne, in za oblikovanje ustnic – te imajo v Münchnu povešene koticke. Toliko več pa je podobnosti z obrazoma velikonedeljskih svetnic, in glede na to, kaj je bilo mogoče ugotoviti za ženske obrazne tipe ptujskogorske delavnice, lahko misel na salzburški slogovni izvor ormoške skulpture mirne vesti opustimo. Ne nazadnje je treba upoštevati dejstvo, da ormoška Marija tako kot Marija v Andreje-

<sup>34</sup> GROSSMANN 1965, cit. n. 31, p. 70–71: ok. 1405; CLASEN 1974, cit. n. 4, p. 211: ok. 1410; SCHULTES 2000, cit. n. 31: ok. 1400. Uveljavila se je tudi Großmannova domneva, da ta Marija ne povzema neposredno krumlov-ske, marveč izhaja z nekega starejšega prototipa, ki se je morda častil v salzburški stolnici.

<sup>35</sup> Ta razdalja tudi pri poznejših delih hallstattskega tipa ni tako velika: cf. e. g. Marijo v kraju Bad Aussee in tisto v bamberski privatni lasti (GROSSMANN 1965, cit. n. 31, p. 72: 1410–1420 za Bad Aussee in ok. 1410 za Bamberg; CLASEN 1974, cit. n. 4, p. 129).

<sup>36</sup> VIDMAR 2005, cit. n. 3, p. 623; za münchenski kip cf. nazadnje SCHULTES 2000, cit. n. 31, 386–389. To delo se z Großmannom (GROSSMANN 1965, cit. n. 31, p. 123) postavlja v Salzburg, a bi morali po našem pričanju, zlasti ob zgodnji dataciji (po Schultesu pod konec 14. stoletja) temeljiteje raziskati tudi možne povezave z Mojstrom iz Großlobminga in s tem z Dunajem. Na Mojstra iz Großlobminga je verjetno mislil Theodor Müller v recenziji Garzarollijevega pregleda štajerskega srednjeveškega kiparstva, ko je kip, kot je zapisal, zaradi občutnih razlik tako s salzburškim kiparstvom kot s Krumlovsko Madono – to je Garzarolli postavil v Salzburg – opredelil kot »izraz neke štajerske delavnice«; Theodor MÜLLER, Karl Garzarolli von Thurnlackh, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Steir. Verlagsbuchhandlung, Graz 1941, Zeitschrift für Kun-*



vem oltarju na Ptujski Gori ne prevzema kakšnega integralnega vzorca sedeče Marije, marveč jo kombinira s stoječo, kar bi govorilo za to, da v tej delavnici niso imeli predlog za sedeči figuralni tip Marije z detetom – malce nepričakovan sklep, a po svoje upravičen, saj kakšne druge razlage po našem mnenju ni.<sup>37</sup>

Ko tehtamo salzburški delež v tvornosti ptujskogorske kiparske delavnice in s tem tudi vprašanje, ali se ji je v določenem trenutku pridružil še nekdo iz Salzburga, se moramo na kratko ustaviti še ob mali Lepi Madoni v ljubljanski Narodni galeriji. Gregor Podnar je v njej prepoznal tip, ki ga zastopa domnevno salzburška srebrna Madona v florentinskem Museo Nazionale Bargello (in ga povzema tako imenovana »Maria Säul« v salzburškem Sv. Petru).<sup>38</sup> Primerjava obeh del je zelo poučna, saj pokaže, kako je naš kipar ta tip v ponderaciji figure in izpeljavi gub povsem predelal v duhu ptujskogorske delavnice, tako da na Salzburg sploh ne bi mogli pomisliti, če ne bi vedeli za omenjeni srebrni kipec. Izvor florentinskega kipca ni znan. Salzburg se v tej zvezi navaja le zaradi Marije v Sv. Petru, kar pa po našem mnenju ne zadošča. Strokovnjaki upravičeno domnevajo, da florentinski kipec posnema neko starejšo Madono, ki se zrcali tudi v omenjeni Mariji in ki ji ta zaradi retrospektivnega habitusa v smislu klasičnih Madon 14. stoletja, in to kljub poznejšemu nastanku (okoli leta 1420 in gotovo ne prej), po našem mnenju nedvomno zvesto sledi. Ker ljubljanske Marije ni mogoče opredeliti kot delo salzburško izšolanega kiparja, ni več tako pomembno, kam je treba postaviti njen pro-

*stgeschichte*, XI, 1943/1944, p. 61; cf. tudi GROSSMANN 1965, cit. n. 31. Danes se sedež tega mojstra upravičeno lokalizira na Dunaj (cf. tu spodaj in n. 48).

<sup>37</sup> Dejstvo, da se pri naslednikih ptujskogorskih kiparjev pojavlja sedeča Marija z detetom na kolenih, tej trditvi ne oporeka. Dve med temi omenja tudi Polona Vidmar (VIDMAR 2005, cit. n. 3, pp. 624–625). Tista s Trškega vrha pri Krapini je grob posnetek ptujskogorske, Marija v Ljubičnem pri Poljčanah je sicer svobodnejša, njeno dete pa je to pot posneto po ormoškem vzorcu, le da ga je kipar spustil na Marijino levo koleno. Oblikovanje nadrobnosti in kakovost izdelave ne dopuščata, da bi ju uvrstili med izdelke delavnice, ko je ta delala za Ptujsko Goro in Veliko Nedeljo.

<sup>38</sup> JURANČIČ – PODNAR 1995, cit. n. 2, p. 173. Za kipec v Firencah cf. Franz WAGNER, in: *Spätgotik in Salzburg: Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530* (Salzburg, 18. 6.–17. 10. 1976), Salzburg 1976, pp. 93–94; IDEM, *Madonna mit Kind, Geschichte* 2000, cit. n. 31, pp. 581–582.

totip, vendar je koristno dodati, da ob povedanem njegov salzburški izvor nikakor ni zagotovljen.<sup>39</sup>

Skulpture, ki smo jih na tem mestu izbrali za raziskavo slogovnih smeri, iz katerih so kiparji na Ptujski Gori prejemale spodbude, je le del razmeroma obsežne produkcije te delavnice. Na podlagi povedanega lahko brez posebnega oklevanja obema svetnicama iz Velike Nedelje pridružimo dva nadaljnja, žal poškodovana kipa iste provenience, sv. Marjete in neke neugotovljive svetnice, zdaj restavrirana v kapeli velikonedeljske graščine.<sup>40</sup> Tudi v tem okrnjenem stanju se vidi, da imamo pred seboj deli visoke kakovosti istega tipa, le da nam nekoliko robustnejša izvedba ne dovoljuje, da ju pripišemo istemu kiparju.<sup>41</sup> Izpustili smo vrsto Sočutnih, ki nedvomno sodijo v opus ptujskogorske delavnice, a bi spričo obilice vzorcev, ki so se že zelo zgodaj razširjali v velikem geografskem prostoru Srednje Evrope, zahtevale posebno razpravo, vendar lahko pričakujemo, da bi se tudi tu pokazala odločilna vloga spodbud iz prusko-šlezjskega kroga.<sup>42</sup> Potreben bo tudi razmislek o tem, kako moramo v tej luči motriti vrsto reliefov skupaj z veliko luneto Marije Zavetnice s plaščem, ali drugače, ali jih lahko pripišemo delavnici, ki je skrbela za oltarne sohe, ali pa jih moramo vendarle obravnavati v okviru arhitekturne plastike z vsemi posledicami za slogovne opredelitve in atribucije posameznim rokam. Za zdaj se slednje kaže kot verjetnejše, četudi lahko v primeru omenjenega milostnega reliefa spričo Marijine figure pričakujemo sodelovanje obeh skupin mojstrov. Ne nazadnje bo treba ponovno pretresti namembnost velikonedeljske skupine, ki naj bi po zadnjem predlogu izvirala s Ptujске Gore in naj torej ne bi nastala za križnike. To velja tako za Lepo Sočut-

<sup>39</sup> Dieter Großmann želi Marijo v salzburškem Sv. Petru skupaj s primerljivo Marijo iz kraja Unteraurach v Innsbrucku izpeljati iz großgmainške Madone, kar po našem mnenju ne vzdrži kritike; GROSSMANN 1965, cit. n. 31, pp. 80–81, 82–83. Na Marijini levici sedeče dete in njena iztegnjena desnica, ki je držala žezlo, izvirata iz tradicionalnega tipa »Regina coeli«, obogatenege s prusko-šlezjskimi in češkimi prvini Lepih Madon v draperiji.

<sup>40</sup> Marjeta CIGLENEČKI, Na novo odkriti gotski plastiki iz Velike Nedelje, *Ormoški zbornik*, 2, 1983, pp. 99–110. Obžalovati je treba predvsem izgubo glav, ki sta nadomeščeni z poznejšima (19. stol.?).

<sup>41</sup> CIGLENEČKI 1983, cit. n. 40.

<sup>42</sup> Tu gre za Sočutne iz wrocławskih cerkva in njihove posnetke, na kar je bilo v dosedanjih razpravah že nakazano.

no iz Velike Nedelje, ki naj bi prvotno stala na velikem oltarju,<sup>43</sup> kot za velikonedeljske svetnice, ki naj bi bile nameščene na danes praznih konzolah z baldahini v prezbiteriju.<sup>44</sup>

Kot smo povedali, je Emilijan Cevc obravnavo ptujskogorskega Jakoba sicer zastavil tako, da ga je primerjal s Torunjsko Madono, a ga to spričo tedanjega stanja raziskav ni odvrnilo, da ga ne bi skupaj s celotno kiparsko tvornostjo na Ptujski Gori navezal na parlerjevsko Prago. To je bila doba, ko je npr. Krumlovska Madona, ki so jo dotlej nekateri lokalizirali na Dunaj ali celo v Salzburg,<sup>45</sup> komaj dobivala trdno mesto v praškem kontekstu, kaj šele, da bi na njej razpoznali elemente, ki so v Prago prišli od drugod. Medtem sta se avtorja v katalogu ljubljanske razstave gotike iz leta 1995 že zavedala, da je treba razlikovati med praško češko na eni in prusko-šlezijško skupino na drugi strani, in pri tem ponovno opozorila na izpostavo nemškega viteškega reda v Veliki Nedelji kot možnega posrednika, čeravno se o dejanskem izvoru kiparjev eksplicitno nista izrekla. Naša izvajanja so pokazala, da je

<sup>43</sup> VIDMAR 2007, cit. n. 3, pp. 63–64; cf. tudi VIDMAR 2004, cit. n. 3, pp. 400–403. Pri tem bo treba upoštevati grba na stranicah prestola, doslej nerazvozljana, a v nikakršni povezavi z donatorji cerkve, skupaj z imenom v gotski frakturi, na levi »biedrich«, na desni »lenc(er)«, nedvomno dveh križnikov. Pri slednjem gre bržkone ali za Petra ali Johanna Lenterja, ki sta bila deželna komturja avstrijske balije v letu 1407 oziroma 1413–1414, cf. Irmgard ASCHBAUER, *Beiträge zur Geschichte des Deutschen Ordens in Kärnten und in der Steiermark*, Wien 1968 (doktorska disertacija, Univerza na Dunaju, tipkopis), p. 242. Kot ugotavlja Vidmarjeva (VIDMAR 2007, cit. n. 3, p. 80), se levi grb, zaznamovan z imenom »biedrich«, po Siebmacherjevi knjigi grbov ujema z grbom hessenske rodbine Schachten.

<sup>44</sup> VIDMAR 2007, cit. n. 3, pp. 58–59. Po avtoričini domnevi naj bi te kipe kot tudi Sočutno leobenski jezuiti, ki so od leta 1615 upravljali cerkev, okoli leta 1700 prodali v Veliko Nedeljo, kar zaenkrat ni dokumentirano. Poškodbe obeh svetnic, ki sta danes v Veliki Nedelji, pa naj bi nastale med turškim pustošenjem v cerkvi, o katerem poroča Paolo Santonino. Pomisleke vzbujata to, da sta bili pri tem dve svetnici tako poškodovani, drugi dve pa sta se ohranili praktično v intaktnem stanju. Dalje vidimo na podstavkih kipov v Veliki Nedelji vrezane podpise obiskovalcev s konca 16. in začetka 17. stoletja, se pravi, da sta bila takrat nameščena na kakšnem oltarju ali na takšnem mestu, da sta se lahko čistila, kar pomeni, da takrat nista mogla biti brez glave in polomljena.

<sup>45</sup> Dieter GROSSMANN, *Die Schöne Madonna von Krumau und Österreich, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XIV, 1960, pp. 103–114.

mogoče skupino Sv. Jakoba in soh Andrejevega oltarja slogovno v celoti izpeljati iz prusko-šlezijskega kroga, torej brez pritegnitve Prage, in da je slogovna izoblikovanost te skupine kljub motivičnim novostim usmerjala tudi produkcijo za velikonedeljske križnike,<sup>46</sup> obenem pa so potrdila kronološko ogrodje, kakor ga je postavil že Cevc.<sup>47</sup>

Najbrž ne bo nikoli mogoče ugotoviti, ali je Jakobov mojster ob podmeni, da je prišel iz Prusije ali Šlezije, s seboj pripeljal tudi sodelavce in koliko jih je bilo. Pokazali smo, da novi motivi, ki kažejo na Prago in na Salzburg, še niso dovolj za sklepanje o njihovem salzburskem ali praškem izvoru, pri čemer lahko Salzburg bolj ali manj črtamo, tudi kadar imamo pred seboj celoten figuralni tip, kot je to z malo ljubljansko Madono. Videli smo, da lahko marsikaj, kar je bilo opredeljeno kot salzbursko, izhaja iz Prage, morebiti tudi z dunajskim

<sup>46</sup> Karlu Heinzu Clasnu, čigar tezo o enem samem »Mojstru Lepih Madon« je stroka sicer skoraj soglasno zavrgla, ki pa mu temeljitega poznavanja gradiva ni mogoče zanikati, ptujskogorska dela – kolikor so mu bila znana iz objav, torej vključno z velikonedeljskima svetnicama – pomenijo »eine unerwartete und ziemlich geschlossene Auswirkung des Stiles der Schönen Madonnen, und zwar seiner norddeutschen Frühstufe ohne spürbaren Anteil der böhmischen Weiterentwicklung«, za vodilnega mojstra pa je zapisal, da je moral na Slovensko priti »ziemlich unmittelbar aus Preußen oder Schlesien«; CLASEN 1974, cit. n. 4, p. 140. Nadaljnje dokaze za to je spotoma navedel Schmidt; SCHMIDT 1992, cit. n. 8, pp. 261, 286. Emilijan Cevc v svojem zadnjem prispevku (CEVC 1978, cit. n. 1, pp. 444–445) Clasnovo knjigo citira, vendar vztraja na praški tezi, sklicujoč se pri tem na Alberta Kutala (Albert KUTAL, *Die Franziskaner-Madonna in Salzburg und ihre Stellung in der mittelalterlichen Plastik um 1400*, *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa*, ed. Albert Kotal, Praha 1965, pp. 94–106); Schmidtova recenzija Clasnove knjige (SCHMIDT 1978, cit. n. 19) mu še ni bila znana. Zanimivo pa je, da je imel tedaj Cevc avtorja velikonedeljskih svetnic – in samo tega – za učenca Mojstra Torunjske Madone.

<sup>47</sup> Sv. Jakob – rožnovenski oz. Andrejev oltar – velikonedeljska skupina skupaj z Lepo Madono v Mariboru. Klementina Jurančič in Gregor Podnar sta absolutne datacije seveda upravičeno pomaknila navzdol proti letu 1400, manj upravičeno je ostalo le datiranje Lepe Madone v tretje desetletje 15. stoletja. Žal pa je Cevc v svojem zadnjem prispevku (CEVC 1978, cit. n. 1) to sosledje zameglil, s tem da je obravnavo razstavljenih del začel z velikonedeljskima svetnicama. Vzrok je verjetno v tem, da je njegova avtorja razglasil za učenca Mojstra Torunjske Madone, medtem ko pri Sv. Jakobu te možnosti ni predvidel, zaradi česar so se mu razmerja preveč zapletla. Obenem pa ni razčistil relativne kronologije, saj postavlja tako Sv. Jakoba kot kipe Andrejevega oltarja in velikonedeljski svetnici v isti (prepozen) čas ok. 1410–1415.

posredništvom. Dunaja v naši obravnavi nismo omenili, saj se naše gradivo že na prvi pogled v temelju razlikuje od dunajskega kiparstva tega časa, kakor ga predstavlja zahodno usmerjena tvornost okoli Mojstra iz Großlobminga,<sup>48</sup> ne smemo pa ga povsem obiti. V dunajsko smer bi namreč kazalo oblikovanje spodnjega dela Marijine figure na milostnem reliefu: zasuk njenega desnega kolena proti sredini in temu prilagojene cevaste gube v njeni halji je Polona Vidmar z Emilijanom Cevcem upravičeno primerjala z Marijo iz skupine petih soh v prezbiteriju beneškega Sv. Marka, ki so se deloma pripisovale Mojstru iz Großlobminga ali nekemu iz njegovega nasledstva,<sup>49</sup> obenem pa tudi opozorila na možen češki izvor tega motiva, četudi je navedeni zgled zanj, levo krilo oltarja iz Roudnic v praški Narodni galeriji, z datacijo v čas okoli leta 1410 nekoliko prepozen. Možnost torej obstaja, je pa spričo geneze in razširjenosti tega motiva majhna.<sup>50</sup> Kakorkoli že, odločilna vloga

<sup>48</sup> Misel, da je treba Mojstra iz Großlobminga in skupaj z njim kiparje za severni portal župnijske cerkve v Steyru lokalizirati na Dunaj in ne na Štajersko ali kam drugam, je dozorela šele v novejšem času; Lothar SCHULTES, *Der Meister von Großlobming und die Wiener Plastik des Schönen Stils*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXIX, 1986, pp. 1–40; SALICER 1994, cit. n. 10 (sicer z nesprejemljivo zgodnjimi datacijami v katalogu); SCHULTES 2000, cit. n. 30, pp. 371–378. Sicer pa je, kar zadeva avstrijsko metropolo in njen delež v produkciji Lepih Madon, v starejši literaturi najti najrazličnejše in praviloma nepodprte teze v njen prid, tem bolj pa prihaja v ospredje vpliv njenega kiparstva za časa Rudolfa IV. na razvoj praškega; Lothar SCHULTES, *Prag und Wien um 1400: Plastik und Malerei, Prag um 1400: Der Schöne Stil. Böhmische Malerei und Plastik in der Gotik* (Dunaj, Historisches Museum der Stadt Wien, 10. 4.–1. 6. 1990), Wien 1990, pp. 25–42.

<sup>49</sup> CEVC 1978, cit. n. 1, p. 448; VIDMAR 2007, cit. n. 3, pp. 69–71.

<sup>50</sup> Cf. SCHULTES 1986, cit. n. 48, pp. 29–30 in primerjave figg. 24–26 – ne nazadnje je treba pripomniti, da sodi proti sredini figure zasukano izstopajoče koleno med standardne poteze ptujskogorske delavnice od stranskih kipov Andrejevega oltarja dalje. – Omenjene figure v Sv. Marku je po vsej verjetnosti *in situ* izdelala neka delavnica avstrijsko šolanega kiparja s sodelavcem toskanskega porekla, ki jo je Viktor Michael Schwarz povezal z delavnico na budimskem gradu, ta pa kaže na drugi strani povezave z Dunajem oziroma z Mojstrom iz Großlobminga; Viktor Michael SCHWARZ, *Das Budaer Ritteratelier und der Anfang des Weichen Stils in der venezianischen Skulptur*, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, XXIV, 1990, pp. 269–280. Schwarz je tudi ugotovil, da pri Marijinem kipu ne gre ne za Marijo Oznanjenja ne za Brezmadežno, kot se je mislilo, marveč za Assunto, Vnebovzeto, ki je lahko nastala le v italijanskem kulturnem prostoru.

Dunaja se je v vzhodnoalpskem prostoru pokazala šele z vplivom groflobo-minškega mojstra od okoli 1410–1420 dalje, neposredno ali preko Hansa iz Judenburga, kar je bilo še premalo upoštevano in raziskano.<sup>51</sup>

Na koncu se vsaj na kratko ne moremo izogniti standardnemu vprašanju, kako je mogoče ugotovitve in domneve o izvoru kiparjev kot tudi formalne in slogovne spodbude za njihovo delo uskladiti z zgodovinskimi podatki o njihovih delodajalcih, naročnikih in podpornikih. Za gonilno osebnost pri ptujskogorskem projektu upravičeno velja Ulrik IV. Walsee iz drosendorfske veje, dejanski ustanovitelj cerkve, ki je po njegovi smrti leta 1400 s patronatskimi pravicami prešla na njegovega nečaka Bernarda Ptujškega.<sup>52</sup> Tesne Ulrikove zveze z Dunajem in s tamkajšnjimi Habsburžani sicer ne morejo razložiti praške usmeritve arhitekture in arhitekturne plastike, katere kakovost presega dunajske zmožnosti v teh letih, ju pa glede na Ulrikove ambicije omogočajo.<sup>53</sup> Druge možne povezave s Češko bi lahko vodile preko soproge Bernarda Ptujškega, Wilburge iz rodu spodnjeavstrijskih grofov Maidburg-Hardegg.<sup>54</sup> Kar zadeva ptujskogorsko kiparsko delavnico

<sup>51</sup> Prim. domnevno velikovško delavnico, ki jo je rekonstruiral Robert Wlattnig in katere delo je nedvomno tudi Sv. Ožbalt z Jezerskega v Ljubljanski Narodni galeriji; Robert Wlattnig, Sv. Ožbalt, *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, l. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 179–191. Pozne sedimente iz kroga groflobo-minškega mojstra je po našem mnenju čutiti tudi v produkciji tako imenovane ljubljanske kiparske delavnice, a jih je treba še preučiti.

<sup>52</sup> PESKAR 2005, cit. n. 7, pp. 83–85.

<sup>53</sup> Ulrik bi do praško šolanih stavbenikov in kamnosekov prišel preko sorodstvene linije Walsee-Enns, ki je bila v svaštvu z Jodokom Rosenberškim, promotorjem nove umetnosti in arhitekture v Krumlovu; Jiří KUTHAN, Das Herzogtum Österreich, Salzburg, Bayern und Südböhmen – zu den Beziehungen der Baukunst in der Zeit der Spätgotik, *Gotik Schätze Oberösterreich. Symposium im Linzer Schloss 20. bis 22. September 2002* (edd. Lothar Schultes, Gerhard Winkler), Linz 2002, pp. 3–54 (pp. 28–29, n. 15); cf. tudi Janez HÖFLER, Funktionale Internationalität: Die Kunst um 1400 in Slowenien, *Kunst als Herrschaftsinstrument: Böhmen und das Heilige Römische Reich im europäischen Kontext* (zbornik simpozija v Pragi, 9.–13. 6. 2006, v tisku), n. 15.

<sup>54</sup> VIDMAR 2007, cit. n. 3, p. 50. V 14. stoletju je ta rod dal dva kanclerja cesarja Karla IV., tudi Wilburgin brat Hans je opravljal določene službe na praškem dvoru; Hannes P. NASCHENWEG, *Die Landeshauptleute der Streiermark 1236–2002*, Graz 2002, pp. 77–78, k posameznim članom te dinastije v 14. in zgodnjem 15. stoletju sicer Franz Karl WISSGRILL, *Schauplatz des landsässigen Nieder-Oesterreichischen Adels vom Herren- und*

oziroma tisto delavnico, ki je bila zadolžena za kiparsko opremo oltarjev, pa pridejo najbolj v poštev povezave v okviru nemškega viteškega reda; ali moramo pri tem predvidevati neposredne spodbude iz Prusije ali vendarle posredno preko Prage,<sup>55</sup> pri tem ni odločilno.

Dunaju in Pragi lahko potemtakem na Ptujski Gori pripišemo takšno ali drugačno, izvorno ali posredniško vlogo, manj oprijemljiva pa je vloga Salzburga. Salzburg je imel s Ptujem, svojim fevdom, že od konca 13. stoletja, ko so mu tamkajšnji ministeriali, Ptujski gospodje, zraskli preko glave, same težave, tako da je njegov umetnostni vpliv na ta del Spodnje Štajerske ostal daleč od pričakovanega. Polona Vidmar je v podporo svoje hipoteze o povezavah ptujskogorske kiparske delavnice s Salzburgom pritegnila Bertholda iz spodnjeavstrijskega rodu Wehingen.<sup>56</sup> Berthold, od leta 1381 freisinški škof, je resda leta 1404 iz Rima prejel imenovanje za salzburškega nadškofa, vendar na prigovarjanje vojvode Albrehta IV. in kot protikandidat leta 1403 izvoljenega nadškofa Eberharda Dobrniškega (Neuhaus), mimogrede iz rodu celjskih vitezov, ki sta ga podpirala Leopold in Friderik, Albrehtova bratranca iz leopoldinske veje Habsburžanov. Zaradi nasprotovanja salzburške strani in drugih okoliščin Berthold ni mogel priti v posest te časti in se ji je po dveh letih odrekel, tako da tudi ni mogel opraviti posredniške vloge, ki mu jo pripisuje Vidmarjeva. Vendar s tem še ni rečeno, da ne gre za človeka, ki bi lahko kakorkoli vplival na umetnostno izoblikovanje ptujskogorskega kroga (kot tudi kroga okoli

*Ritterstande von dem XI. Jahrhundert bis auf jezige Zeiten*, IV, Wien 1800, pp. 105–116.

<sup>55</sup> O umetnostnih stikih države nemškega viteškega reda s Prago govori Adam LABUDA, *Das Meer im Blick – Expansion nach Norden, Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden: Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437* (ed. Jiří Fajt), München – Berlin 2006, pp. 401–415. Treba pa je pripomniti, da se je češka posvetna oblast v obravnavanem obdobju tako s strani kralja Venčeslava v Pragi kot mejnega grofa Jodoka v Brnu do reda vedla sovražno; Johannes VOIGT, *Geschichte der Ballei des deutschen Ordens in Böhmen, Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Classe*, XII, Wien 1862, pp. 101 ss.

<sup>56</sup> VIDMAR 2007, cit. n. 3, pp. 50, n. 9, 80–81. Za Bertolda iz Wehingena cf. tam navedeno delo Heinz DOPSCH, Hans SPATZENEGGER (edd.), *Geschichte Salzburgs, Stadt und Land*, Salzburg 1988, p. 452, sicer pa Erwin GATZ, Clemens BRODKORB (edd.), *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1198 bis 1448: Ein biographisches Lexikon*, Berlin 2001, pp. 201–202.

celjskih grofov), četudi konkretnih dokazov za to ni. Kot kancler avstrijskih vojvod od leta 1381 do smrti leta 1410 in brat Reinharda iz Wehingena, s katerim sta leta 1384 zgradila vzorčno družinsko kapelo v križnem hodniku samostana Klosterneuburg pri Dunaju, kjer so ga tudi pokopali,<sup>57</sup> je gotovo imel določene stike z Ulrikom Walseejevskim. Če so se ti izrazili tudi na umetnostni ravni, so morali torej priti z dunajske in ne salzburške smeri. In če že želimo govoriti o Salzburgu, ki se na produkciji ptujskogorske kiparske delavnice, kot smo videli, neposredno ne odraža, bi potemtakem prišel prej v poštev nadškof Eberhard, vendar šele v času po letu 1407 in na drugačen način.<sup>58</sup>

Naloga, ki smo si ji zadali s tem prispevkom, je bila, da na izbranih zgledih dokažemo homogenost tiste kiparske delavnice na Ptujski Gori, ki je izdelovala oltarno plastiko, in načrtamo njen slogovni profil, ob tem pa tudi vlogo njenega vodilnega mojstra, Mojstra Sv. Jakoba. Kljub »ostanku ostankov«<sup>59</sup> skulptur, ki so nekdaj krasile znamenito romarsko cerkev, se ta dela kažejo kot eden redkih zadovoljivo ohranjenih delavniških kompleksov v celotni produkciji srednjeevropskega kiparstva mehkega ali »lepega«<sup>60</sup> sloga. In če ne upoštevamo Mojstra iz Großlobminga kot primera *sui generis*, je celo edini te vrste v slogovnem okviru Lepih Madon, obenem pa kljub raznim vplivom in spodbudam samosvoj in konceptualno trden kompleks. To dejstvo postavlja Ptujsko Goro v središče strokovnega zanimanja tako domače kot tuje strokovne javnosti in jo kaže kot neizčrpen vir spodbud za raziskovanje – tako je že bilo in bo gotovo tudi vnaprej.

Viri ilustracij:

© Narodna galerija, Ljubljana (Srečo Habič) (4, 5, 8); © Narodna galerija, Ljubljana (Bojan Salaj) (1); © Narodna galerija, Ljubljana (Marjan Smerke) (15); Robert Peskar, Ljubljana (19); Pokrajinski muzej, Ptuj (Boris Farič) (13, 14); ostalo: Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Fototeka.

<sup>57</sup> To je znamenita in vplivna Freisinška kapela; Günter BRUCHER, *Gotische Baukunst in Österreich*, Salzburg 1990, pp. 127, 132–133.

<sup>58</sup> Oltar sv. Sigismunda na Ptujski Gori, ustanova Žige Dobrniškega, je le šibko delo iz nasledstva ptujskogorskih mojstrov; ČEVČ 1963, cit. n. 1, pp. 144–145, 146.



**DIE BILDHAUERWERKSTÄTTE VON PTUJSKA GORA:  
EINIGE AUSGANGSPUNKTE FÜR EINE NEUERLICHE  
ÜBERLEGUNG**

Der Beitrag setzt sich mit den bisherigen Forschungen zur Skulptur der Wallfahrtskirche Ptujška Gora (Maria Neustift) nahe Ptuj (Pettau) aus der Zeit um 1400 auseinander, hebt ihre problematischen Punkte hervor und macht einige neue Vorschläge. Die erste Feststellung betrifft die Unterscheidung zwischen der Meistergruppe, die für die Bauplastik verantwortlich waren und Beziehungen zu Prag aufweisen, und derjenigen, die für die Herstellung der Altarfiguren eingesetzt wurde. Die Stilbasis der letzteren leitet der Verfasser im Einklang mit einigen Autoren aus dem preußisch-schlesischen Milieu her. Dieses hat sich auf Ptujška Gora am klarsten in der Figur des hl. Jakobus niedergeschlagen, lässt sich jedoch mehr oder weniger in allen übrigen Arbeiten dieser Werkstatt spüren. Weil nach seiner Meinung die preußisch-schlesischen Hauptwerke mit der Schönen Madonna von Thorn (Toruń) an der Spitze nicht für einen böhmischen Export gehalten werden können, äußert er sich kritisch zu den in der Forschung aufgetauchten Behauptungen, die auf Ptujška Gora tätigen Bildhauer seien aus Prag vermittelt worden. In diesem Licht sind auch die zusätzlichen Einschläge aus der Prager oder eventuell Salzburger Richtung zu betrachten, die noch nicht über die geographische Deszendenz der betreffenden Meister Auskunft geben. Demgegenüber zeigen die behandelten Skulpturen trotz der neuen Motive eine einheitliche Prägung, die auf den mutmaßlichen Leiter der Werkstatt, den Meister des hl. Jakobus, zurückgeführt werden kann. Das gilt sowohl für den allgemeinen Habitus der Figuren als auch für ihre Kopfotypen, Draperieschemen und manche kleineren Details. Mit diesen Eigenschaften erweisen sich diese Skulpturen als eine einmalige und alle Beachtung verdienende Werkgruppe innerhalb des mitteleuropäischen Schönen Stils um 1400.

**Abbildungen:**

1. Hl. Jakobus, Ptujška Gora/Maria Neustift, Marienwallfahrts- und Pfarrkirche
2. Schöne Madonna, Toruń/Thorn, Pfarr-, heute Domkirche St. Johannes (seit 1945 verschollen) (seitenverkehrt)
3. Ölbergchristus, Malbork/Marienburg, Muzeum Zamkowe (Ausschnitt)
4. Maria mit Kind, Ptujška Gora/Maria Neustift, Marienwallfahrts- und Pfarrkirche
5. Hl. Katharina, Ptujška Gora/Maria Neustift, Marienwallfahrts- und Pfarrkirche

6. Schöne Madonna, Toruń/Thorn, Pfarr-, heute Domkirche St. Johannes (seit 1945 verschollen)
7. Hl. Katharina, Jihlava/Iglau, Pfarrkirche St. Jakobus d. Ä. (1402?)
8. Hl. Andreas, Ptujška Gora/Maria Neustift, Marienwallfahrts- und Pfarrkirche
9. Hl. Katharina aus Breslau, Poznań/Posen, Muzeum Narodowe, Leihgabe des Nationalmuseums Warschau
10. Breslauer Schöne Madonna, Warschau, Muzeum Narodowe
11. Salzburger Franziskaner Madonna, Salzburg, Hauskapelle des Franziskanerklosters
12. Madonna aus Horažďovice, München, Bayerisches Nationalmuseum, Sammlung Böhler
13. Hl. Katharina aus Velika Nedelja (Großsonntag), Ptuj, Pokrajinski muzej (Leihgabe)
14. Hl. Barbara aus Velika Nedelja (Großsonntag), Ptuj, Pokrajinski muzej (Leihgabe)
15. Schöne Madonna aus Ptujška Gora, Maribor, Pokrajinski muzej
16. Madonna mit dem Kind, Salzburg-Großgmain, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt
17. Schöne Madonna, Plzeň/Pilsen, Pfarr- heute Domkirche St. Bartholomäus
18. Schöne Madonna, Altenmarkt bei Radstadt, Pfarrhof (vor 1393)
19. Sitzende Madonna mit dem Kind, Ormož, Pfarrkirche St. Jakobus d. Ä.
20. Madonna aus Hallstatt, Prag, Národní Galerije