

MADONA IZ ŠT. PETRA V SAVINJSKOJ DOLINI

(Tabla XXXIV)

Ponosna vas *Št. Peter v Savinjski dolini*, 12 km odaljena od Celja, ne slovi samo zaradi bogate rimske nekropole s številnimi antičnimi skulpturami, ki so jih odkrila arheološka izkopavanja zadnjih let, ampak tudi zaradi *kamnitnega Marijinega kipa* v severni (rožnovenski) kapeli tamošnje župne cerkve. Obžalovati moramo le, da izginja kip v mračni niši predelane baročnega oltarja in da ga je novejši čas slabo preslikal, kaze ga pa tudi nekusni moderni kroni in žezlo v Marijini roki. (T. XXV/1.). Na splošno pa je kip dobro ohranjen, tako da mu vsi kasnejši dodatki niso mogli preglasiti plemenite stilne melodije rodnega 14. stoletja.

Marija sedi na preprostem sedežu in opira levo nogo v lahno koničasten obuvalu na hrbet režečega se leva kakor na kraljevski podnožnik. Nekoliko naprej nagnjeno glavo obrača lahko v svojo levo stran. V desnici drži s poigravajočimi prsti novo žezlo, ki je zamenjalo starejše žezlo ali cvetlično vejico. Oblečena je v ohlapno suknjo, ki negira plastiko prsi in se malce izpodrečano nabira nad pasom, čigar konec pada skozi veliko sponko proti naročju. Pod vratom je suknja polkrožno izrezana, rokavi pa so ji na spodnji strani speti z vrsto gumbov. Čez suknjo je Marija ogrnjena v plašč, ki pa se močneje uveljavlja šele v spodnji polovici kipa, kjer se v velikih, sumaričnih gubah spušča proti podstavku, kjer se nad nogami lomi v podobi črke K; nad kolenu potekata dve močni gubi, katerih zgornja je skoraj vodoravna, spodnja pa se nalahno zalamlja navzdol, medtem ko tretja guba sega v podobi črke V globoko med kolena; te tri gube ustvarjajo torej tektonsko cezuro v draperiji plašča in love v svojih globinah močne sence. Lahko bi rekli, da spodnji del kipa kontrastira po stilnem občutju z njegovo zgornjo polovico in naznanja že novo slogovno prelomnico. Marijino glavo prekriva pajčolan, ki slapovito pada na ramena in se po robu drobno guba, kakor bi ponavljal izumetničeno svedranje lasnih kodrov, ki obroblyajo plemeniti ovalni Marijin obraz; ta strmi z ozkimi očmi v sanjavo daljavo, nežne ustnice pa se mu nabirajo kakor v poljub. — Dete napol pokleka napol sedi s pod se spodvihano desno nogo na Marijinem kolenu, tako da je videti podplat

desne noge, Marija pa ga z levico opira ob boku. Otrokova haljica se, podobno kot Marijina obleka, ureja v velike gube. V rokah drži Jezus goloba z razprostrtimi perutni in ga ponuja Mariji, toda s pogledom te kretnje ne spremlja. Nazaj nagnjena glava mu namreč usmerja pogled navzgor, s čimer se stopnjuje pokočna Jezusova drža.

Gotska S linija se uveljavlja v kompoziciji kipa posebno v profilnem pogledu, kjer jo poudarjata naklon glave in izbočena trebušna partija, v frontalnem pogledu pa učinkuje Marija reprezentativno, skoraj hieratično. Zgornji del njenega telesa je zajet v simetrali, ki jo blaži le naklon glave in na levo usmerjeni pogled; Marijini nogi sta vzporedni in vertikalni in vertikalno potekajo tudi gube plašča. Gmota Jezusovega telesa rase iznad gub pod Marijinim levim kolonom in se šele v bokih zapogne navzven, toda takoj nato se spet v zgornjem delu telesa in glave požene v navpičnico, tako da kompozicija obeh figur izzveneva v nekakem ostrem ypsilonnem motivu. Dinamika kipa se torej podreja zakonu vertikale, diagonalna cezura, ki bi jo lahko potegnili od gube plašča ob Marijinem desnem boku in preko desnega kolena na Jezusovo desno koleno, komolec in rame, pa učinkuje kakor nekak neizpeljan kontrapunktični motiv.

Ko je *M. Marolt* v svoji topografiji »*De kajnja Celje*«¹ šentpeterski kip prvi poskušal umetnostnozgodovinsko opredeliti, ga je datiral v prvo polovico 15. stoletja ali celo okoli leta 1479. Pri tem ga je zapeljala navidezna stilna sorodnost s pozno fazo »mehkega sloga«, čigar gube se začno okoli leta 1430. zalamljati, po historični strani pa mu je to datacijo opravičevalo sporočilo, da so kip prenesli v Št. Peter leta 1826. iz bližnjega, pod Jožefom II. sekulariziranega samostana v Novem klostru. Toda o tem zgodovinskem ozadju kipa bomo spregovorili kasneje. Marolt je svojo datacijo podkrepil še z domnevo, da je bil kip »najbrž v drugi polovici 18. stoletja močno obklesan in barokiziran«, pri čemer je posebno na oblačilu opazil več sprememb. V resnici pa je dočakal kip naš čas skoraj nedotaknjen in ga zato lahko pomaknemo

¹ II. del, Maribor 1932, str. 224 in 230, sl. 125 (s pogledom od strani).

vsaj za sto let nazaj pred Maroltovo datacijo. Kajti vsa stilna govorica šentpeterske Madone je taka, da nas takoj prestavi v tisti čas 14. stoletja, ko v kiparstvu še niso zmagale realistične silnice nad oblikovnim izročilom poznega 13. stoletja, da, celo v čas pred rottweilsko stilno reformo. Denimo, da bi Marija nenadoma vstala s svojega sedeža. Ali bi se nam ob njeni vitkosti ne vzbudili spomini na tiste zgodnjegotske literarne tekste, ki opisujejo vitke in nežne postave svojih junakov in junakinj in opevajo »ses blanches mains, ses doiz lonc et traitiz«, pri čemer žarijo ženam lasje kot bi bili iz zlata, lica pa so jim svetlobela in rožnata... Prepričani smo, da so tudi naši Mariji v prvotni polihromaciji lasje zlato blesteli, da je bila odeta v svetlo, morda delno zlačeno obleko, da je kip zvenel v tisti ne samo transcendentalno, ampak tudi modno pogojeni dematerializaciji, ki je značilna za čas zrele gotike z njeno abstraktno lepотно linijo. Mnogo tega lahko danes, ko je kip surovo pokarvan, le slutimo, upajmo pa, da bo nekoč uspešna restavracija vrnila kipu njegovo nekdanjo lepoto, ki ji je botrinila galantnost gotskega dvorskega romana. Toda v našem primeru kraljevske vzvišena galantnost, združena s tisto vzvišenostjo, v kateri že odmeva iskanje antično usmerjenega stilnega izraza, tako da bi z neko upravičenostjo smeli govoriti kar o »klasicističnem idealu«. Duhovni profil človeka prve polovice 14. stoletja se je že toliko zavedal svoje pomembnosti, da je iskal stika z umetnostjo, ki je že v davni uresničila vzor plemenitega človeka — z antiko. Vsa reimska katedrala je posejana s posnetki antičnih predlog in skicirka Villarda de Honnecourt prav tako nenehno razodeva iskanje zakonov antičnih form.

Stil šentpeterske Marije je dozorel po sredi 13. stoletja v Franciji, v 14. stoletju pa je dosegel vrhunec. Glavni nosilec v prikriti linearni melodiki zakoreninjenega likovnega izraza je draperija oblačila, ki se ureja sprva v diagonalno ločne gube, podpirajoče linijo robov plašča. Oblačilo je po stilni peripetiji sredi 13. stoletja zadobilo spet svojo plastično vrednost, toda to tipanje za volumenom še ni vedno tolikanj humanizirano, da bi uveljavilo tudi plastično zakonitost samega telesa. Draperija se podreja gmotnemu poteku blaga, ki dobiva realno težo, pa skuša pri tem zakriti forme telesa, čigar anatomski resničnost še ne more dihati s polno življenjsko močjo. Ta zreła oblika francoske gotike je postala odločilna za vso Evropo, tudi za Italijo. Ekspresivne formalne temelje 13. stoletja in poudarjanje spiritualističnih tendenc je zamenjalo iskanje jasnejše, bolj umirjene lepčnosti in reprezentativne uravnovešenosti.

Šentpeterski kip je že izgubil francosko milino, zajet je že v telesnostni teži, ki premaguje dvorsko igrivost. Plastična forma se krepi. Vzvišena in ujeta v profilu v S-linijo živi Marija pred gledalcem kot idealna kraljica, monumentalno mirujoča. Kakor na slovesni piedestal je dvignjena, saj ji leva noga zmagovito počiva na levu, ki je na eni strani

še odmev tistih romanskih in poznoromanskih levov in zmajev, ki so jih pod božjimi ali Marijinimi nogami pobudile besede 90. Psalma: »... et concubabis leonem et draconem — in poteptal boš leva in zmaja«,² na drugi strani pa spet navezuje na francoske predloge. Da ta motiv tudi drugod v 14. stoletju še ni izumrl, nam na primer kaže leseni kip sedeče Marije z Jezusom, izdelek dolnjerenskega mojstra okoli leta 1350,³ (Köln, Umetnoobratni muzej), pri katerem vidimo pod Marijinimi nogami zmaja, ali kip v kapeli sv. treh kraljev v kölnski katedrali — nastal proti sredi 14. stoletja — kjer počiva Marijina leva noga na pasjeglavem zmaju.⁴ Zadnji kip na prvi pogled tudi stilno v marsičem sorodno zveni z našo Marijo, — primerjajmo le potek strmih in tankih gub, dvignjeno levo nogo in končno celotno hieratično monumentalno držo — toda vse to je le posledica zakasnele arhaizacije, kot pravilno ugotavlja R. Hamann.

Nakodrani rob Marijinega pajčolana, ki pada v slapu do pasu, — sa sto vzvalovani lasje, ki obrobajo z arhaičnim nasmeškom poživiljeni obraz, pas, ki se spušča s koncem navzdol, oblečeni Jezus z golobom — vse to so značilni ikonografski in stilni rekviziti 14. stoletja. Težko padajoče gube, ki so pri tleh žlebasto zalomljene, so prav tako odmev »viteškega klasicizma«, ki se po francoskih vzorih uveljavi v prvi polovici 14. stoletja tudi v nemških deželah, v Italiji pa najde največji odmev v pisanski šoli. Zato bi našo Marijo skoraj lahko imenovali sorodnico francoskih stoječih Madon, kakršna je na primer »Vierge Dorée« v Amiensu. Da smemo res računati s francoskimi pravzori, nam potrjuje tudi tedanja francoska slonokoščena plastika, ki si je v tem času osvojila vso Evropo. Prepričan sem, da bi lahko našli še boljše komparativno gradivo, toda med tem, ki mi je v reprodukcijah dostopno, naj opomnim le na Marijino kipec iz opatije Coulombs v pariškem Louvru⁵ (T. XXV/2) ali na kip iz zbirke Ercole Canessa v New Yorku.⁶ Posebno nikaven je v tej zvezi lesen in s srebrom odeti kip sedeče Marije z Jezusom iz Roncesvallesa v španski Navarri (T. XXV/3), ki ga napis na podstavku (... IT FIERI THOLE AD HO) označuje za toulouški izdelek, ki ga moremo pripisati začetku 14. stoletja.⁷ Marijina drža, labilna Jezu-

² E. Cevc, Mojster solčavske Marije, ZUZ NV III., Ljubljana 1955, str. 114.

³ H. Wilm, Die gotische Holzfigur, 1925 (prva izdaja), tab. 26.

⁴ P. Clemen, Der Dom zu Köln, (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, VI., zv. 3), Düsseldorf 1938, str. 253, sl. 186; R. Hamann, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge II., Marburg a. d. Lahn 1929, str. 202, sl. 300.

⁵ H. Karlinger, Die Kunst der Gotik, Propyläen Kunstgeschichte VII, Berlin 1927, tab. 378.

⁶ Pantheon, zv. IV., München 1930, str. 200, sl. str. 198.

⁷ A. L. Mayer, Mittelalterliche Plastik in Spanien, München, Copy 1922, str. 13. in 26, tab. 21.

sova »stoja«, duktus oblačila — vse nam vzbuja vtis, da ta ali podoben kip napoveduje formo šentpeterske Madone.⁸ Seveda je stilna govorica v Št. Petru nekoliko spremenjena, kar gre na rovaš prostora, kjer je kip nastal, pa tudi na račun časovnega razmaka enega ali dveh desetletij. Prav gotovo moramo samemu Marijinemu tipu iskati vzor v neki zelo češčeni zahodni milostni podobi, ob veliki razširjenosti francoskih slonokoščenih plastik pa lahko razumemo, da se je z njimi razširil in internacionaliziral tudi novi, v Franciji porojeni umetnostni slog.⁹

Kot primer srednjeevropsko predelanih stilnih pobud Francije (in morda tudi Porenja) naj omenim *leseni kip sedeče Marije z Jezusom v Št. Lenartu v Labodski dolini na Koroškem*¹⁰ (T. XXV/4), ki ji nekoliko gostejše gube dajejo slikovitejši značaj. Vsaj v indirektni genealoški razvojni vrsti je ta kip tudi za našega zelo pomemben, saj oba v poteku draperije in ikonografsko zelo soglašata. Tudi v Št. Lenartu se pojavlja vertikalizem gub, ki ga omilja le lahna diagonalna guba, potekajoča od levega Marijinega kolena proti desnemu stopalu. Prav tako bi lahko opomnili na podoben duktus gub med šentlenartskim in roncesvallskim kipom, le da je Jezus pri zadnjem bolj razgiban. Prav tako pa bi lahko opazili sorodno držo Jezusa na kipih iz Coulombsa in iz Št. Petra.

Ni pomembno, ali je koroški kip nastal pred našim ali nekaj let kasneje, kajti stilne diferenciacije je lahko narekovala tudi različnost materiala, kamna in lesa. Značilno pa je, da tudi ob koroškem kipu *Kieslinger* ni mogel prezreti francoskih vzorov, čeprav pravilno ugotavlja, da zaradi tega kipa še ne moremo proglasiti kar za francosko delo. Isto valja tudi za šentpetersko Marijo. Prav tako je točna nadaljnja *Kieslingerjeva* pripomba, da bi se namreč temu stilu lahko priučili v Parizu generacija poprej, kakor kaže primerjava z *Breviarijem iz St. Etiennea iz Châlon-sur-Marne*, ki je nastal leta 1297. Iluminatorski okras tega rokopisa kaže namreč v podajanju draperije s šentlenardskim kipom veliko podobnost. Pa tudi veličastna in plemenita drža Marije in Jezusa, svobodna in kraljevska ter polna zdrave krepčine, ustreza prvi generaciji 14. stoletja.

⁸ Tu lahko ponovno opomnimo na že zgoraj omenjena kipa iz Kölna (op. 2 in 3) in dodamo še tretjega v kölnski Schnütgenovi zbirki, ki je najbrž valonsko delo iz časa okoli leta 1320. (*H. Karlinger*, o. c. tab. 407.)

⁹ Prim.: *E. Mâle*, *Les ivoires gothiques français*, *La Revue de l'art ancien et moderne*, Paris 1925, str. 8.: »C'est grace à nos ivoires, et il faut ajouter, grace à nos manuscrits enluminés, que se forme ce style international du XIV^e siècle, où l'analyse découvre tant d'éléments français.«

¹⁰ *Die Kunstdenkmäler Kärntens* (uredil K. Ginhart), zv. VIII, Wolfsberg, str. 16, sl. 11.; *F. Kieslinger*, *Die Madonna der Kirche zu St. Leonhard im Lavanttal*, *Belvedere VIII.*, Zürich—Leipzig—Wien 1929, str. 19 sq. in slike.

Če za kontrolo vzoredimo naš kip še z nekaterimi drugimi plastikami, na primer s *stoječo Marijo pri minoritih v Wiener-Neustadtu*, ki jo zgodovinski viri opredeljujejo v čas okoli leta 1320.¹¹, lahko opazimo med obema mnogo skupnih stilnih črt, dasi je šentpeterska Marija nekaj let mlajša od wienerneustadtske. Prav tako bi lahko med časovno stilnimi vzorednicami navedli *stoječo Marijo iz Admonta*, nastalo proti letu 1320.¹² in *Marijo iz Erllacha pri Pittenu* iz časa okoli leta 1325.¹³, čeprav ne morem pritrditi *Garzarolliju*, ko domneva med erlachško in šentpetersko Marijo neko delavniško zvezo; prva je namreč mnogo bolj toga in skoraj provincialneje občutena od naše, čeprav si časovno bolj ali manj ustrezala. Tako se nam razblini sicer mikavna hipoteza, da bi nastal šentpeterski kip kot derivat delavnice Mojstra admontske Marije. Res pa je, da je tudi naš kip razložljiv v prvi vrsti v luči sodobne štajerske kiparske kulture. Priznati moramo, da je bil Garzarolli prvi, ki je naš kip opredelil med leta 1325—30 — morda le za kanec prezgodaj. Povezal ga je namreč z vlado Friderika Lepega, ki naj bi bil celo naročnik kipa. Tako bi uvajal šentpeterski kip tisti, proti sredi 14. stoletja dozorevajoči stilni razvoj, ki vodi preko Marije iz Neuberga do dunajske »*Dienstbotenmadonne*« pri Sv. Štefanu.¹⁴

Tako se nam končno izkaže šentpeterski kip kot vzhodnoevropski — štajerski — odmev francoskih stilnih in ikonografskih vzorov, časovno pa se uvršča v čas okoli leta 1330., ali malce kasneje.

Omenili smo že izročilo, da je došel kip v Št. Peter iz opuščene domniškanskega samostana v Novem kloštru, ki je oddaljen le nekaj kilometrov. Ta samostan je ustanovil leta 1449. celjski grof Friderik II. Leta 1479. so ga napadli Turki, spremenili cerkev v hlev in pri tem razbili tudi tamošnji Marijin kip in podobe svetnikov, samostan pa so oropali. Zato je ostal samostan menda kad do leta 1492. prezen in zapuščen. Končni udarec je prizadejal samostanu cesar Jožef II., ko ga je razpustil, nakar so njegovo premoženje s cerkveno opremo vred počasi razprodali. Tako je leta 1826. prevzela tudi šentpeterska cerkev iz Novega kloštra veliki oltar in neki Marijin kip.¹⁵

Ob poročilu o prenosu Marijinega kipa se nam vzbuja vrsta vprašanj. Ali je došel v leta 1449. ustanovljeni Novi klošter šele več kot sto let po svojem nastanku? In če je bil res kdaj v Novem kloštru — ali ga niso razbili Turki leta 1479.? Ti problemi so mučili že Marolta (glej op. 1.) in ga tudi

¹¹ *K. Ginhart*, *Ein gotisches Statuenpaar in Wiener-Neustadt*, Hermann Egger Festschrift, Graz 1933.

¹² *K. Garzarolli*, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, str. 26 sq., sl. 18.

¹³ *Ibid.* str. 26, sl. 19.

¹⁴ *Ibid.* str. 27.

¹⁵ *Ign. Orožen*, *Das Bisthum und die Diözese Lavant III.*, Maribor 1880, str. 504 sq. in str. 436.

zapeljali na stranpot. Možna bi bila misel, da je neki darovalec poklonil po Turkih opustošenemu samostanu lepi in stari Marijin kip okoli leta 1500., toda za to nimamo, žal, nobenega potrdila, čeprav vemo, da je samostan sam kupoval tudi staro cerkveno opremo iz drugih cerkva, konkretno leta 1638. veliki oltar iz cerkve na Ptujski gori¹⁶; ni pa verjetna misel, da bi od tam pridobili tudi naš kip, ki je spet starejši od ptujskogorske cerkve. Ob vsem tem se nam torej nujno vzbuja novo vprašanje: ali je prišel leta 1826. v Št. Peter prav ta Mari-

jin kip ali neki drugi? Rožnovensko kapelo, ki hrani danes naš kip, so sezidali že leta 1767.¹⁷, ko naj bi kip stal še v Novem kloštru. Kaj pa so potem postavili v oltar te kapele? Vse kaže, da novoklošterskega kipa ne smemo enačiti z našo Marijo in da je ta že od vsega začetka bogatila šentpetersko cerkev. Ker so tovrstne plastike najraje postavljali v posebne kapele, je verjetno tudi ta stala v Št. Petru, kjer se omenja fara že leta 1256., v posebni kapeli na samostojnem podstavku in ne v sklopu kakšnega oltarja.

¹⁶ Ibid. str. 522.

¹⁷ Ibid. str. 436.

ZUSAMMENFASSUNG

Die steinerne Statue der sitzenden Madonna mit dem Kinde in der Seitenkapelle der Pfarrkirche zu St. Peter bei Celje gehört zu den schönsten gotischen Plastiken in Slowenien, obwohl sie neuzeitlich schlecht übermalt und mit neuen Kronen und Szepter versehen wurde. Die Statue gehört mit ihren entmaterialisierendem Schwung, mit der besonders seitlich sehr betonten S-Linie, aber trotzdem dynamischer Körperwucht, die schon die höfische Feinheit überwindet, noch der Zeit der Hochgotik mit den Nachklängen der linearen Melodik der französischen Plastik des 13. Jahrhunderts an. Hier haben wir noch mit dem »ritterlichen Klassizismus« zu tun, der von Frankreich aus im 14. Jahrhundert auch die mitteleuropäische Ländern überflutet hat. Wir müssen auch den Einfluss der französischen Elfenbeinplastik im Betracht ziehen, wobei ich z. B. nur die Marienstatue aus der Abtei Coulombs (im Louvre) oder die Statue aus der Sammlung Ercole Canessa in New York erwähnen möchte, vor allem aber die silberbekleidete Statue aus Roncesvalles in Navarra, die eine Toulousaner Arbeit darstellt (5—7). Vielleicht handelt es sich hier um ein seinerzeit sehr verehrtes westliches Gnadenbild.

Der linke Fuss der königlich erhabenen Madonna ruht auf einem kleinen Löwen wie auf einem Schemel, wobei wir auf den Psalm 90. (»... et calcabis leonem et draconem...«) verweisen möchten; ikonographisch verwandte Beispiele sind z. B. die hölzerne Marienstatue mit dem Drachen unter dem Fusse (3) im Kunstgewerbe-Museum zu Köln oder die Madonnenstatue in der hl. Dreikönigkapelle im Kölner Dom (4) (hundeköpfiger Drache).

In der genealogischen Stilentwicklungsreihe können wir die hölzerne sitzende Madonna aus St. Leonhard im Lavanttal erwähnen, wo wir sowohl den Draperieduktus als auch die Haltung mit unserer Plastik vergleichen können (10). Es ist interessant, dass auch bei dem Lavanttaler Beispiel F. Kieslinger die französische Orientierung betont, obwohl dieser Stil in Frankreich eine Generation älter ist. Schliesslich können wir für die Zeitbestimmung auch die stehende Madonna bei den Minoriten zu Wiener-Neustadt aus der Zeit um 1320 (11), die Madonna aus Admont (12) und die Madonnenstatue aus Erlach bei Pitten — um 1325 — anführen, obwohl wir zwischen Erlach und Št. Peter keine seinerzeit vermutete nähere Verwandtschaft finden können. Es war Dr. K. Garzarolli, der als erster die Statue aus Št. Peter richtig datiert und sie in die Entwicklungsreihe, die über die Madonna aus Neuberg zur Wiener »Dienstbotenmadonna« in St. Stephan führt, eingereiht hat. Unsere Plastik könnte also als ein osteuropäisches Echo der französischen stilistischen und ikonographischen Vorlagen mit schon ausgeprägten steirischen Akzent gelten aus der Zeit um 1320 oder bald darauf stammen.

Die Vermutung, dass unsere Statue aus dem zur Zeit Josephs II. aufgehobenem Dominikanerkloster bei Zalec stammt, muss sich wohl auf eine andere, heute nicht mehr vorhandene Statue beziehen. Erstens ist die Statue älter als das Kloster, das erst 1449 gegründet wurde; im Jahre 1479 haben die Türken dasselbe überfallen und die Muttergottesstatue und die Heiligenbilder zertrümmert. Zweitens ist aber die heutige Rosenkranzkapelle zu Št. Peter mit unserer Statue schon im Jahre 1767 erbaut worden, also noch vor der Aufhebung des Klosters. Eben diese unkontrollierte Tradition hat auch den Topographen M. Marolt (Dekanija Celje II., Maribor 1932, S. 224 und 230) verführt, die unhaltbare Datierung der Statue in die Mitte oder in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zu verlegen.

(Die Zahlen im Klammern beziehen sich auf die Fussnoten)



1

- 1. — *Madona iz Št. Petra v Savinjski dolini*
- 2. — *Marija iz opatije Coulombs, Paris, Louvre*
- 3. — *Marija iz Roncesvallesa*
- 4. — *Marija iz Št. Lenarta v Labodski dolini*

2



3



4

