

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Filip Srovnal

**Kostel Panny Marie v Norimberku
a jeho sochařská výzdoba**

bakalářská práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jaromír Homolka, CSc.

2007



Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 1.5. 2007

Obsah:

I. Úvod.....	5
II. Historie kostela Panny Marie v Norimberku.....	6
II.1. Fundace.....	6
II.2. Patrocinium a „zbožné úmysly“.....	8
III. Architektura.....	10
III.1. Popis.....	10
III.2. Ikonologie architektury kostela Panny Marie.....	12
III.3. Architektura kostela – stylový rozbor.....	14
IV. Skulptura.....	18
IV.1. Popis.....	18
IV.2. Ikonografie skulpturální výzdoby.....	19
IV.3. Exkurz: Norimberské kamenosochařství 14. století.....	21
IV.3.1. Svatošebaldské sochařské dílny.....	22
IV.3.2. Stavba západního průčelí kostela sv. Vavřince.....	23
IV.4. Skulptura presbytáře – formální analýza.....	32
V. Skulptura předsíně a parléřovské sochařství.....	34
VI. Závěr.....	42
VII. Seznam literatury.....	43
VIII. Seznam vyobrazení.....	48
IX. Obrazová příloha.....	49
X. English summary.....	61

*„Quae cum magnifice caelata sit intus et extra
Ex imo pede ad usque alti fastigia tecti
Diversorum operum formis variisque Deorum
Atque hominum statuis.”¹*

I. Úvod

Osobnost císaře Karla IV. se dnes těší velké pozornosti. Svědčí o tom jak nedávna pražská výstava *Karel IV. – Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, tak řada nových publikací.²

Po návratu z římské korunovace roku 1355 bylo Karlovou první císařskou fundací založení norimberské kaple Panny Marie, zvané též „Frauenkirche“. Zde se poprvé projevilo Karlovo umění panovnické reprezentace, které pak o několik let později dosáhlo svého vrcholu ve svatovítské katedrále v Praze. Parlářovský charakter architektury i skulptury kostela, jejich relativně časný vznik a osoba císařského fundátora – to vše byly hlavní důvody, proč někteří badatelé vyslovili názor, že se na realizaci kostela podílel sám císařský architekt Petr Parlář. Pokud by tomu tak skutečně bylo, byl by norimberský kostel a jeho skulptura jedinečným pramenem pro poznání raného díla tohoto geniálního umělce.

Vedle celkového pojednání o historii, architektuře a skulptuře kostela jsem tudíž považoval za důležitý cíl této práce objasnit předpokládaný vztah skulptury kostela k parlářovskému sochařství, což nebylo možné bez obeznámenosti s norimberskou domácí tradicí (zejména skulptura západního průčelí kostela sv. Vavřince).

Kostelu Panny Marie a jeho skulptuře chybí monografické zpracování. Co se týká sochařství, opírají se všechny novější studie o práci zabývající se norimberským sochařstvím 14. století, kterou vydal v roce 1927 Kurt Martin. Zde se také nachází nejúplnější fotodokumentace.³

Děkuji prof. Jaromíru Homolkovi za cenné podněty a p. Františku Zárubovi za poskytnutí fotografií a některých těžko dostupných studií.

¹ Eobamus HESSE: *Urbs Norimberga illustrata. Carmine heroico*, 1532, s.l., 18. Cituji podle: Kurt MARTIN: *Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert. Denkmäler der Deutschen Kunst*, Berlin 1927, 70.

² Jiří FAJT (ed.): *Karel IV. – Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, Praha 2006. Umění posledních lucemburků byla v téže době věnována také výstava v Budapešti: Imre TAKÁCS (ed.): *Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387-1437*. Ausstellungskatalog, Budapest 2006; František ŠMAHEL: *Cesta Karla IV. do Francie 1377-1378*, Praha 2006.

³ Martin 1927, (pozn. 1).

II. Historie kostela Panny Marie v Norimberku⁴

II.1. Fundace

Ve 14. století se o povznesení říšského města Norimberk zasloužili především dva panovníci: Ludvík Bavor (1314-1347)⁵ a Karel IV. (1346-1378)⁶, který Ludvíka na císařském trůně následoval. Karel se snažil vytvořit z Norimberka, v polovině 14. století snad nejdůležitějšího obchodního centra říše, jakýsi most spojující Čechy s ostatními kraji říše, především s Porýním.⁷ Norimberk, po Praze Karlem nejvíce navštěvované město, se díky Karlově politice brzy zařadil také mezi politicky nejvýznamnější říšská města – Cáchy a Frankfurt.

Na začátku své vlády měl však v Norimberku – jako protikrál – těžkou pozici, protože městská rada a patriciát stáli jednoznačně na straně Wittelsbachů. Ludvíkova nečekaná smrt 11. října 1347 však vyřešila hrozící konflikt. Karel využil příležitosti a rychlým tažením přiměl ke kapitulaci říšská a jiná města ve Francích, Švábsku i Porýní. Město Norimberk otevřelo Karlovi brány již 31. října. Za tento pohotový přestup na svou stranu Karel „zasypal“ Norimberk množstvím privilegií.⁸ Mezi nejdůležitější zákonodárné akty, které měly pro Norimberk dalekosáhlé důsledky je považována tzv. „Markturkunde“ z roku 1349 a Karlova „Zlatá bula“ z roku 1356, která mimo jiné stanovovala, že každý nově zvolený král měl svolat první sněm do Norimberka.⁹

V „Markturkunde“ stojí, že ve městě chybí velké tržiště, a proto Karel dovoluje zbourání židovské čtvrti severně od řeky Pegnitz, a tam, kde stojí synagoga, má vzniknout „eine kirchen in Sant Marien ere, unser frawen.“¹⁰ Místo synagogy *Starého zákona* má tak

⁴ Prameny a literatura především v Günther BRÄUTIGAM: Gmünd – Prag – Nürnberg. Die Nürnberger Frauenkirche und der Prager Parlerstil vor 1360, in: Jahrbuch der Berliner Museen N.F. 3., 1961, 38-75; Günther BRÄUTIGAM: Die Nürnberger Frauenkirche. Idee und Herkunft ihrer Architektur, in: Ursula Schlegel, Claus Zoege von Manteuffel (ed.): Festschrift für Peter Metz. Berlin 1965, 170-197; Günther BRÄUTIGAM, in: Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Bd. 1., Köln 1978, 359-362, 366; Günther BRÄUTIGAM: Nürnberg als Kaiserstadt., in: Ferdinand SEIBT (ed.): Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, München 1978, 339-343.

⁵ Robert SUCKALE: Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern, München 1993; Robert Suckale: Die Hofkunst im 14. Jahrhundert, in: Matthias PUHLE / Claus-Peter HASSE (ed.): Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Von Otto dem Grossen bis zum Ausgang des Mittelalters. Band 2, Essays. 29. Ausstellung des Europarates in Magdeburg und Berlin und Landesausstellung Sachsen-Anhalt, Dresden 2006, 323-335.

⁶ Za všechny významné publikace k osobnosti Karla IV. zmiňuji: František KAVKA: Karel IV. Historie života velkého vladaře, Praha 1998.

⁷ Hans SCHENK: Nürnberg und Prag. Ein Beitrag zur Geschichte der Handelsbeziehungen im 14. und 15. Jahrhundert (=Giesener Abhandlungen zur Agrar- und Wirtschaftsforschung des europäischen Ostens 46), Wiesbaden 1969.

⁸ Ibidem, 32.

⁹ Nejnověji se Zlatou bulou z roku 1356 zabýval Michael LINDNER: Die Goldene Bulle Kaiser Karls IV. von 1356, in: Puhle / Hasse 2006, (pozn. ???), 311-321.

¹⁰ Bräutigam 1978 (pozn. 4), 340.

nastoupit Marií ztělesněná *církev Nového zákona* - topos, který se v souvislosti s židovskými pogromy objevoval i v jiných německých městech. Zřejmě se dá tento počín vysvětlit jako důsledek na schémata vázaného náboženského myšlení, ale snad také jako akt pokání za vraždy bezbranných lidí.¹¹ Norimberský pogrom se udál hned 5. prosince 1349 (Markturkunde vyhotovena v Praze 16. listopadu 1349!). Pamětní kniha židovské obce zaznamenává 562 obětí.¹² Jistě velmi brzy následovala demolice čtvrti. Norimberk získává prostorné náměstí.

Z výše uvedené listiny se však zdá, že odpovědnost za zřízení náměstí a stavbu kostela Panny Marie Karel přenechává na měšťanech. Jak je ale zřejmé ze zakládací listiny ze dne 8. července 1355, která byla vyhotovena v Norimberku během zpáteční cesty z římské korunovace,¹³ je zakladatelem a stavebníkem kostela sám Karel IV.,¹⁴ což pravděpodobně souvisí s tím, že v roce 1349 neměl Karel v Norimberku ještě tak pevnou pozici.¹⁵ V této souvislosti je třeba zdůraznit skutečnost, že zakládací listina z roku 1355 je první Karlovou *císařskou* fundací v Říši. Na Karlově aktivitě v Norimberku můžeme velmi názorně sledovat, jak úzce jsou spjaty jeho politické a fundátorské počiny.

Zůstává tedy nejasné, kdy přesně byl základní kámen kostela položen. Po zmínce v *Markturkunde* je stavba doložena až v poslední vůli Konrada Meyentalera z 29. února 1352, který svou pozůstalost určuje „zu einer pfründe in der Newen Capellen di man bawet auf dem Newen markt.“¹⁶ Z textu jasně vyplývá, že stavba kostela již probíhá, nebo je krátce před započítím. Karlova zakládací listina z roku 1355 dále potvrzuje zřejmě již pokročilou fázi výstavby a hrubá stavba byla dokončena v roce 1358, neboť 25. července proběhlo za účasti panovníka vysvěcení kostela.¹⁷ Velká část sochařské výzdoby mohla být hotova na začátku 60. let, kdy byly u příležitosti křtu Václava (11. dubna 1361) ukazovány z ochozu předsíně kostela Panny Marie říšské klenoty a relikvie.¹⁸ Chór sv. Michala však nebyl svěcen zároveň

¹¹ Ibidem, 340.

¹² K problematice židovských pogromů a morové pandemie v polovině 14. století v německých městech nejnověji Gerd MENTGEN: Die Pest-Pandemie und die Jugendpogrome der Jahre 1348-1350/1351, in: Puhle / Hasse 2006, (pozn. 5), 299-309.

¹³ Karlova delší zastávka v Norimberku byla zapříčiněna přípravou sněmu (konaného na konci téhož roku).

¹⁴ „nouam Ecclesiam seu Capellam ereximus, fundauimus et creauimus“ Bräutigam 1965 (pozn. 4), 170.

¹⁵ Přesto muselo rozhodnutí o mimořádném umístění kostela v rámci náměstí padnout pochopitelně již v roce 1350, kdy se náměstí plánovalo.

¹⁶ Bräutigam 1978 (pozn. 4), 341.

¹⁷ Svěceny byly boční oltáře. Vysvěcení chóru proběhlo pravděpodobně na druhou neděli adventní roku 1355, kdy Karel pobýval v Norimberku. Bräutigam 1961, (pozn. 4), 39.

¹⁸ Bräutigam 1965 (pozn. 4), 171, passim.

s lodí kostela roku 1358. Zda to bylo před nebo poté není jasné, ale jisté je, že v roce 1363 již byl používán.¹⁹ Pozdější úpravy kostela Panny Marie se již přímo netýkají tématu práce.²⁰

Během jednoho desetiletí tak v Norimberku vyrostla nová císařská kaple, obracející se svým bohatě členěným průčelím směrem k modernímu, pravoúhle založenému náměstí. Město i náměstí získává novou dominantu.

II.2. Patrocinium a „zbožné úmysly“

Podle listiny z 8. července 1355 zřídil Karel císařskou kapli „ke chvále a slávě svého císařství, ke cti přeslavné Panny Marie, matky Boží a našeho Pána Ježíše Krista, pro spásu duše své a svých předků ve svém císařském městě Norimberku.“²¹ Vyjadřuje tak vděčnost za zdařilou císařskou korunovaci.

Zdá se, že „Kaysrerliche Hofkapelle“²² zaujímala ve státnické reprezentaci Karla IV. významnou roli. Stačí zde poukázat na její architekturu a sochařskou výzdobu, případně na skutečnost, že z ochozu předsíně byly v roce 1361 ukazován říšský poklad. Přesto můžeme za tímto vpravdě „státně-zbožným“ počinem nalézt i Karlovu „Privatfrommigkeit“. V listině z 8. července 1355 byla totiž duchovní správa kostela svěřena tříčlennému kolegiu mansionářů, které bylo podřízeno praecentorovi kolegia mansionářů při chóru minor pražské katedrály. Jejich úkolem bylo každodenní slavení zpívané (chorální) mariánské mše a společné zpívání mariánských antifon během dne.²³ Právě Karlovy mariánské fundace, mezi nimiž zaujímá pražský chór minor přední místo, bývají interpretovány jako výraz zvláštní osobní mariánské

¹⁹ Bräutigam 1961, (pozn. 4), 41-43.

²⁰ Ze stavebněhistorických událostí je třeba zmínit tyto: roku 1487 obnovení vyhořelé sakristie, 1506-8 přestavba vrchní části štítu svatomichalského chóru Adamem Kraftem, 1509 Georgem Heussem instalován „Männleinlaufen“, 1596 a 1682 nové uspořádání interiéru na protestanský sbor (empory v bočních lodích), 1657-58 obnova západního štítu Conradem Heissem, další opravy v letech 1590, 1691, 1783, 1790-91; za sekularizace (1806) zničena většina vnitřního vybavení, 1816 navrácení katolické církevní obci a následně nové vybavení kostela ze zrušených norimberských klášterů; 1818-20 novogotické restaurování předsíně a 1835 západního štítu Karlem Alexandrem Heideloffem; další problematice restaurátorské práce 1879-81, kdy byl „Bildschmuck“ kostela pod vedením Augusta v. Essenweina kompletně obnoven (vitráže, výmalba integrující původní prvky; doplňování chybějících soch, nové invence v novogotickém duchu). Již ve 20. letech 19. století Essenweinovi vytýkána přílišná závislost na Violet-le-Ducovi a od 1930 byly jeho úpravy postupně odstraňovány. Při bombardování v roce 1945 byl kostel až na obvodové zdi lodí a svatomichaelský chór zničen. Středověké vybavení bylo schováno, novogotické zařízení kostela prakticky lehlo popelem. V poválečných letech 1946-55 byl kostel znovu vybudován. Poslední obnova kostela týkající se západního štítu proběhla v roce 1982. Ursula SCHÄDLER-STAUER: Die Katholische Pfarrkirche Unserer Lieben Frau in Nürnberg – Instandsetzung, Konservierung, Neugestaltung des Innenraumes, 1979-1986, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie 2, 1988, 345-354.

²¹ Bräutigam 1978 (pozn. 4), 340.

²² Na pečeti kolegia mansionářů Frauenkirche nazvána „...Aule S Marie“. Heinrich KOHLHAUSSEN: Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540, Berlin 1968, 67. Podobně také „Mariensaal“ (listina zřizující obročí /Pfründestiftung/ ze 29. 2. 1352). Günther P. FEHRING / Anton RESS: Die Stadt Nürnberg. Kurzinventar. Bayerische Kunstdenkmale X., München 1961, 49.

²³ Franz MACHILEK: Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit, in: Ferdinand SEIBT (ed.): Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, München 1978, 99-100.

zbožnosti, vztahující se na onen sen, popsany samotným Karlem ve vlastním životopise, který měl v městečku Terenzo o slavnosti Nanebevzetí Panny Marie, a který hluboce ovlivnil Karlův život.²⁴

Za přítomnosti císaře vysvětil roku 1358 Johannes von Marignola, titulární biskup bisignanský, oltář ke cti sv. Apoštolů a oltář ke cti sv. Václava, Vincence, Víta, Desetitisíc mučedníků, Máří Magdaleně, Barboře, Markétě, Kateřině, Heleně a Jedenáctitisícům pannen. Do oltáře sv. Apoštolů byly přitom vloženy ostatky dvou svatých Janů, apoštolů Petra, Pavla, Jakuba Staršího a sv. Mikuláše, zatímco do svatováclavského oltáře byly uloženy ostatky jeho titulárních patronů. Všechny relikvie obstaral Karel IV.²⁵ Bližší údaje o jednotlivých relikviích se sice dochovaly sice až z pozdější doby, nicméně svým charakterem odpovídají karlovským fundacím, a proto není důvodů pochybovat o tom, že císařská kaple byla jednou ze velmi významných fundací Karla IV.²⁶

Zasvěcení a přítomnost kultovních objektů v císařské kapli v Norimberku tedy odráží Karlovo úsilí o „staatsfromme Representation“, které později došlo svého naplnění v Praze. Zároveň ale zasvěcení kaple a sbor mansionářů, podřízený pražskému mariánskému menšímu chóru, poukazují na Karlovu „privátní zbožnost“, která má snad kořeny v *konverzi* spojené s již zmíněným snem v městečku Terenzo.

²⁴ Jakub PAVEL, in: Karel IV. Lucemburský: Vlastní životopis. Překlad z latiny, poznámky a úvodní studie Jakub Pavel, Praha 1970, 40-41, 74-75, 118-120. Přímou souvislost s „terenzským zázrakem“ vidí Jakub Pavel v těchto fundacích Karla IV. nebo jemu blízko stojících osob: především je to pražský menší mariánský chór, dále augustiniánský klášter v samotném Terenzu, kostel ve Vratislavi (založen biskupem Přeclavem), kostel v Magdeburku (arcibiskup Petr zv. Jelito), kostel v Brně (markrabě Jan Jindřich). Další fundace uvádí Machilek 1978 (pozn. 15), 89. Nejnověji k tomuto tématu Martin NODL: Svár obrazu s textem. Sen Karla IV. o smilstvu, in: Verba in imaginibus. K vydání připravili Martin Nodl a Petr Sommer ve spolupráci s Evou Doležalovou, Praha 2004, 69-95.

²⁵ Machilek 1978, (pozn. 23), 99-100. Zde se Machilek odvolává na starší literaturu.

²⁶ Nejdůležitějším pramenem je Salbuch der Frauenkirche od Stephana Schulera z roku 1442. Karel IV. měl dle Schulera učinit mešní nadání o 1100 zlatých a darovat kostelu vzácné relikvie (tříška z kříže, dva trny z trnové koruny, část pásku Panny Marie a dva kousky ze závoje, který měla pod křížem, dále části kamene, na kterém stal kříž, třísky z Kristových jesliček a kolébky,...) Ibidem, 100.

III. Architektura²⁷

III.1. Popis²⁸

Norimberský kostel Panny Marie je síňové trojlodí s chórem o šířce střední lodi a o něco užší předsíní, nad kterou je umístěný chór sv. Michala. K jižní stěně je přistavěna dvoupatrová sakristie, pocházející ale z pozdější obnovy. Kostel je vystaven z přesně opracovaných pískovcových kvádrů.²⁹

Chór tvoří dvě pole křížové klenby a polygonální závěr o pěti stranách osmiúhelníku. Hruškovitě profilované pasy a žebra vyrůstající z kulatých přípor jsou v presbytáři přerušeny figurami s baldachýny a listovitými konzolami a usedají pod průběžnou podokenní římsou na figurativně zdobené konzoly. Lomená trojčlenná okna v presbytáři jsou zakončena sférickými tří- nebo čtyřúhelníky; na jižní stěně západního pole chóru jsou dvě vyžlabená okna do horního patra sakristie. Spodní zóna je vyplněna segmentovými vyžlabenými slepými nikami a v jižní stěně západního pole je hruškovitě profilovaný portál do sakristie. Na severní straně je podobný vstup do polygonální schodišťové věžičky.

Lod' zhruba čtvercového půdorysu je členěna čtyřmi kulatými pilíři s hlavicemi zdobenými věncem z listů na 3 x 3 pole sklenutých křížovou klenbou. Žlábkované pasy a hruškovitá žebra jsou po stěnách bez přerušování sváděny až k zemi jako přípor (svazky přípor). S výjimkou kulatého okna na jihovýchodní stěně jsou mezi příporami východní, severní a jižní strany vždy trojčlenná lomená okna, na západní stěně čtyřčlenná. Kružby tvoří variace na kruhy s trojlístky a pětilístky. Podokenní římsa obíhá celý prostor kostela, je protínána postranními příporami a rámuje boční portály. Na západě jsou ještě dva vstupy do oktogonálních schodišťových věžiček vedoucích na ochoz nad předsíní; mezi nimi je hlavní vstup do kostela.

Nad tímto vstupem je slepá arkáda tvořená jeptiškami s většinou figurálně vyvedenými konzolami (krakorci) jako podklad, ze kterého vyrůstá, opět na figurálních

²⁷ K architektuře především: Friedrich Wilhelm HOFFMANN: Die Nürnberger Kirchen (=Die Baukunst, II. Serie, 12. Heft), Berlin / Stuttgart 1904, 9-11; Václav MENCL: Česká architektura doby lucemburské, Praha 1948, 70-74; Bräutigam 1965 (pozn. 1), 170-197; Ernst EICHHORN: Der Sebalders Engelschor, in: BAIER Helmut (ed.): 600 Jahre Ostchor St. Sebald – Nürnberg 1379-1979, Neustadt a.d. Aisch 1979, 94-116. Je třeba podotknout, že se mi během psaní této práce nepodařilo sehnat jistě zásadní publikaci: Carl Marc SCHURR: Die Baukunst Peter Parlers, Ostfildern 2003. Další důležitou prací je bohužel nepublikovaná disertační práce: Blohm Katharina: Die Frauenkirche in Nürnberg (1352 - 1358) : Architektur, Baugeschichte, Bedeutung [Mikrofiche-Ausg.], BERLIN, TECHNISCHE UNIVERSITÄT 1993.

²⁸ Fehring / Ress 1961, (pozn. 22), 49-52. Georg DEHIO: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern I.: Franken. Die Regierungsbezirke Oberfranken, Mittelfranken und Oberfranken, zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage, München 1999, 739-740.

²⁹ Konkrétně byl použit později nedostupný norimberský „Burgsandstein“, takže je možné relativně snadno rozlišit původní stavební fázi a pozdější úpravy. Schädler-Staub 1988, (pozn. 20), 349.

konzolách, do prostoru čnící zábradlí císařské empory. Směrem do kostela se empora otvírá velkým lomeným obloukem se zavěšenou kružbou s kružnicovitými čtyřlístými motivy nad nízkým obloukem s dolů spuštěnými jeptiškami. Vnitřní polygon chóru sv. Michala je tvořen pěti nestejně širokými stranami osmiúhelníka a sklenut na jeden svorník. Předsíň čtvercového půdorysu je do všech čtyř stran otevřena bohatě profilovanými portály. Nejen boční stěny a archivoly portálů, ale i žebra a niky ve stěnách nesou nebo měly nést figurální výzdobu.

V exteriéru kostela je určující západní fasáda a představená předsíň s chórem sv. Michala, flankovaná dvěma schodištními věžičkami. Mohutný odstupňovaný štít s fiálami má tři řady hlubokých, kružbou orámovaných nik pro sochy a ve středu malou oktogonální věžičku.³⁰

Oproti celému vnějšku kostela nenajdeme na předsíni „kus holého zdiva“. Stěny předsíně se skrývají za bohatě zdobenými ostěnými portály, rohovými baldachýny se sochami světců a i části stěn, vymezené lomením portálu a pravouhlým zarámováním stavby, jsou vyplněny reliéfy proroků. Západní (hlavní) lomený portál je oproti obyčejným bočním portálům rozčleněn středním pilířem na dva lomené portály s malou rozetou mezi nimi. Místo reliéfně vyvedeného tympanonu jsou portály a rozeta vyplněny bohatými kružbami tvořenými kruhy, sférickými trojúhelníky a troj-, čtyř- a pětilísty. Vnější archivoly portálů jsou zdobené kytkami. Kromě rohových čtyřpatrových baldachýnů s figurami je předsíň vertikálně rámována nakoso postavenými fiálami, které jsou však zakončeny, aniž by vyčnívaly nad stavbu předsíně. Horizontálně je předsíň rámována římsou s vinným listovím a čtyřmi chrličí. Nad nimi je zábradlí, zdobené čtvercovými poli kružeb s lidskými maskami a reliéfy s erby města Říma, říše a kurfiřtů.³¹

Nad předsíní je vystavěn chór sv. Michala, který má tvar polygonu a je opět velmi bohatě zdoben: sokl, v horní části ohraničený podokenní římsou je modelován řadou slepých kružeb; okna jsou tak velká, že vyplňují celý prostor mezi pilíři polygonu; v některých okenních kružbách se již objevují plaménky. Konečně i lomené oblouky oken jsou převýšeny slepými kulatými oblouky.³²

³⁰ Během restaurátorských prací byly nalezeny kamenické prky pocházející z doby stavby kostela. Zdá se tedy, že štít nebyl vystavěn až v 16. století Adamem Kraftem, jak se domníval Václav Mencl. Schädler-Staub 1988, (pozn. 20), 349; Mencl 1948, (pozn. 27), 72. Detailní restaurátorské zhodnocení stavu zdiva by měl obsahovat článek Ursula SCHÄDLER-STAU: Die Vorhalle der Nürnberger Frauenkirche : eine neugotische Restaurierung unter August von Essenwein 1879 - 81 und ihre Rezeption im 20. Jahrhundert ; mit einem Arbeitsbericht zur Restaurierung 1988 - 1992 von Peter Turek sowie einer Zusammenstellung der wichtigsten Daten und Quellen zur Bau- und Restaurierungsgeschichte, in: Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege, 45/46, 1991/92(1999), 166-187.

³¹ Originály uloženy v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku.

³² Štít chóru sv. Michala s pověstným „Männleinlaufen“ je už prací Adama Krafta (1509).

III.2. Ikonologie architektury kostela Panny Marie

Ikonografický program kostela je spjat s osobou novopečeného císaře Karla. Zvláště výrazně můžeme tuto skutečnost pozorovat na sochařské výzdobě předsíně, ale myšlenka císařské reprezentace se odrazila zásadním způsobem i na architektonické podobě celého kostela.³³

Zvláštní místo v „ideovém programu“ kostela zaujímá západní chór [6]. Ernst Eichhorn v článku „Der Sebalder Engeslchor“ poukazuje na fakt, že vyvýšené západní chóry mají funkci císařské lóže nebo zpěvacké empory, a že typickou součástí empor westwerků karolinské doby (capella regia) a později empor císařských kaplí bývá chór svatomichalský nebo andělský.³⁴ Tato patrocinia mají vždy souvislost s císařskou symbolikou, neboť archanděl Michael je jako vůdce nebeského vojska a vítěz nad nepřáteli křesťanství považován za jednoho z hlavních patronů císaře. Panovník, který na západní empoře trůnil a zároveň přihlížel bohoslužbám, byl v karolinské době chápán jako „rex et sacerdos“ a byl tak připodobněn triumfujícímu Salvátorovi, obklopenému zástupy andělů („chorus angelicus“).

Takové pojetí císařské hodnosti bylo Karlovi určitě velmi blízké (nehledě k jeho obdivu ke Karlu Velikému). Konečně vyvýšená empora s císařskou symbolikou není jen záležitostí císařské kaple, ale vyskytuje se i v Norimberku na již zmíněné falcké kapli na hradě nebo (ve spojení se svatomichalským patrociniem) v kostelích sv. Sebalda a sv. Vavřince.³⁵ Empora byla jistě využívána jako zpěvacká tribuna, ve středověku nazývaná „chorus angelorum“, protože liturgický zpěv byl symbolicky chápán jako zpěv andělský. Funkce císařské a zpěvacké tribuny by se snad neměly vzájemně vylučovat, zvláště když vlastně ani jistě nevíme, zda ji Karel IV. jako císařskou lóži kdy využil.

Otázkou, jaký je původní inspirační zdroj podoby norimberské Frauenkirche, se v minulosti zabývali především dva autoři: Günther Bräutigam a Ernst Eichhorn.³⁶ V roce 1965 uveřejnil Günther Bräutigam svou již druhou studii o mariánském kostelu³⁷, ve které se snažil doložit, že *ideu a původ* architektury je třeba hledat v Cáchách.³⁸ Cášská kaple skutečně vykazuje velmi zajímavé podobnosti s Frauenkirche; dokonce by se dalo říci, že vlastně všechny charakteristické motivy norimberské stavby – především centrální prostor lodi,

³³ Poněkud zarážející je skutečnost, že na norimberském kostele nenacházíme žádné prvky, odkazující na nedávnou korunovaci v Římě, zvláště, když je pak Praha (po návratu Karla) aluzí na Itálii doslova plná.

³⁴ Eichhorn 1979, (pozn. 27), 97-98.

³⁵ Ibidem, 103-104, 110-112.

³⁶ Bräutigam 1965, (pozn. 4), 170-197; Eichhorn 1979, (pozn. 27), 94-116.

³⁷ Bräutigam 1965, (pozn. 4), 170-197.

³⁸ K funkci a významu falcké kaple: Matthias UNTERMANN: Der Zentralbau im Mittelalter: Form, Funktion, Verbreitung, Darmstadt 1989, 86-110.

západní část s předsíní, malým chórem a ochozem – odpovídají cášskému polygonu a „westwerku“ (se vstupní halou, oratoriem neboli královskou lóží a galerií pro ukazování svátostin a relikvií cášského dómu). Tyto elementy samy o sobě nejsou výjimečné, ale zvláštností je, a to je taky oběma stavbám společné, že jsou spojeny v rámci stavby v jeden celek.³⁹ Bräutigam dále poukazuje na to, že Karel IV. zasvětil kostel jak Panně Marii, tak Kristu, podobně jak to učinil Karel Veliký v Cáchách.⁴⁰

Autorem druhé studie je Ernst Eichhorn, který se zabývá v první řadě andělským chórem v kostele sv. Sebalda v Norimberku, ale právě toto téma umožnilo badateli dosti obsáhle reagovat na Bräutigamův článek.⁴¹ Eichhorn především odmítá chápat cášskou kapli jako vzor. Připouští, že jsou zde výrazné podobnosti co se týče západní stavby, ale loď kostela není v žádném případě ani „kopií ve středověkém smyslu“. Takovou kopií je jistě augustiniánský kostel v Praze na Karlově, ale těžko kostel norimberský.⁴² Jako předobraz prostorového řešení Eichhorn chápe norimberskou hradní císařskou kapli, která má podobnou půdorysnou dispozici (zhruba čtvercová loď sklenutá na 3 x 3 pole křížové klenby podepřené čtyřmi pilíři a v patru položená „Kaiserloggia“).⁴³

Dle mého názoru se můžeme přiklonit spíše k názoru Ernsta Eichhorna. Přispívá k tomu jednoduchý fakt. Pokud se totiž dají výše uvedené charakteristické prvky nalézt v Norimberku samotném (průčelí kostela sv. Vavřince, západní chór kostela sv. Sebalda), není třeba je komplikovaně odvozovat výhradně z cášské kaple.⁴⁴ Navíc je typ „vierstützenkirche“ stejně tak císařský jako typ oktogonální centrály.⁴⁵ Aby však toto tvrzení bylo skutečně přesvědčivé, je třeba se ještě dotknout problému císařského ochozu.

V Karlově době vrcholící tradice ukazování svátostin a relikvií cášského dómu z ochozu jeho „westwerku“ se mohlo konat i bez přítomnosti panovníka. V Norimberku se ale při významných událostech zbožným poutníkům nepředváděl jen říšský poklad, ale byl snad

³⁹ Bräutigam 1965 (pozn. 4), 174.

⁴⁰ Formule v zakládací listině Frauenkirche zní: „...zu Ehren der glorreichen Jungfrau Maria, der Mutter Gottes, und unseres Herrn Jesu Christi...“, podobně cášská dedikace Karla Velikého: „...in honorem salvatoris domini nostri Jesu Christi eiusque genitricis sancte marie...“. Ibidem, 178.

⁴¹ Eichhorn se vypořádává i s řadou jiných témat (např. Petr Parlér a Norimberk a vůbec otázka geneze norimberských skulptur) Eichhorn 1979, (pozn. 27), 106-110.

⁴² Podobně Untermann 1989, (pozn. 38), 118. „Ein auf Wiedererkennbarkeit gerichtetes Aachen-Zitat, wie am zeitgleichen Bau der Karlsrufer Kirche, war in Nürnberg nicht beabsichtigt.“

⁴³ Eichhorn 1979, (pozn. 27), 107. Eichhorn tak vlastně navazuje na již mnohem dříve vyslovený názor: „...ist denn auch das Innere der kleinen nach Art der Burgkapellen aus neun ziemlich quadraten Gewölbejochen gebildeten dreischiffigen Halle mit ausgerücktem Chor im ganzen einfach gehalten, [...] die Anwendung der Hallenform bei diesem Gebäude war in der Natur der Sache gegeben, denn auch die verwandten romanischen Burgkapellen weisen auch drei gleich hohe Schiffe auf.“ Robert DOHME: Geschichte der deutschen Baukunst, Berlin 1887, 234.

⁴⁴ Inspiraci cášským münstrem přisuzují architektuře Frauenkirche Jiří FAJT a Markus HÖRSCH: Karel IV. a Svatá říše římská. Mezi Prahou a Lucemburskem – zemský most na západ, in: Fajt 2006, (pozn. 2), 364.

⁴⁵ Především mám na mysli tradici „Vierstützenkrypten“ počínaje rozsáhlou kryptou špýrskou a tradici falckých kaplí stejného půdorysného rozvrhu.

také – například u příležitosti křtu Václava IV. - „ukazován“ sám panovník.⁴⁶ Snad si ho můžeme, díky dochovanému sochařskému programu ochozu nad portálem jižní příčné lodi kostela Panny Marie v Mühlhausen, představit, jak se při takových událostech vyklání přes zábradlí ochozu a kyne pod ním stojícímu davu.⁴⁷

Norimberský ochoz tedy, podobně jako jiné ochozy karlovské doby,⁴⁸ slouží vedle ukazování říšského pokladu k *prezentaci panovníka* v tom původním smyslu slova: ke zpřítomňování jeho osoby na daném místě. Nejedná se o přímou citaci cášské tradice, ale o program významově posunutý, odpovídající době vlády Karla IV.

Výjimečnost kostela Panny Marie tedy spočívá především ve spojení nartexu a západního císařského chóru v rámci architektonicky svébytně pojaté části kostela. Zde se snad poprvé plně projevilo Karlovo umění panovnické reprezentace. Podobně jako později jižní vstup do katedrály sv. Víta v Praze, stává se „westwerk“ mariánského kostela nositelem ideje Karlova majestátu.⁴⁹

III.3. Architektura kostela – stylový rozbor

V této kapitole se pokusím odpovědět na otázku, jaké stylové kořeny má architektura kostela Panny Marie a kde můžeme hledat (a snad i nacházet) její předstupně.

Při interpretaci norimberského kostela narážíme na jeden základní problém: zda ho vůbec můžeme považovat za centrálu. Na jednu stranu je loď, nejrozměrnější část kostela, vystavena na čtvercovém základě a centrální dispozici podtrhuje i o něco větší pole středové klenby lodí a její veliký svorník s erby. Vůbec při pohledu na půdorys kostela je zřejmé, že zde zásadní roli hraje centrála lodí. Když však vstoupíme hlavním portálem do kostela [obr. 4], nemáme dojem centrály, naopak: dvě řady sloupů přirozeně směřují náš pohled k dosti prostornému presbytáři. Jedna hlavní osa je také zřejmá z ideového uspořádání proti sobě ležícího východního chóru a západního malého chóru s císařskou emporou. V exteriéru stavba také nepůsobí jako centrála; středověký měšťan z tržiště viděl pouze slavnostní západní

⁴⁶ Politický a sakrální charakter a význam ochozu v době nepřítomnosti panovníka zpřítomňovala i výzdoba zábradlí ochozu, na kterém byly umístěny erby říše, kurfiřtů a města Říma (jako poukaz na korunovaci).

⁴⁷ Holdování panovníka má antické kořeny (acclamatio). Hans Peter HILGER: Die Skulpturen an der südlichen Querfassade von St. Marien in Mühlhausen, in: Wallraf-Richardt-Jahrbuch 22, 1960. Důležitou úlohu hrál Karel IV. jistě i při slavnostech spojených s ukazováním pašijových ostatků na Novém Městě pražském.

⁴⁸ Z příkladu z Mühlhausen je zřejmé, že většina takových ochozů měla často jen symbolický význam.

⁴⁹ V prvním patře pražské předsíně je komora pro uchovávání svatováclavské koruny – nejdůležitějšího atributu královské moci a horní patro norimberské předsíně tvoří chór sv. Michala a empora, místo přinejmenším symbolicky vyhrazené císaři. Podobně je také průčelí pražského vstupu prolomeno třemi „triumfálními“ oblouky/portály ústícími do jednoho (sice zdvojeného) portálu vnitřního, nad kterým „je ukazován“ císař na mozaice Posledního soudu. Ostatně téma Posledního soudu se v podobě Deesis a série 36 andělských či světeckých figur objevilo i na štítě norimberského kostela. K ikonografii svatovítské katedrály: Jaromír HOMOLKA: Ikonografie Katedrály sv. Víta v Praze, in: Umění XXVI, 1978, 564-575.

fasádu, část boční zdi a širokou sedlovou střechu, stejně jako dnešní divák. Dokonce i rytmus vysokých lomených oken a opěráků na bočních stranách lodi pokračuje i na stěnách chóru.⁵⁰ Přesto se myšlenka centrální dispozice zdaleka nedá úplně přehlédnout: čtyři pilíře, které nesou klenbu lodi, nejsou redukcí longitudinálně koncipovaného síňového trojlodí, ani transformací centrály, ale, jak bude níže vysvětleno, citací starého prostorového schématu císařských (především falckých) kaplí, z nichž jedna se nachází na norimberském hradě.

Zdá se tedy, že podstata architektonické podoby kostela spočívá v tom, že základní centrální dispozice je narušována různými prvky longitudinálními, čímž vzniká zvláštní odstupňování jednotlivých prostorových celků, které pak vytváří ono působivé „Raumcrescendo“.⁵¹ Toto stavební uspořádání naznačuje, že interpretace celé stavby i jednotlivých stavebních prvků nebude zcela jednoduchá.

Starší německá literatura předpokládá příbuznost mariánského kostela se soudobou architekturou v Čechách, k čemuž ji pravděpodobně vedla „česká“ fundace Karla IV. Uváděné příklady (kostel sv. Štěpána v Praze a kostel sv. Jakuba v Prachaticích) ovšem rozhodně nevykazují „genau dieselbe Anlage wie die Frauenkirche in Nürnberg“.⁵²

Podobně byl, ovšem na základě naprosto jiných východisek, o českém slohovém původu mariánského kostela přesvědčen i Václav Mencl, kterému kostel zapadal do jeho koncepce české centrálně pojaté haly s prostorem „v sobě spočívajícím“, „odtektionizovaným“, zoptizovaným a učiněným „senzuelně aktivním“. Byla to síň zásadním způsobem odlišná od expresivních a mysticky zduchovnělých síní německých, jejíž „všechny tři lodi tvoří jen úzké chodby, násilně protáhlé a ukončené každá svým vlastním polygonálním presbyteriem“.⁵³

Friedrich W. Hoffmann ale zároveň poukázal na vztah norimberského kostela ke kostelu sv. Kříže ve Švábském Gmündu a tak navždy nasměroval pozornost historiků umění na parléřovský problém. Dle Hoffmanna oba kostely nespojuje jen volba síňového trojlodí,

⁵⁰ Tento pohled se znatelně liší od vnímání kostela asi většiny badatelů. Z českých historiků umění by to byl v první řadě: Mencl 1948, (pozn. 27), 70-74.

⁵¹ Eichhorn 1979, (pozn.27), 108.

⁵² Hoffmann 1904, (pozn. 27), 10. Podobně také Pinder: „...in genauem Grundrisszusammenhang mit wenig älteren böhmischen Anlagen...“ Wilhelm PINDER: Deutsche Dome des Mittelalters, Leipzig 1927, 123 a Georg DEHIO: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler III, Süddeutschland, achte Auflage, München 1940, 356. Shrnutí a zhodnocení této problematiky: Bräutigam 1961 (pozn. 4), 66-70.

⁵³ Mencl 1948, (pozn. 27), 70-74. Myslím si, že v případě norimberského kostela vede tato koncepce do slepé uličky.

ale příbuzné jsou také kulaté pilíře (včetně tvaru hlavic a jejich listového ornamentu).⁵⁴ Pozdější studie nepřinesly mnoho dalších podobností: kanelované sokly kulatých pilířů, objevující se na gmündských chórových pilířích⁵⁵ a v exteriéru půlkruhovitě slepé arkády nad lomenými okny (svatomichalský chór norimberského kostela a chór gmündského kostela).⁵⁶

Jako první formuloval hypotézu o autorství Petra Parlěře Günther Bräutigam, který ve dvou studiích, z nichž první byla věnována převážně sochařské tvorbě a druhá architektuře,⁵⁷ dospěl k takovému přesvědčení na základě celé řady společných znaků. Vesměs se však opírá o sochařské práce, zevrubné srovnání architektonického díla Petra Parlěře ale zůstává na rovině všeobecných typických prvků parlěřovské architektury, výše zmíněných.⁵⁸

S touto velmi lákavou hypotézou, která by – pokud by byla pravdivá – vysvětlovala mnohá nejasná místa v Petrově životopise, nemůžeme souhlasit, přestože někdy bývá s jistou dávkou samozřejmosti uváděna jako průkazná.⁵⁹ Důvodů ke kritice Bräutigamovy studie je několik. Přestože se obecně dá zařadit do okruhu parlěřovské architektury, je stylový charakter stavby jiný, než doložená díla Petra Parlěře. Nenajdeme zde snad ani jediný z charakteristických prvků jeho staveb: dynamismus „barokně“ zvlněné stěny, nakoso postavené fiály prostupující patrové římsy, středový chórový pilíř, novátorské přístupy ke konstrukci a dekoraci kleneb,⁶⁰ rafinovaná světelná režie, a mnoho dalších technických a výtvarných inovací.

Zdaleka nezanedbatelným argumentem je také absence jakékoliv zmínky o Parlěřově působení v Norimberku v nápisu pod jeho bustou v dolním triforiu pražské katedrály.⁶¹

Narozdíl od předcházejícího bádání, které odvozuje styl norimberského kostela od stavby Jindřicha Parlěře ve Švábském Gmündu, staví Bräutigamova studie norimberský kostel

⁵⁴ Hoffmann předpokládá, že dva architekti přišli společně s Petrem Parlěřem z Gmündu do Prahy, odkud byli po krátké zkušenosti posláni do Norimberka. Předstupeň fasády kostela vidí Hoffmann fasádu Frauenkirche v Esslingen. Hoffmann 1904, (pozn. 27), 10.

⁵⁵ Bräutigam 1961, (pozn. 4), 69.

⁵⁶ Například Norbert NUSSBAUM: Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik, 2. völlig neu überarbeitete Neuauflage, Darmstadt 1994, 177.

⁵⁷ Bräutigam 1961, (pozn. 4); Idem, 1965, (pozn. 4).

⁵⁸ Bräutigam poukazuje například na podobnost jižního oblouku přízemí věže pražské katedrály (jeho kresba, pověstný „Plan Nr. 16 817“, je dochovaná ve sbírkách Akademie výtvarných umění ve Vídni) a hlavního vnějšího portálu kostela Panny Marie v Norimberku. Argumenty týkající se sochařské tvorby budou pojednány na jiném místě této práce.

⁵⁹ „Petr se vyškolil v otcově huti, po roce 1352 pracoval jako parlěř v této huti na stavbě kostela P. Marie v Norimberku, jehož západní část založil roku 1355 Karel IV.“ Klára BENEŠOVSKÁ: Gotická katedrála. Architektura, in: Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994, 36; poněkud více opatrně: Nussbaum 1994, (pozn. 56), 177.

⁶⁰ Jako jeden příklad za všechny jistě postačí srovnat těžkopádnou klenbu předsíně s přebitou sochařskou výzdobou a důmyslnou lehkou klenbu jižní předsíně svatovítské katedrály.

⁶¹ Antonín PODLAHA/Kamil HILBERT: Metropolitní chrám sv. Víta v Praze. Král. hlavní město Praha: Hradčany I. (=Soupis památek historických a uměleckých), Praha 1906, obr. 152.

pod vliv pražské katedrální huti Petra Parlěře, což je jen z chronologických důvodů nepravděpodobné. Také není bez významu, že přes značnou pozornost, která byla vždy věnována společným formálním znakům architektury gmündského kostela a pražské katedrály, případně přímo podílu Petra Parlěře na stavbě gmündského chóru, nehraje v těchto pracích architektura norimberského kostela žádnou roli.⁶²

Zdá se tedy, že Bräutigamovy argumenty platí spíše pro parlěrovské než pro Parlěřovo umění. Bohužel však žádná zevrubná analýza norimberské architektury do dnešní doby nebyla publikovaná. Taková analýza by se nemohla omezit na Švábský Gmünd, ale musela by se pokusit srovnat norimberský kostel s jinými parlěrovskými stavbami (německými i českými), a to nikoliv s cílem popsat konkrétní „vývojové stupně“, ale vysvětlit či objasnit styl stavby v kontextu tehdejší architektury a na tomto základě ji přidělit místo v dějinách architektury doby karlovské.

V tomto smyslu chápu studii Jiřího Kuthana, který vztáhl některé charakteristické prvky norimberské architektury na osobu Michala Parlěře, bratra Petra Parlěře, který je doložený v roce 1359 (sic!) ve Zlaté Koruně, později v pražské katedrální huti a nakonec snad jako mistr katedrální huti ve Štrasburku.⁶³ Jedná se především o rozetu na k severu obrácené zdi východního křídla příčné lodi zlatokorunského chrámu (skutečně velmi blízkou rozetě západní fasády kostela sv. Vavřince nebo kružbě visící v oblouku empory Frauenkirche), dále hlavní vstupní portál klášterního kostela, jehož kružbové krajkoví, vložené do hrotitého záklenku připomíná také kružbu na císařské empoře a v neposlední řadě o dnes nedochovanou zlatokorunskou studniční stavbu.⁶⁴ Z tohoto porovnání vyplývající blízký vztah dvou zmíněných norimberských sakrálních staveb se pokusím dále rozvést na jiném místě této práce.

⁶² Z české literatury například: Václav MENCL: Der Parlerstil der Gmünder Meister, in: Umění XXV, 1977, 477-489; z poslední doby: Marc Carel SCHURR: Heinrich und Peter Parler am Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd, in: Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.-19. Juli 2001 (= Landesdenkmalamt Baden-Württemberg. Arbeitsheft 13), Stuttgart 2004, 29-38.

⁶³ „Afinita norimberských staveb a zlatokorunského díla by naznačovala, že hypotéza o působení Michaela Parlěře v Norimberku a následně ve zlaté koruně je dokonce pravděpodobnější než předpoklad, že v Norimberku před svým příchodem do Prahy působil sám Petr Parlěř.“ Jiří KUTHAN: Staré opatství v nové záři majestátu císaře Karla IV. Michal Parlěř a klášter cisterciáků ve Zlaté Koruně, in: Lenka BOBKOVÁ/Mlada HOLÁ: Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitým 85. narozeninám, Praha/Litomyšl 2005, 280, passim.

⁶⁴ Právě skutečnost, že by měla mít tato studnice s „rýsy takřka klenotnické jemnosti“ stejného autora jako přes všechnu zdobnost masivní a těžkopádná předsíň norimberského kostela, se mi jeví jako jediná slabá stránka této hypotézy. Ibidem, 279.

Snad tedy můžeme prozatím říci, že architektura norimberské císařské kaple jednoznačně patří mezi stavby parléřovského stylu, přestože jsou již delší dobu slovíčka jako „Parlerstil“ nebo „parlerisch“ tak zpochybňované a různě vykládané.⁶⁵ Odmítnutím geneze architektury mariánského kostela v Norimberku z pražského prostředí, se zdá být již alespoň z poloviny vyřešena otázka, zda byl norimberský kostel přímým následníkem gmündského kostela („Gmünd – Nürnberg – Prag“),⁶⁶ nebo jestli byla architektura kostela obohacena již o „české parléřovské prvky“ („Gmünd – Prag – Nürnberg“),⁶⁷ Tento diskurz se vedl především v oblasti sochařství a jejím hlavním hybatelem byla pravděpodobně otázka, zda se Petr Parlér podílel na stavbě kostela. Jak jsme ukázali na příkladu mariánského kostela a kostela sv. Vavřince, nemůžeme se při hledání architektonických forem, které mohly ovlivnit podobu kostela Panny Marie, omezit jen na kostel ve Švábském Gmündu.

IV. Skulptura

IV.1. Popis⁶⁸

Na stěnách presbytáře se dnes pod baldachýny nachází sochy v lehce nadživotní velikosti, které byly podle štítků s erby objednány norimberskými patriciji. Od severního pilíře křížení k jižnímu je to skupina Klanění tří králů a Madona, po stranách východního okna jsou sv. Jan Křtitel a Kristus trpitel a na jižní stěně sv. Ludmila (?) a sv. Václav.⁶⁹ Během bombardování byly zničeny sochy sv. Veroniky a tzv. manželky Karla IV. (sv. Kunhuta?).

Západní portál předsíně je rozdělený na dva vchody; na středním pilíři je pod baldachýnem socha trůnící Matky Boží doprovázená z každé strany figurami andělů,⁷⁰ ve stejné úrovni jsou při severním vchodu sochy Adama a sv. Jana Křtitele, při jižním Evy a Zachariáše s erby objednavatelů. V obloucích dvou archivolt jsou dále sedící figury 16 proroků a patriarchů. Jižní boční portál má po stranách čtyři mužské postavy (mezi nimi sv. Petr a novodobý sv. Pavel), v archivoltách pak 12 sv. Panen. Na severním bočním portále jsou proti tomu čtyři ženské světice⁷¹ a 12 světců (mučedníků).⁷²

⁶⁵ Z novější literatury například: Thomas FLUM: Die Parler. Ein Stolperstein der Stilgeschichte, in: Bruno KLEIN/Bruno BOERNER (ed.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, Berlin 2006, 151-163.

⁶⁶ Eichhorn 1979, (pozn. 27), 108-109.

⁶⁷ Bräutigam 1961, (pozn. 4), 69.

⁶⁸ Fehring / Ress 1999, (pozn. 22), 52-54. Dehio 1999, (pozn. 28), 740-742.

⁶⁹ Všechny sochy byly více či méně za války poškozeny a následně restaurovány.

⁷⁰ Severní anděl zničen.

⁷¹ Z nich pouze sv. Markéta a sv. Alžběta jsou původní.

Ve cviklech portálů jsou proroci v reliéfu. Na rohových pilířích jsou po dvou sochy norimberských patronů sv. Sebalda a sv. Vavřince (jižní) a císařského páru sv. Jindřicha a sv. Kunhuty (severní).⁷³

Stěny vnitřního portálu jsou zdobeny nejspíše skupinou Navštívení doprovázenou Zachariášem a Josefem, na něž navazují postavy dvou králů (snad Šalamoun a David), kteří jsou již součástí náběhů žeber klenby. Tympanon je rozdělený na dva pásy: spodní znázorňuje Narození Krista, Zvěstování pastýřům, Klanění pastýřů a Klanění tří králů, v horním pásu je Obětování v chrámu. V archivoltách stěn se nachází skupina Zvěstování a 16 většinou sedících postav proroků a světic („sibyl“). Podobně jsou i mohutná klenební žebra tvořena odspodu čtyřmi proroky, osmi „muzicírujícími“ a čtyřmi okuřujícími anděly a jsou zakončena svorníkem s Korunováním Panny Marie.

Po stranách severního i jižního bočního vchodu do kostela jsou umístěny dvě skupiny Zvěstování Panně Marii. Zajímavé sochařské provedení má také kamenné zábradlí nad předsíní, vnitřní zábradlí císařské empory a další na architekturu vázané prvky, z nichž důležitou roli hrají svorníky kleneb kostela.⁷⁴ Na štítě průčelí bylo původně umístěno snad 36 soch, z nichž ani jediná se nedochovala. Ve středu štítu, na lehce předstupující stěně oktogonální věžičky se nacházela ještě skupina Deesis.⁷⁵

IV.2. Ikonografie skulpturální výzdoby

Jsem přesvědčen o tom, že ikonografický program kostela Panny Marie (a jeho předsíně zvláště) je pro studium karlovského umění velmi důležitý. Jedná se totiž o nejstarší ucelený soubor, odkazující svým založením přímo k osobě císaře Karla, předcházející obrazové programy karlštejnské. Jeho rozbor je však krajně problematický. Když totiž August Essenwein prováděl restaurátorské práce na Frauenkirche, podřídil smysl sochařské výzdoby

⁷² Podrobnější popis jednotlivých skulptur předsíně udává Martin 1927, (pozn.1), 125-127.

⁷³ Další sochy na pilířích (andělé a sibyl) jsou novodobým doplňkem.

⁷⁴ Obě skupiny Zvěstování i části kružboví z ochozu předsíně jsou dnes uloženy v norimberském Germanisches Nationalmuseum. Heinz STAFSKI: Die Mittelalterlichen Bildwerke. Band 1. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450. Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1965, 58-63.

⁷⁵ Martin 1927, (pozn. 1), 61-62; Bräutigam 1965, (pozn. 4), 184; Stafski 1965, (pozn.74), 256.

razantně myšlenice *Oslavení Panny Marie*.⁷⁶ Je tedy těžké něco vyvozovat například z dochovaných figur světců.⁷⁷

Mariánské patrocinium se promítá v hlavní ose kostela počínaje Trůnicí madonou na středním pilíři portálu předsíně, dále svorníkem klenby předsíně, ikonografií portálu do kostela⁷⁸, reliéfem Korunování Panny Marie na zábradlí chóru sv. Michala a konče svorníky lodi a presbytáře. Dvě skupiny Zvěstování Panně Marii jsou také po stranách severního a jižního bočního portálu kostela. Výběr témat je však celkem omezený, takže se řada scén opakuje vícekrát (Narození a Klanění Kristu dvakrát, Korunování Panny Marie třikrát a Zvěstování dokonce čtyřikrát).⁷⁹ Pokud bychom chápali správně Korunování Panny Marie jako obraz Nanebevzetí Panny Marie, mohli bychom právem spojit všechna tři zobrazení tohoto motivu v norimberské císařské mariánské kapli s Karlovým „terenzským zázrakem“, který se udál v předvečer zmiňovaného svátku.⁸⁰ Naopak typické karlovské téma Klanění tří králů, je zde třeba chápat spíše jako výraz domácí norimberské nebo vůbec jihoněmecké tradice.

Světecké hierarchie na stěnách a archivoltách portálů, vskutku připomínající rozsáhlé karlštejnské cykly, snad mohou mít svojí literárně-teologickou předlohu ve spise Dionýsia Pseudo-Areopagity *De Hierarchia coelestis*.⁸¹ Karlův podíl na ikonografickém programu mariánského kostela by dále mohly podpořit zejména samostatně stojící sochy sv. Václava, sv. Ludmily, mnohá témata panovnícko-reprezentačními konotacemi⁸² a již zmíněné prvky společné norimberského kostela a pražské katedrály.⁸³

Pozoruhodnou skutečností se mi také jeví uspořádání jednotlivých významových celků po vertikální ose průčelí císařské kaple: Sochařská výzdoba přízemí je určena *norimberskému*

⁷⁶ Svoji představu o sochařské výzdobě popsal samostatně publikaci. August ESSENWEIN: *Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche in Nürnberg*, Nürnberg 1881. Byly například vytesány nápisy do pásek proroků ve cviklech nebo naprosto nepochopitelně vyměněny sochy severního a jižního portálu předsíně, takže dnes stojí mužští světci pod archivoltami se sv. pannami a světice pod archivoltami s mučedníky a apoštoly. Nemluvě o doplnění nových figur. S otazníkem je třeba brát dosti nezvyklou interpretaci soch vnitřního portálu předsíně, kde je skupina Navštívení doprovázena mužskými protějšky Josefem a Zachariášem. Více k Essenweinově rekonstrukci Martin 1927, (pozn. 1), 71, 125.

⁷⁷ Interpretovat lze sv. Sebalda a sv. Vavřince jako norimberské patrony, sv. Jindřicha a sv. Kunhutu jako patrony bamberské diecéze, pod kterou Norimberk patří.

⁷⁸ Ve vrcholu tympanonu však nechybí kristologický prvek – nahý Ježíšek představovaný v chrámu svými rodiči.

⁷⁹ Narození Krista je na tympanonu a chórovém svorníku; Klanění tří králů na tympanonu a volně v chóru; Korunování Panny Marie ve svorníku předsíně, na poprsnici empory a na východním svorníku severní boční lodi; Zvěstování na archivoltách vnitřního portálu předsíně, na bočním severním a jižním portálu kostela a ve východním svorníku jižní boční lodi.

⁸⁰ Viz kapitola I.2. Patrocinium a „zbožné úmysly“.

⁸¹ Jiří FAJT: Karel IV. a Svatá říše římská. Mezi Prahou a Lucemburskem – zemský most na západ, in: Fajt 2006, (pozn. 2), 364.

⁸² Jedná se zejména o jednotlivé scény z tympanonu vnitřního portálu předsíně (Narození Krista, Klanění tří králů, Uvedené do chrámu).

⁸³ Viz poznámku č. 49.

měšťanovi. Nachází se tu především Matka Boží Panna Maria doprovázená patrony města a diecéze, dále Adam a Eva; severní boční portál je osázen sochami světců a jižní portál sochami světic – to vše jsou témata věřícím jistě velmi blízká a srozumitelná. Střední část průčelí – chór sv. Michaela s ochozem – byla symbolicky vyhrazena císaři a po něm nejvýše postaveným osobám říše – kurfiřtům⁸⁴ a nad *panovníkem pozemským* – Karlem, doprovázeným svými podřízenými, se ve štítě zjevuje *panovník nebeský* – Kristus v roli Soudce, obklopený přímluvci Janem Křtitelem a Pannou Marií a dále celou nebeskou hierarchií.⁸⁵ Vskutku podivuhodně věrné převedení Karlových myšlenek o panovníku jako obrazu Krista na zemi.

Zdá se, že postava trůnícího císaře – tedy Karla IV. – byla vyobrazena také na vitrážích oken východního chóru kostela. Písemné a obrazové doklady existence tohoto motivu sahají nejméně před polovinu 18. století.⁸⁶

Karlův podíl na obrazovém programu kostela však nelze přeceňovat. Jak se pokusím ukázat níže, velký vliv nejen na ikonografii kostela měl soubor sochařských prací na novostavbě západního průčelí kostela sv. Vavřince v Norimberku.

IV.3. Exkurz: Norimberské kamenosochařství 14. století

Norimberská sochařská produkce je ve 14. století omezena takřka výhradně na stavební skulpturu (Bauplastik), což samozřejmě souvisí s ohromným stavebním rozvojem města. Přestože ze 12. a 13. století známe stavebně náročné církevních stavby (císařská kaple na hradě, kostel sv. Egidia, kostel sv. Sebalda, kostel sv. Kláry, kostel sv. Kateřiny s klášteřem dominikánek), skutečný stavební rozvoj spojený se sochařskou výzdobou nastal až ve století 14.⁸⁷ Dříve však, než se budeme zabývat jednotlivými sochařskými vrstvami, bude třeba krátce zmínit organizaci sochařské práce.

Kurt Martin ve své dosud nepřekonané knize o norimberském sochařství 14. století uvedl, že kvůli velkému množství stavebních aktivit v Norimberku se sochařská produkce nesoustřeďovala do hutě nebo do jedné či dvou generací, ale „entsprechend den

⁸⁴ Viz kapitola o ikonografii architektury. Karla IV. dodnes zpřítomňuje ve střední části fasády orloj, zvaný *Mänleinlaufen*, obnovený v letech 1506-1508 sochařem Adamem Krafem podle karlovského vzoru, „s mechanicky inscenovaným holdováním kurfiřtů císaři, jež dá vzpomenout na Karlovu Zlatou bulu z roku 1356.“

⁸⁵ V této souvislosti nelze nezpomenout na katedrálu sv. Víta na Hradě, kde je v dolním triforiu soubor bust Karla IV., některých členů lucemburského rodu a dalších osob spjatých se stavbou katedrály a v horním triforiu cyklus světců a světic s Kristem, umístěným přímo nad bustou císaře. K ikonografii chóru svatovítské katedrály: Homolka 1978, (pozn. 49), 568-570.

⁸⁶ Gottfried FRENZEL: Kaiserliche Fensterstiftungen des 14. Jahrhunderts in Nürnberg, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg 51, 1962, 1-17.

⁸⁷ Martin 1927, (pozn. 1), 9, passim.

verschiedenen Bauzeiten und Bauten, folgte Werkstatt auf Werkstatt⁸⁸. Je vskutku pravdou, že pokud chápeme hut' jako uzavřené společenství kameníků, úzkostlivě si střežící své technologické metody a „stylovou“ jednotnost,⁸⁹ nedá se v Norimberku o hutí mluvit. Na druhou stranu nemůžeme nevidět dominantní pozice „hutí“ dvou hlavních norimberských kostelů – sv. Sebalda a sv. Vavřince.

Ohromné množství sochařských prací dává v Norimberku tušit bohatou sochařskou tradici, která však byla „von der lokalen Überlieferung schwer gefesselt.“⁹⁰ Ostatně samotná skulptura kostela Panny Marie nejlépe dokládá, jaký to byl nápadný rozpor mezi finančními náklady a kvalitou díla („zwischen Zahl und Wert“), mezi náročností ikonografických programů a jejich provedením.

Při sledování sochařské produkce v Norimberku budu záměrně zdůrazňovat některé v celkovém působení díla méně důležité rysy, které však mají svůj význam ve vztahu ke skulptuře kostela Panny Marie.

IV.3.1. Svatosebaldské sochařské dílny

Prvním velkým projektem na začátku století byla výzdoba portálů kostela sv. Sebalda v rámci druhé stavební fáze (od roku 1309).⁹¹ V tzv. „první sebaldské dílně“ zde byly pod vedením Mistra sv. Kateřiny postaveny a sochařsky vybaveny oba portály bočních lodí (portál posledního soudu a mariánský portál) a severní chórový svatební portál (Brautportal). Nás především zaujme tympanon portálu s posledním soudem. Reliéf tympanonu není členěn vodorovnými pruhy, rozbíjejícími kompozici na jasně vymezená „patra“, ale jakoby malířsky sceluje jednotlivé výjevy a činí je přehlednějšími jak užitím mělkého reliéfu ve spodu až po takřka plně plastické figury v horní části, tak diagonálním umístěním postav Deesis, směřujících k majestátu Krista Pantokratora.⁹² Portál mariánský je již rozpůlen na dvě sféry: pozemskou, zobrazující smrt a pochovávání a jí odpovídající nebeskou s korunováním Panny Marie. Toto rozdělení narušují andělíci asistující při obou scénách pozemského loučení se s Bohorodičkou a zároveň opticky spojující obě části reliéfu. Nejdůležitější místo ve vrcholu zde zaujímá Kristus s Marií, posvátný okamžik korunovace zde andělským komparesem není rušen – v uctivém odstupu stojí po stranách andělé držící látku, která tvoří celému výjevu pozadí.

⁸⁸ Ibidem, 9.

⁸⁹ Vojtěch VOLAVKA: O soše. Úvod do historické technologie a teorie sochařství, Praha 1959, 169-174.

⁹⁰ Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik. Vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Erster Teil, Potsdam 1924, 215, passim.

⁹¹ Dehio 1999, (pozn. 28), 727.

⁹² Tento motiv je citací Deesis ze západního letneru v mohučském dómu.

Svatební portál nemá tympanon, je vyzdoben dvěma řadami stojících moudrých a pošetilých panen. Zajímavý je motiv proroků ve cviklech po stranách vnitřního oblouku portálu; takto se v Norimberku objevují poprvé a záhy přejdou do formální výbavy všech důležitých městských hutí. Podle Kurta Martina se však nejedná o invenci zdejších kameníků, snad ani o přímé zprostředkování italské (práce Niccolo a Giovanniho Pisana), ale nejspíše o citaci zaniklého portálu Kostela Panny Marie v Mohuči, dokončeného kolem roku 1310, tedy těsně před norimberskými pracemi „první sebaldské dílny“.⁹³

Mezi díla tzv. „druhé sebaldské dílny“ – datovaná do 40. let 14. století – zařadil Kurt Martin ikonograficky a kvalitativně ne příliš vyrovnaný soubor soch z kostela sv. Sebalda.⁹⁴ O cyklu apoštolů umístěných na pilířích hlavní lodi kostela se snad dá říct, že patří mezi charakteristické ukázky dílny. Zatímco figury první sebaldské dílny zdůrazňující spodní a odlehčující horní tělesné partie mají kompozici spíše pyramidální (sv. Kateřina, sv. Petr) vyznačují se postavy druhé sebaldské dílny jakousi blokovitostí, blížící se svou kompozicí výškovému obdélníku. Také povrchové opracování sochy je proti předcházející dílně hrubší, takže umožňuje, aby hmota kamene více vynikla. Vztah mezi tělesným jádrem a slupkou drapérie směřuje k logickému uspořádání objemů, takže pod šatem cítíme „reálnou“ postavu. Stylové kořeny – do Norimberka zprostředkované švábskou skulpturou – Kurt Martin hledá v hornorýnské oblasti.

Do doby kolem roku 1340 spadá také činnost dílny svatojakubského kostela. Tvar drapérie těchto soch připomíná více či méně pročleněný válec a onen „smysl pro objem“ je zde jen synonymem pro slabou kvalitu děl.⁹⁵

IV.3.2. Stavba západního průčelí kostela sv. Vavřince

Velikým stavebním podnikem poloviny 14. století bylo zbudování a následné vyzdobení střední části západní fasády kostela sv. Vavřince, sestávající z portálu, rozety a štítu. Práce byly započaty snad již kolem roku 1340,⁹⁶ k celkovému dokončení portálu však nemohlo dojít dřív než v roce 1353 (jedná se o rok, kdy se konala svatba Karla IV. a Anny Svídnické, jejichž erby jsou zasazeny do zdiva nad portálem). V dosavadní literatuře se setkáme se dvěma názory na dataci sochařské výzdoby: buď byla – podle tradičního hodnocení – osazena ve dvou fázích v letech 1355-60, tedy po dokončení hrubé stavby,

⁹³ Martin 1927, (pozn.1), 24.

⁹⁴ Ibidem, 30-39.

⁹⁵ Ibidem, 39-45.

⁹⁶ Oporou pro dataci je odpustkový dopis biskupa Leupolda von Bamberg z 28.února 1341. Suckale 1993, (pozn. 5), 157.

završeném instalací dvou panovnických erbů,⁹⁷ a nebo – dle Roberta Suckaleho – z velké části již v pozdním období vlády císaře Ludvíka Bavora.⁹⁸ Tato datace se mi zdá pravděpodobnější, přestože nemůžu zcela souhlasit se Suckaleho argumentací.⁹⁹ Stavba svatovavříneckého portálu tedy začala zhruba o deset let dříve než stavba mariánského kostela (zahájena někdy po roce 1349) a jeho skulpturní výzdoba vznikala v podobném časovém odstupu. Jistě však ne v těsné návaznosti, což se pokusím ukázat níže. Proto čtenáře jistě nepřekvapí, když se budu západní fasádou svatovavříneckého chrámu a jeho vztahem ke kostelu Panny Marie zabývat obšírněji.

Středová partie západní fasády je „zaklíněna“ mezi dvě starší, na čtvercovém půdoryse vybudované věže, které ji dosti převyšují.¹⁰⁰ Oproti mohutným sedmítážovým věžím působí střední část fasády naprosto odlišným dojmem. Je to stavba sestávající ze tří úrovní: v nejspodnější úrovni je samozřejmě hlavní portál, jakoby vyhloubený do fasádě lehce předstupující masy zdiva, ohraničené pilíři po stranách, mírnými schůdky na zemi a bohatou římsou s balustrádou nahoře jakýmsi obdélným rámcem. Pomyslným středem celé kompozice západní fasády je rozeta, opět vložená do jasně vymezeného architektonického rámce – tentokrát tvaru čtverce. Zdivo oproti přízemnímu patru ustupuje a vzniká tudíž balkón s již zmíněnou balustrádou ozdobenou erbem s říšskou orlicí. Bohatě zdobená římsa je rozložená na dvě vrstvy kružeb, které se jakoby otáčejí. V horních cviklech čtverce jsou dva kulaté medailony s měsícem a sluncem a slepé kružby připomínající plaménky. Fasádu uzavírá bohatě členěný trojúhelný štít, který se skládá ze středové věžičky na půdorysu šestiúhelníku, jehož jedna hrana předstupuje stěně a dále z odstupňovaných fiál, navzájem spojených složitým systémem kružeb, vytvářejícím lomená okna či niky. Snad můžeme říci, že výše popsané partie jsou – zvláště, když je porovnáme se strohými věžemi po stranách, členěnými jen patrovými římsami s jednoduchým ornamentálním dekorem – architektonickým klenotem západní fasády kostela svatého Vavřince.

Architektura západní fasády kostela Panny Marie tedy působí takřka jako variace na svatovavřínecké průčelí; nejde jen o celkový účín středové části, ale o množství povšechných i detailních podobností: členění do tří etáží, výrazně se opticky odlišujících od nečleněného zdiva bočních lodí; jednotlivé části (plochy) stavby jsou ohraničeny architektonickými rámci

⁹⁷ Martin 1927, (pozn.1), 48-63. Dehio 1999, (pozn. 28), 703.

⁹⁸ „Man muss also die wesentlichen Bildhauerarbeiten am Portal etwa 1340-1350 ansetzen.“ Suckale 1993, (pozn. 5), 157.

⁹⁹ Ačkoliv je vskutku možné, - pokud byla stavba zahájena již roku 1340 (jak se snad dá vyčíst z již zmíněného odpustkového dopisu) -, že část sochařské výzdoby vznikla v první polovině 40. let 14. století, nelze tento názor přijat na základě poznatku, že „Die modisch engen Lendner und Wärmse der Zeit nach 1340-1350 fehlen ebenso wie der Krüseler und die eng dem Körper anliegende Frauenkleidung.“ Suckale 1993, (pozn. 5), 157.

¹⁰⁰ Martin 1927, (pozn.1), 48.

a vytvářejí tak jednoduché geometrické útvary (čtverec, trojúhelník, polokruh); tyto tvary žijí jakoby sami pro sebe, dekorativně i tektonicky jsou vzájemně jen minimálně provázané a zdá se tedy, jakoby si architekt hrál se stavebníci – tedy pracoval způsobem aditivním.¹⁰¹

Do ikonografie západního portálu se podařilo řádnou redukcí vměstnat nejdůležitější témata portálů vrcholně gotických katedrál:¹⁰² Na středovém pilíři stojí na sloupku Matka Boží s dítětem, po stranách pak následuje dvojice proroků, Adam a Eva, svatí jáhni Štěpán a Vavřinec a na přiléhajících pilířích skupina Zvěstování. K této skupině ještě patří Kristus Trpitel na severní vnější zdi kostela. Architektonické členění tympanonu do sebe jednoduše pojímá tři samostatné tympanony – v horní části tympanon hlavního portálu a ve spodní části tympanony dvou imaginárních bočních portálů. Podobné schéma najdeme také na západním portálu Theobaldmünsteru v alsaském Thannu, ovšem v sochařsky náročnějším podání.

Spodní dva tympanony svatovavřínecké obsahují témata Narození Krista, Klanění tří králů, Vraždění neviňátek, Obětování Páně (Uvedení do chrámu) a Útěk do Egypta.¹⁰³ Ve cviklech jsou podle příkladu svatosebaldského svatebního portálu umístění proroci s mluvícími páskami. Horní „střední“ tympanon obsahuje ve spodním pásu pašijové scény se středovým motivem Ukřižování a horní část zabírá obraz Posledního soudu s Kristem-Soudcem a Deesis, pod ní je pás s blaženými a zavrženými dušemi a pás se vzkříšením mrtvých. Na archivoltách pod baldachýny je 12 sedících apoštolů a 14 proroků.

Co se týče ikonologických rozdílů v zobrazování scén, opakujících se na obou tympanonech, postačí snad jen krátké shrnutí: Jedná se o scény Narození Krista, Klanění tří králů a Uvedení Krista do chrámu. Protože se na tympanonu mariánského kostela více scén nenachází, je zřejmé, že byly všechny přímo odvozeny z ikonografie svatovavříneckého portálu.¹⁰⁴ Přesto byly selekcí jednotlivých témat a jejich uspořádáním akcentovány jiné skutečnosti. Zatímco na svatovavříneckém portálu jsou ve vrcholech spodních tympanonů zobrazení Kristova narození a Vraždění neviňátek, vztahující se jistě k hlavnímu, pašijovému

¹⁰¹ Mezi další společné znaky patří ochoz mezi prvním a druhým patrem včetně zábradlí; nemluvě o vzájemné podobnosti štítů obou kostelů.

¹⁰² Dehio 1999, (pozn. 28), 705, passim.

¹⁰³ Podrobně se genezi ikonografie Narození Krista a Klanění tří králů věnuje (se zaměřením na jihoněmeckou oblast) Iulius BAUM: *Gotische Bildwerke Schwabens*, Augsburg / Stuttgart 1921, 45-49.

¹⁰⁴ Je třeba však poznamenat, že další ikonograficky blízkou paralelou je tympanon severního portálu dómu v Augsburgu, jehož spodní pás tvoří typologicky takřka shodné scény Klanění tří králů a Narození Krista. Portál je datován rokem 1343 a po stylové stránce odpovídá svatovavříneckému portálu. Georg DEHIO: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III.: Schwaben*, München 1989, 44. Tomuto dílu předchází ještě tympanon jižního portálu mariánského kostela v Esslingen. DEHIO Georg: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg I. Die Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe*, München 1993, 203.

tympanonu nad nimi, poukazují ústřední scény tympanonu mariánského kostela, Uvedení do chrámu a Klanění tří králů, na tematiku panovnické, královské reprezentace.

Pokud hledáme nějaké konkrétní motivické odchylky, musíme opět konstatovat, že na tympanonu mariánského kostela nenajdeme takřka nic zásadního, co by nebylo zároveň na tympanonu svatovavříneckém. Výjimku tvoří jen přidání dvou komparsových postav ke scéně Uvedení do chrámu, andělé držící látku při Klanění tří králů a malé změny v prostorovém uspořádání postav ve scéně Narození Krista, jistě zapříčiněné nedostatkem prostoru nebo neumělou rukou kameníka.¹⁰⁵

Konstatovali jsme tedy závislost ikonografických motivů tympanonu mariánského kostela na motivech tympanonu kostela svatovavříneckého. Je tomu tak i s ikonografickým programem postav stěn portálu? Mohlo by se zdát – jelikož počet samostatně stojících soch z kostela Panny Marie značně převyšuje počet soch na průčelí sv. Vavřince –, že ona tématická závislost, kterou jsme sledovali na reliéfech tympanonu nebude v tomto případě tak silná. Volné sochy portálu kostela sv. Vavřince se však všechny bez výjimky opakují na předsíni mariánského kostela dokonce v podobném uspořádání. Na trumeaux je umístěna socha Panny Marie a nejbližší stojí dva proroci a Adam a Eva; na jiných místech předsíně se pak nachází Zvěstování a sochy dvou sv. jáhnů. Typologie všech těchto figur je jednoznačně odvozena ze soch svatovavříneckého portálu.

Co se týče charakteru sochařské výzdoby, všimněme si nejdříve reliéfů tympanonu.¹⁰⁶ Jak jsem již uvedl, jsou sice jednotlivé scény svatovavříneckého portálu rozděleny na pásy, ale na některých místech jsou tyto pásy narušeny buď zdůrazněním motivu, vymykajícího se svým výškovým formátem horizontálnímu členění portálu (Ukřižovaný Kristus prostupující zónu baldachýnů)¹⁰⁷ nebo prostým znejasňováním architektonického rámce pro reliéfy. Tak například prostěradlo Mariina lůžka ve scéně Narození Krista překrývá zcela dělicí lištu, takže se zdá, že o ni prostřední král z Klanění tří králů – stojící tedy o patro níž – musí svou korunou zavadit. Ve smyslu scelování jednotlivých samostatných motivů pracoval také mistr tympanonu mariánského kostela, který však šel dál, když zrušil jakékoliv architektonické členění tympanonu a oddělil od sebe oba pásy pomocí kamenité země, na níž horní figury stojí.

¹⁰⁵ Zajímavý je také fakt, že se Ježíšek ve scéně Obětování Krista v chrámě na tympanonu mariánského kostela objevuje nahý.

¹⁰⁶ Martin 1927, (pozn.1), 48sqq.

¹⁰⁷ Norimberský motiv vyčnívajícího Ukřižování zasazuje Martin do vývojové řady mezi portály štrasburský, freiburský (hlavní portál), thannský a ulmský. Martin 1927, (pozn.1), 54.

Snahu o znejasňování kontur dosvědčují snad nejlépe velmi živým dojmem působící proroci ve cviklech, kteří vypadají, jakoby chtěli lomený oblouk tympanonu – redukováný zde ovšem na pouhý prut – přelézt. Postavy těchto proroků patří jistě mezi nejlepší sochařské práce na svatovavříneckém portále. Pro nás bude nyní důležité jejich srovnání s postavami proroků ve cviklech předsíně kostela Panny Marie. Tito totiž jsou jejich redukcí. Postavy, které se na svatovavříneckém portálu doslova nemohly vlézt do jim vymezeného prostoru, jsou nyní vsazeny do středu poměrně veliké plochy, kterou zdaleka nevykřívají a jejich tělesná deformace, původně zapříčiněná vměstnáváním se do úzkého cviklu je nesmyslná. Zřetelný je také značný úbytek hmoty. Z takřka plně plastických soch se stává reliéf, navíc tvarově velmi zjednodušený. Ve světle tohoto porovnání můžeme jen potvrdit výše zmíněný názor, že sochařské práce na předsíni kostela Panny Marie nevznikaly současně s pracemi na svatovavříneckém portále. Fakt, že autor proroků z mariánské předsíně při kopírování proroků od sv. Vavřince vůbec nepochopil smysl jejich zobrazení, nás snad opravňuje k tvrzení, že mezi těmito díly musí být delší časová proluka. Pokud tedy datujeme skulpturu předsíně Frauenkirche kolem roku 1360, pak portál kostela sv. Vavřince mohl být skutečně dokončený již kolem 1350, jistě však ne v letech 1355-60.¹⁰⁸

Figury svatovavříneckého reliéfu jsou provedeny v dosti hlubokém reliéfu, takže se jakoby odlepují od neutrální hladké stěny. Druhý plán tu fakticky neexistuje. Pouze méně důležité postavy jsou v rámci hieratické perspektivy poměrně menší. Ztvárnění přírody nebo krajiny tedy není použito jako pozadí, jednotlivé prvky přírody pouze zaplňují volnou plochu. Kopec, strom, figura mají funkci samostatných prostorových celků, „und nur die gemeinsame Unruhe der Bewegung verbindet die gedrängten Figuren und Szenen zu gleichmässiger Folge.“¹⁰⁹ „Hluchá“ místa reliéfu vyplňuje nejen onen neklidný pohyb, který se „rozlévá“ po celé ploše, ale také nové marginální motivy obohacující jednotlivé scény. Tak se například ve scéně Klanění tří králů objevuje malý hoch vedoucí za uzdu velblouda. Dle mého názoru zde však nejde jen o vyplnění prázdného místa na reliéfu; můžeme se oprávněně domnívat, že autora svatovavříneckého portálu neuspokojovalo jen „suché“ zobrazení klasického schématu, ale že chtěl danou událost v rámci možností vyprávět.

Zde můžeme opět sledovat návaznost tympanonu mariánského na svatovavřínecký: Neutrální pozadí staršího portálu se opakuje jen v horní scéně Představení v chrámu, v dolním pásu však již můžeme hovořit o více prostorových plánech. Za scénou Narození Krista se – do jisté míry zasazeno do krajiny – objevuje Zvěstování pastýřům, podobně se za zády

¹⁰⁸ Dehio 1999, (pozn. 28), 703.

¹⁰⁹ Martin 1927, (pozn. 1), 49.

nejmladšího krále vynořuje hlava koně; krajní kůň zase vyčnívá z plochy tympanonu tak, že zastihuje ornamentální vlys archivoly (taktéž činí i jiné figury – sv. Josef a krajní postavy ze scény Představení v chrámu). Podobně také v ústřední scéně spodního pásu, kde sedí Panna Marie s Ježíškem na klíně před klečícím prvním králem, tvoří druhý plán dva andělé držící roztažený kus látky.

Zbývá se ještě dotknout otázky stylového a kvalitativního charakteru děl. Porovnejme tedy pro příklad scény Narození Páně. Zhruba uprostřed plochy vymezené lomeným obloukem tympanonu svatovavříneckého reliéfu spočívá Panna Maria na lůžku, jehož tvary jsou snadno čitelné pod bohatě řasenou látkou, přes něj přehozenou. Levá část lůžka je zdvižena tak, že Maria „napůl sedí a napůl leží“ a může tak ve svém klíně chovat malé dítě – Ježíška, kterého ukazuje věřícím. Pohledem se sklání buď k dítěti nebo k lidu procházejícímu portálem kostela. Horní část Mariina těla je extrémně vytočena směrem k divákovi, takže působí dojmem, jakoby – odděleně od reliéfu – mohla být také horní partií stojící či sedící figury. Dolní polovina těla leží na lůžku – vidíme jednu nataženou a jednu pokrčenou nohu pod jemně zřasenou drapérií. Přes lůžko přehozená látka pak spadá dolů ve svislých trubkovitých kaskádách nebo mísovitých záhybech.

Po výtvarné stránce hraje tedy ležící postava Panny Marie v rámci scény Narození Krista naprosto dominantní roli: je vytesána v hlubokém reliéfu a značně předstupuje před své okolí (podobně jako proroci ve cviklech, jakoby byli vystrčeni ven z tympanonu). Její důležitost je oproti figurám komparsu zdůrazněna také mnohem detailnějším a náročnějším sochařským provedením.

Zobrazení Panny Marie z předsíně mariánského kostela představuje poněkud jinou polohu. Hned na první pohled je zřejmé, že postava ležící Bohorodičky ztratila svou výtvarnou výjimečnost, že je zkrátka jedním z mnoha motivů scény Narození Krista. Panna Marie už nadržuje Ježíška v náručí, ale položila ho do proutěného košíku vedle sebe. Dítě natahuje ruku směrem k matce, která již nespočívá na královském loži, ale na zřejmě improvizovaném lůžku v přírodě. Obklopují ji další motivy (sv. Josef, pastýři, ovce, oslík a vůl, anděl, části krajiny), podobně jak je tomu na portále kostela sv. Vavřince, ovšem již zdaleka ne v tak přehledné kompozici. Mnohem více než o kompozici, zajímá se autor reliéfu totiž o vztahy mezi jednotlivými *činiteli děje*.

Další pozoruhodnou změnou v prostorovém pojetí reliéfu (nejen scény Narození Krista) je zasazení figury do krajiny. Narození Krista se skutečně odehrává v hornaté betlémské krajině, ovce již netvoří nevýraznou výplň pravého rohu, ale šplhají po strmých

skaliskách přímo nad ležící Pannou Marií. Podobně není proutěný koš „zavěšen“ na hladké ploše pozadí, ale je postaven za Mariino lůžko; zde můžeme sledovat, – podobně jako na pastýřích nad ležící Matkou Boží – že *nad* vlastně znamená *za*.¹¹⁰

Oproti jemnému, místy až dekorativnímu provedení tympanonu svatovavříneckému působí zde figury poněkud robustnějším dojmem. Postavy, tvary se zvětšují, nabývají na objemu a plasticitě, to vše ale na úkor detailu, který zde takřka vymizel. Ornamentální, kaligraficky provedené konce trubicovitých kaskád jemné látky se proměňují v jednoduché přehyby těžké látky snad nejzřetelnější tam, kde spadá z Mariiny horní části těla a vytváří tak výrazný oblouk.

Srovnáním jednoho společného motivu tedy docházíme k závěru, že se u tympanonu kostela Panny Marie přes jistý stylový posun jedná o zjednodušující redukci tympanonu svatovavříneckého. Jak ale můžeme sledovat na scéně Klanění králů v mariánském kostele, nejedná se o bezvýhradnou závislost.

Svatovavřínecké Klanění tří králů ještě odpovídá znázornění, jaké známe např. ze severního portálu lodi ve Švábském Gmündu (1310-1320) nebo z přibližně stejně starého severního portálu dómu v Augsburgu (1343). Tyto reliéfy se vyznačují jednoduchou, přehlednou kompozicí, kaligraficky řasenou drapérií, jednotlivé postavy stojí před hladkým pozadím a mají kolem sebe dostatek prostoru, takže působí samy o sobě dosti samostatně, netečně vůči svému okolí.¹¹¹ [obr. 18, 19] Na tympanonu císařské předsíně tomu tak ale není. Prostor je zahuštěný figurální složkou (jednotlivé postavy se dokonce překrývají), kompozice se stává komplikovanější a méně přehledná. Za to však celek působí živě až dramaticky, jednotlivá gesta dávají snad tušit jakési citové vzrušení (klečící král líbající ručku Ježíška). V neposlední řadě je oproti ještě v zásadě lineárně pojatým drapériím vavříneckého reliéfu třeba připomenout výrazné plastické kvality tympanonu císařské kaple.

Porovnáváním jednotlivých scén se nám snad podařilo charakterizovat základní rysy mariánského tympanonu. Zdá se tedy, že přes všechnu návaznost na svatovavřínecké průčelí, je skulpturní výzdoba kostela Panny Marie dílem samostatné, časově i stylově pokročilé dílny.

Prímým předchůdcem norimberského portálu kostela sv. Vavřince je podle Kurta Martina pašijový portál ve Švábském Gmündu, což ve světle nové datace Roberta Suckaleho

¹¹⁰ Pinder 1924, (pozn. 90), 74.

¹¹¹ Otto SCHMITT: Zur älteren Gmünder Plastik, in: Festschrift Wilhelm Pinder zu sechzigsten Geburtstage, Leipzig 1938, 292sq.

jeví poněkud nepravděpodobným. Rozdíly tedy nemusí nenapovídat, že je svatovavřínecký portál pokročilejší, tedy mladší,¹¹² avšak velice podobný „teologický program“, ale i ikonografie jednotlivých scén, neklidně rozpohybované postoje figur, skladba jejich drapérií a kompozice napovídají jejich vzájemnou příbuznost.¹¹³ Samotná datace gmündského portálu však bohužel není dostatečně přesná, aby se z ní daly vyvozovat další skutečnosti. V tomto směru je jediným vodítkem nápis zmiňující položení základního kamene chóru 17. července 1351. Před tímto datem mohl pašijový portál těžko vzniknout.¹¹⁴ Ať už vznikl norimberský portál dříve, později nebo současně, je pro nás důležitá skutečnost, že mezi Norimberkem a Švábským Gmündem existovaly „umělecké“ vztahy nezávisle na stavbě císařské kaple Panny Marie.¹¹⁵

Samostatné figury svatovavříneckého portálu stylově odpovídají jeho tympanonu. Stojí v úzkých a hlubokých prohlubních mezi archivoltami na sochařsky náročně provedených konzolách a z vrchu jsou chráněny podobně bohatě zdobenými baldachýny ukončenými fiálami. Na proporcích většiny soch se podepsala stísněnost prostoru, pro který byly určeny. O to více je ale nápadné, jak se zvětšil tělesný objem u figur, které nejsou omezeny architekturou portálu. Zřetelně to můžeme sledovat na postavě sv. Štěpána nebo směrem k Marii krácejícího anděla ze Zvěstování, vyklánějícího se z prostoru niky.¹¹⁶

Kurt Martin charakterizuje figury svatovavříneckého portálu jako nepohyblivé, statické postavy, jejichž pevná tělesná osa bývá znejasněna jen lehkým pokrčením volné nohy.¹¹⁷ Sochař nemá smysl pro rozličné charakterizování forem, chybí plynulé přechody mezi jednotlivými tvary a vůbec je opracování kamene jaksi tvrdé.¹¹⁸

¹¹² „Die Figuren sind gelöster und unabhängiger vom Hintergrund, Licht und Schatten sind lauter verwertet. Die Baldachinreihe ist nicht mehr Trennungsleiste, sondern ein eigener, plastischer Körper. Die Bewegung der Figur steigert sich bis zum Karrikaturhaften, und der Ausdruck der Gesichter ändert sich in gleicher Weise. Es ist die gleiche Stilstufe wie Gmünd, etwas später und von einem anderen Temperament entwickelt.“ Martin 1927, (pozn. 1), 57.

¹¹³ „Verwandt sind weiterhin einzelne Stellungen der Christusfigur, sogar einzelne Gewandmotive. Wesentlicher sind die prinzipiellen Übereinstimmungen, wie sich ein Reliefstreifen aufbaut und abrollt. Gleich ist die Art der Akzentsetzung bei einzelnen Szenen und Figuren. Die Zwischenräume zwischen den Figuren sind rhythmisch gleich verstanden. Es ist derselbe Stil der Schilderung und ähnliche Gedrängtheit der Relieffüllung. Und ebenso nah berührt sich in Nürnberg und Gmünd die Sucht zu dramatisieren, die neue psychische Erregtheit. Kein Zweifel, der Nürnberger Meister verfügt über die Gmünder Kompositions- und Darstellungsmittel, seine Gestaltung ist von den gleichen, stilistischen Grundvorstellungen bestimmt. Doch der Lorenzer Meister ist fortschrittlicher. Die Figuren sind“ Ibidem, 57.

¹¹⁴ Dehio-Handbuch datuje pašijový portál ve Švábském Gmündu kolem roku 1360. Dehio 1999, (pozn. 28), 675.

¹¹⁵ To však neznamená, že by stál svatovavřínecký portál mimo norimberskou sochařskou tradici. Místní tradici představuje dosti zřetelně například motiv Deesis z vrcholu portálu, snadno odvoditelný od jižního portálu kostela sv. Sebalda.

¹¹⁶ Což je opět charakteristický znak autora proroků ve cviklech téhož portálu.

¹¹⁷ „Die körperliche Einheit wird durch eine Statuarik erreicht, die gewissermaßen die Masse zusammendrängt und jene Festigung erzeugt, die die Figur als plastischer Raumabschnitt benötigt. Beweglichkeit des Körpers, die

Se svatovavříneckou dílnou spojuje Kurt Martin¹¹⁹ tyto skulptury z kostela Panny Marie: skupinu Zvěstování ze severního portálu a skupinu Deesis ze západního štítu.¹²⁰ Přes špatný stav dochování (zvláště skupiny Deesis) můžeme souhlasit s tím, že jsou gesta, určité motivy drapérie a vůbec celkové vyznění soch velice příbuzné.¹²¹ Pokud však srovnáme skupinu Zvěstování s tímž námětem z portálu svatovavříneckého, můžeme pozorovat, že řemeslné zpracování je již jemnější, bohatší na detail a také pojetí drapérie subtilnější, přestože se pod šatem skrývá dosti hmotná figura. To vše poukazuje na pokročilejší stadium tvorby mistra svatovavříneckého portálu.

Kromě těchto dílensky určených soch stojí za porovnání práce mistra, kterému Kurt Martin přisoudil větší část figur chóru mariánského kostela. Jako nejbližší příklad se mi jeví srovnání Madony z presbytáře mariánského kostela a sv. Vavřince a Panny Marie ze Zvěstování na západním portále kostela sv. Vavřince. Takřka shodný postoj figur, jejich esovité prohnutí, pojetí drapérie, poněkud hranatý tvar hlavy, ale i řada detailů jako je například lehký archaický úsměv na rtech nebo shodné sochařské zpracování prstů na ruce – to vše jednoznačně poukazuje přinejmenším na jednu dílnu. Ovšem u ostatních soch bychom tak zřejmou příbuznost hledali již obtížněji.¹²²

Skulptura předsíně kostela Panny Marie má již – přes zřejmou typologickou závislost na svatovavříneckém tympanonu¹²³ – stylově odlišný charakter. V následující kapitole budeme moci doložit, že její slohová povaha dává tušit jiné než domácí zdroje.

Rozbor sochařského díla kostela sv. Vavřince a jeho srovnávání se skulpturou kostela Panny Marie doložil silnou ikonografickou a typologickou závislost mladších prací na starších a poukázal na stylovou podobnost některých děl. Formální příbuznost jsme konstatovali u tympanonu, značně ovlivněna je také větší část figur chóru kostela a některé sochařské práce (Zvěstování ze severního portálu a Deesis) snad provedl sám sochař svatovavřínecké dílny.

Uvedené závěry nás nutí položit si otázku, zda vůbec nebyla celá stavba kostela Panny Marie svěřena vavřínecké huti. Další rozbor sochařských prací však ukáže, že tomu tak nebylo.

sich in feineren Belastungsunterschieden äußern müsste, legt deshalb der Gestaltung fern...“ Martin 1927, (pozn.1), 50.

¹¹⁸ „Alles wird hart gemeißelt, Form gegen Form abgesetzt, nicht miteinander verbunden.“ Ibidem.

¹¹⁹ Jde o tzv. „zweite Gruppe der Lorenzer Portalwerkstatt.“

¹²⁰ Ibidem, 61sq; Bräutigam 1965, (pozn. 4), 184.

¹²¹ Martin 1927, (pozn.1), 62.

¹²² Jisté společné rysy by se daly nalézt ještě na figurách Krista trpitele a tří králů, těžko pak na postavě Jana Křtitele.

¹²³ Především se jedná o figury Adama a Evy.

IV.4. Skulptura presbytáře – formální analýza¹²⁴

Na první pohled je zřejmé, že figurativní skulptura presbytáře kostela (ne kamenické práce svázané se stavbou!) je jiná než skulptura předsíně. Již Kurt Martin zde rozlišil dva sochaře.¹²⁵ Prvnímu přiřadil Klanění tří králů s Madonou, Krista trpitele a sv. Jana Křtitele, druhému sv. Václava, sv. Ludmilu (?) a za druhé světové války zničené sochy sv. Veroniky a sv. Kunhuty (?). K souboru soch presbytáře můžeme na okraj přiřazovat stylově příbuznou skupinu Zvěstování ze severního bočního portálu lodi. Na základě formální závislosti těchto prací na figurách západního portálu kostela sv. Vavřince¹²⁶ celý soubor také datoval kolem roku 1360. Vznik těchto soch bychom ale dnes – na základě nové datace svatovavříneckého portálu – posunuli o něco dříve, tedy asi do 50. let 14. století,¹²⁷ což by snad také vysvětlovalo jejich „archaičnost“.¹²⁸ Dle mého názoru se však nejedná o jednotný soubor ani v rámci obou podskupin. Martinovo rozlišení dvou mistrů se pohybuje spíše na kvalitativní než stylové rovině.¹²⁹

Části skulptury chóru kostela Panny Marie nelze nepřičítat jistou formální závislost na svatovavřínecké dílně, zejména pokud se jedná o hmotné až těžkopádné pojetí figury, redukci záhybových systémů a některé typologické podobnosti. Zároveň zde však můžeme pozorovat vazbu mezi skulpturou chóru a předsíně.¹³⁰ Nejvíce pozornosti vždy poutala socha sv. Václava, ve které viděl Kurt Martin předstupeň slavné sochy sv. Václava ze svatováclavské kaple a Gerhardt Schmidt ji na základě studií Antje Kosegarten porovnával s pečeti Rudolfa

¹²⁴ Ke skulptuře kostela především: Martin 1927, (pozn. 1); Otto KLETZL: Zur Parler-Plastik, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, N.F. II/III, 1933/34, 133sq; Bräutigam 1961, (pozn. 4), 38-75; Gerhard SCHMIDT: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, in: SCHMIDT Gerhard: Gotische Bildwerke und ihre Meister. Wien – Köln – Weimar 1992, 175-228; Stefan ROLLER: Die Nürnberger Frauenkirche und ihr Verhältnis zu Gmünd und Prag, in: Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.-19. Juli 2001 (= Landesdenkmalamt Baden-Württemberg. Arbeitsheft 13), Stuttgart 2004, 229-238.

¹²⁵ Martin 1927 (pozn. 1), 65-70.

¹²⁶ Touto problematikou jsme se zabývali v kapitole věnované kostelu sv. Vavřince.

¹²⁷ Suckale 1993, (pozn. 5) 156-159.

¹²⁸ Roller 2001 (pozn. 124), 237.

¹²⁹ Je například poněkud problematické považovat za dílo jednoho sochaře sv. Václava a sv. Ludmilu, která svým „kubickým zpevněním“ ukazuje spíše na západní předsíň kostela Panny Marie.

¹³⁰ „Es sind dieselben runden Gesichter, wie sie in der Vorhalle vorkommen, nur ausdrucksloser...“ Martin 1927, (pozn. 1), 69.

IV. a pracemi tzv. vévodské dílny.¹³¹ Co se týče kvality, patří sochy této skupiny asi mezi nejslabší sochařské projevy na mariánském kostele.¹³²

První sochař, autor figur Panny Marie, tří králů, Jana Křtitele a Krista Trpitele se však od vavříneckých prací značně odlišuje: „War die Bewegung bei den vorher beschriebenen Plastiken in der Lorenzkirche momentan, trotz der Befreiung schwer und dadurch im Ausdruck voll gehaltenen Ernstes, so wird jetzt alles nicht spannungsreicher, aber erregter. Man sieht die Formen leidenschaftlicher, doch mehr im Sinne des Effekts, den man in der Bewegung am nachdrücklichsten wiederzugeben glaubt. Man differenziert den Rhythmus, aber nur um die einhaltliche Gesamtbewegung zu steigern.“¹³³ Tento pohyb si vyžaduje jinou ponderaci než mají vavřínecké figury: „elastisches, leichtes Stehen mit betont deutlichen Belastungsunterschieden.“¹³⁴ Ve hmotově odlehčených místech chodidel tak začíná obloukovité prohnutí těla, zdůrazněné někdy až přehnaným kontrapostem. Nejvíce se však pohyb projevuje ve tvarech drapérie. Tatam je na tělo těsně přiléhající šat. Povrch hmotné, ale tvárné drapérie je členěn kaskádou mísovitých záhybů houpavým rytmem spadajících od ramen k loktům, bokům, kolenům a špičkám nohou, což můžeme asi nejlépe pozorovat na figuře druhého krále nebo na Kristu Trpiteli, jež neskrývá inspiraci sochou téhož námětu na průčelí sv. Vavřince. Původ stylu skupiny Kurt Martin přesvědčivě nachází v sochách sv. Jana Křtitele a třech králů v křížové chodbě bamberského dómu.¹³⁵

Tyto sochařské práce vznikly buď v relativně krátkém časovém úseku během výstavby kostela a podílela se na něm řada vcelku průměrných norimberských kameníků,¹³⁶ nebo byly zakázky na jednotlivé sochy kvůli finančním, stavebním a jiným okolnostem v delším časovém údobí zadávány kameníkům, kteří zrovna „byli po ruce“. Volné umístění soch pod baldachýny nevyklučuje toto průběžné doplňování.

¹³¹ Martin 1927, (pozn. ???), 69, 139; Gerhard SCHMIDT: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer. In: SCHMIDT Gerhard: Gotische Bildwerke und ihre Meister. Wien – Köln – Weimar 1992, 200; Antje KOSEGARTEN: Parlerische Bildwerke am Wiener Stephansdom aus der Zeit Rudolfs des Stifters, in: Zeitschrift des deutschen Verein für Kunstwissenschaft, XX, 1966, 47-78.

¹³² Jde o díla druhého chórového sochaře. Řemeslné provedení neovládající plastické podání tělesných partií se omezilo snad jen na dekoraci některých částí oděvů (například na brnění Karla IV.), ale i tak bez valné pečlivosti.

¹³³ Martin 1927, (pozn.???) , 65f.

¹³⁴ Ibidem, 66.

¹³⁵ Ibidem, 68.

¹³⁶ Roller 2001 (pozn. 62), 237.

V. Skulptura předsíně kostela Panny Marie a parléřovské sochařství

Skulpturu předsíně rozděluje Kurt Martin do čtyř skupin, z nichž první dvě tvoří většinu celého souboru.¹³⁷ Stojí za pozornost, že zpravidla nebyly zadávány jednotlivé kusy, ale přímo celé série. První skupina se vyznačuje spíše podsaditějšími tělesnými proporcemi („*untersetzte Körperproportionen*“), klidným, vyrovnaným vzezřením, které není dosaženo rytmem nebo pohyby, ale rozložením objemů a pevným postojem. Tělo zůstává pod těžkou drapérií čitelné, zdůraznění volné nohy pokrčením kolena dodává vždy kompozici osvěžující motiv. Pevný postoj figury zdůrazňuje navíc naprostá nehybnost tělesné osy. Centrální význam v kompozici sochy má střed sochy, kde se soustřeďují hlavní drapériové motivy, jejichž leitmotivem již není vertikálnost, ale horizontálnost. Tělesný objem je pod šatem hlavně v horních partiích dobře znatelný; v břišní oblasti se vytváří velké mísovité záhyby, široké prohlubně pak tento systém uvolňují a vytváří tak jemné klouzavé přechody ze světla do polostínu. Pro typiku ženských tváří je charakteristická oválná hlava s vyklenutým čelem, masitým nosem, poněkud hluboce vsazenými, bezmála kulatými očními partiemi s ostře vyběhajícími víčky a zvýrazněnou bradou. Vlasy jsou od obličeje zřetelně odděleny a lehce se kroubí v jemně řezaných vlnách. Tváře a vůbec celé figury působí poněkud ustrnule, neúčastně, bez hlubší psychologické charakteristiky. Přesto však některé skulptury této skupiny patří mezi nejkvalitnější sochařské práce na mariánském kostele vůbec.

Jedná se zde především o Trůnící madonu s anděly po straně, sv. Jindřicha a sv. Kunhutu, sv. Sebalda, tzv. Zachariáše a většinu soch exteriéru předsíně včetně proroků ve cviklech.¹³⁸ V předsíni je to pak hlavně skupina Navštívení se Zachariášem a Josefem, oba králové po stranách portálu a sv. Antonín. Martin konstatuje sice povšechnou příbuznost první skupiny se sochami chórových portálů v Gmündu a jižního portálu v Augsburgu, ale na základě porovnání hlavy sv. Jindřicha a bysty Václava Lucemburského z triforia pražské katedrály nevyločil možný vztah k pražskému parléřovskému sochařství.¹³⁹ Všeobecně parléřovský charakter skulptury konstatoval o něco dříve již Wilhelm Pinder.¹⁴⁰

Sochařské práce druhého okruhu jsou více tradiční, tedy vertikálně vystavěné, hybné, blok kamene je propracován do hloubky, takže záhyby drapérie vystupují do prostoru a tvoří tak samostatné motivy. Kompozice reliéfu je velmi blízká malířskému pojetí uspořádání plochy; dokonce i pozadí, které je běžně neutrální, se stává prostředkem pro zobrazení iluze

¹³⁷ Martin 1927 (pozn. 1), 70-82.

¹³⁸ Pouze část figur v archivoltách západního portálu do této skupiny nepatří.

¹³⁹ Martin 1927, (pozn.1), 82.

¹⁴⁰ Wilhelm PINDER: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Band II. (=Vom Wesen und Werden deutscher Formen), Frankfurt 1952³, 129; Pinder 1924, (pozn. 90), 74, *passim*.

prostoru.¹⁴¹ Oproti první skupině je zde patrná celková hrubost, neomalenost v provedení jednotlivých postav: tělesné proporce jsou často až příliš deformovány, v ženských figurách bychom těžko hledali nějaké ušlechtilé rysy, mužské typy nejsou nijak vyhraněné, kamenické práci chybí pečlivost a jemnost v opracování kamene.

Do této skupiny patří tympanon a skulptura dvou vlastních archivolt vnitřního portálu, konzola pod andělem Zvěstování ze severního portálu lodi a Korunování Panny Marie na svorníku předsíně a zábradlí chóru sv. Michala.

Zcela mimo norimberskou tradici stojí některé figury vnější archivoly vnitřního portálu. Pro tuto třetí skupinu nachází Martin analogii v pozdější tzv. *Erfurter Werkstatt der Parallelfalten*.

Pouze tři figury z archivoly vnějšího hlavního portálu Kurt Martin připisuje čtvrtému mistru. Pro třetího i čtvrtého mistra je charakteristický *hybný styl*, ovšem v postavách druhého z nich výrazová schopnost stoupá až k jisté drammatizaci. Od stejného sochaře se v ambitu bamberského dómu dochovala skupina Klanění tří králů, z níž například postava klečícího krále ukazuje nepochybné kvality jejího autora.¹⁴²

Kurt Martin datuje sochy k roku 1360 na základě předpokladu, že velká část výzdoby musela být hotová roku 1361, kdy byly u příležitosti křtu Václava z ochozu předsíně ukazovány říšské klenoty.¹⁴³

V kapitole o architektuře kostela jsme se již zabývali studii Günthera Bräutigama, který jako první vyjádřil hypotézu o účasti Petra Parlěře na císařském stavebním podniku.¹⁴⁴ Co se týče skulptury, pokusil se spojit s pražskou hutí především svorníky lodě a předsíně kostela. Pro srovnání použil díla svatovítské huti, která bývají všeobecně připisována Petrovi.¹⁴⁵ Bräutigam tedy přiznává jistou zkušenost s gmündskou skulpturou, ale zároveň dochází k názoru, že sloh norimberských prací naznačuje styk vedoucího mistra s českým prostředím. Norimberská kaple tedy nepředstavuje prostředníka mezi Švábským Gmündem a Prahou. Autor tedy soudí, že pražský parlěrovský styl kubického zpevnění byl v podstatě vyhraněn už k roku 1360, tedy současně se slohem Theodorikovým v malbě.¹⁴⁶ Monumentální plastikou norimberského kostela se Bräutigam nezabývá. Zmiňuje se však

¹⁴¹ Tohoto tématu jsme se dotkli již v souvislosti s reliéfem svatovavříneckého portálu.

¹⁴² Martin 1927, (pozn.1), 81.

¹⁴³ Ibidem, 82.

¹⁴⁴ Bräutigam 1961 (pozn. 4), 38-75.

¹⁴⁵ Kromě náhrobků obou Otakarů také busty Petra Parlěře, Matyáše z Arrasu a Anny Falcké. Jistou typovou příbuznost Bräutigam konstatoval také na bustách Karla IV., Jana Jindřicha a Elišky Pomohanské.

¹⁴⁶ KUTAL Albert: K otázkám parlěrovského sochařství, in: Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university F17, 1973, 69, passim.

alespoň o hlavní skupině soch v předsíni kostela, které – jak jsme výše ukázali – Kurt Martin považoval za v širším smyslu parlérovské; domníval se však, že směr vývoje šel z Norimberka do Prahy. Martin tedy datoval tyto sochy do doby kolem 1360. Naproti tomu Otto Kletzl, který zastával tezi o prioritě Prahy, je kladl až do osmdesátých let.¹⁴⁷ Na příkladu figury sv. Jindřicha, jejíž těsnou příbuznost s bustou Václava Lucemburského už zdůraznil Martin, dokazuje Bräutigam, že je toto pozdní datování nemožné. Opravuje však Martina v tom smyslu, že socha sv. Jindřicha předpokládá, podobně jako svorníky lodi, pobyt Petra Parléře v Praze.¹⁴⁸

Zásluhou Günthtera Brätigama zůstane, že na základě srovnání svorníků a soch norimberského kostela, potvrdil Martinovu dataci. Ovšem domnělé zásahy císařského stavitele z Prahy, které by určily styl soch předsíně, byly podrobeny odmítavé kritice. Právem bylo poukázáno na hrubou řemeslnou kvalitu svorníků, na problematické stylové odlišení svorníků chóru a zbytku kostela, které předpokládá dvě stavební etapy, čemuž však odporuje nepřerušené zdivo. Dalšími argumenty jsou shodné kamenické značky v chóru a lodi i samotné kamenické prvky („parlérovská“ konzola s olistěnou tvář v chóru nebo například stylově si blízké svorníky s Narozením Krista v chóru a se Zvěstováním v lodi kostela). Třeba také brát úvahu, že se nový styl kubického zpevnování v 50. letech prosazuje nejen v Gmündu, ale také v Augsburgu a Freiburgu, a tudíž nemusí být odvozován ze ztracené vrstvy parlérovského sochařství v Praze,¹⁴⁹ která ostatně nemusela mít charakter vyhraněného parlérovského stylu.¹⁵⁰

Roku 1970 vyšla později neobyčejně vlivná stať Gerhardta Schmidta *Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer*, ve které v podstatě jde o určení a rozlišení děl těchto dvou osobností. Mimo jiné se zde Schmidt věnoval také norimberské Frauenkirche. Navázav na Bräutigamovu studii, přistoupil ke klasifikaci skulptury předsíně naprosto odlišným způsobem než Kurt Martin. Rozděлил ji totiž podle míry parlérovského podílu na každém díle s předpokladem osobní účasti Petra Parléře.¹⁵¹

¹⁴⁷ Otto KLETZL: Zur Parler-Plastik, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, N.F. II/III, 1933/34, 133.

¹⁴⁸ Podobně je tomu i se sochou sv. Václava z chóru kostela, kterou Kletzl kladl do 80. nebo 90. let 14. století, poněvadž ji považoval za práci ovlivněnou sv. Václavem.

¹⁴⁹ Viz kritické reakce: Schmidt 1992 (pozn. 124), 189, 212; Albert KUTAL: Z novější literatury o parlérovském sochařství, in: Umění XXII, 1974, 414. Roller 2001 (pozn. 124), 237.

¹⁵⁰ K rané katedrální skulptuře: Ivo HLOBIL: Gotické sochařství, in: Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994, 66-68. Samostatnou, na Parléřích nezávislou sochařskou vrstvu v Praze předpokládá Suckale 1993, (pozn. 5), 168 a v návaznosti na Suckaleho také FAJT Jiří: Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag, in: Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.-19. Juli 2001 (= Landesdenkmalamt Baden-Württemberg. Arbeitsheft 13), Stuttgart 2004, 207-220 a Roller 2004, (pozn. 124), 233.

¹⁵¹ Schmidt 1992 (pozn. 124), 211-212. Obsáhlou recenzi na tuto stať napsal Kotal 1974, (pozn. 149), 404-416.

Nezávisle na Petrovi (tedy pravděpodobně před jeho příchodem do Norimberka) vznikl soubor soch tzv. *promíšeného gmündsko-norimberského stylu* /první skupina/, jehož nejdůležitějším projevem je tympanon vnitřního portálu, skupina Zvěstování ze severního portálu lodi a patří k němu i většina figur v archivoltách interiéru předsíně. Vlastnoručním dílem Petra Parlěře má být Madona s anděly po stranách na středním pilíři vnějšího západního portálu, někteří blíže nespecifikovaní proroci v archivoltách, vzdáleněji pak Adam a Eva, tzv. Zachariáš, sv. Kunhuta a Zvěstování z jižního portálu lodi. Tato stylově jednotná skupina se vyznačuje „rukopisem plnokrevného sochaře“¹⁵² Třetí skupinu tvoří provedením velmi hrubé reliéfy svorníků a také proroci ve cviklech. Jsou to díla „pomocných sil“, které prozrazují gmündské školení Jindřicha I., ale v Norimberku již pracovali pod vedením Petra. Poslední skupina oproti tomu vznikla až po odchodu Petra Parlěře do Prahy; jedná se o dosti různorodý soubor soch. Na některých pracích se ještě odráží Petrův styl (například sv. Jindřich), jiné již vykazují podstatně jiné rysy (sv. Jan Křtitel, postranní sochy vnitřního portálu).

Schmidt se dále oproti Bräutigamovi domnívá, že svorníky kostela jsou *zhrublým derivátem* stylu skulptur západního portálu; představují tedy výsledek vývoje, který probíhal nikoli v Praze, nýbrž v Norimberku, který se tak stává mezistupněm ve stylové proměně od gmündské k pražské skulptuře.¹⁵³ Petr Parlěř tedy pracoval v Norimberku jako parlěř svého otce Jindřicha, kde se mohl setkat s Karlem IV., který ho následně pozval do Prahy. Této důmyslné konstrukci však odporuje tvrzení nápisu v triforiu, že Petr přišel z Gmündu. Vysvětlení, které Schmidt podává, tedy nelze ani zamítnout, nelze ho však ani s jistotou přijmout.¹⁵⁴ Možnost účasti Petra na stavbě přesto zůstává otevřená.¹⁵⁵

V poslední době však můžeme pozorovat stále větší kritiku takovýchto připsání. V nejnovější studii, zabývající se sochařstvím mariánského kostela, odmítá Stefan Roller podíl Petra Parlěře myslím dosti rázně. Mimo jiné vysvětluje výše popsané pokusy Bräutigama a Schmidta spojit Frauenkirche s Petrem Parlěřem několika důvody:¹⁵⁶ Jedná se o stavbu založenou a financovanou Karlem IV., který Petra v Praze zaměstnal, což svádí k otázce, zda se stavba nemá něco společného také s císařským stavitelem. Jakmile tedy byly

¹⁵² „Prall wölbt sich das Fleisch an den Gliedmassen des ersten Menschenpaares, kraftvoll gliedern sich die großflächig drapierten Mäntel der Gewandfiguren...“ Schmidt, 1992, (pozn. 124), 211.

¹⁵³ Takovou „spojkou“ mezi proroky v archivoltách gmündského jižního chórového portálu a Petrovými pracemi v Praze je například tzv. Zachariáš. Stefan Roller myslím správně poukázal na slabinu tohoto Schmidtova hlavního argumentu: příbuznosti jsou příliš povšechné, takže z nich nelze vyvodit jednoho autora.

¹⁵⁴ Kutal 1974, (pozn. 149), 406.

¹⁵⁵ Albert Kutal tuto možnost nevylučuje; naopak se domnívá, že by bylo možné pomýšlet na Petrovo autorství – přes radikální odsudek Schmidtův – u svorníku s Kristovou hlavou, kde zdůrazňuje sochařské kvality a jeho těsnou příbuznost k triforiové bustě Matyáše z Arrasu.

¹⁵⁶ Roller 2001 (pozn. 124), 229, passim.

konstatovány vztahy mezi pražskou katedrálou a architekturou a sovkpturou Frauenkirche bylo jen logické považovat Petra za odpovědného za norimberskou stavbu.¹⁵⁷ Tak by se stal norimberský kostel kýženým spojovacím prvkem mezi Gmündem a Prahou.¹⁵⁸

Stefan Roller se také pokusil o novou klasifikaci sovkptury předsíně.¹⁵⁹ Rezignoval ale na určování „jednotlivých rukou“ a rozdělil sovkpturu do tří základních skupin. Do dominantní první skupiny zařadil Zvěstování z jižního portálu lodí, Madonu s anděly po straně na středním pilíři vnějšího západního portálu, sv. Jindřicha a sv. Kunhutu, sv. Vavřince a sv. Sebalda, Adama a Evu, tzv. Zachariáše a „proroka s čepicí“ na jižním portále předsíně. Druhá skupina má sice podobně tvořenou drapérii, figury jsou ale zdobnější a štíhlejší. Postavy panen jsou méně kubicky podsadité („kubisch untersetzt“), je zdůrazněna jejich ženskost. Jsou to sv. Magdalena a sv. Dorota ze severního portálu předsíně, sv. Petr a apoštol (vedle proroka s čepicí) z jižního portálu předsíně. Třetí skupinu tvoří šest velkých figur z vnitřku předsíně a sv. Veronika ze severního portálu předsíně; tyto sochy také nemůžou zapřít závislost na první skupině. Figury v archivoltách odpovídají tomuto rozdělení.¹⁶⁰ Stefan Roller v této klasifikaci nebere v úvahu reliéf tympanonu vnitřního portálu kostela.

Za nejbližší paralelu sice považuje sovkptury portálů ve Švábském Gmündu, z nichž se norimberským sochám nejvíce blíží dva slavní proroci: tzv. Jeremiáš a Izajiáš a pět figur z cyklu Moudrých a pošetilých panen, ale zároveň tvrdí, že tato analogie je opět natolik volná, že gmündskou sovkpturu nemůžeme považovat ani za východisko stylu norimberských soch; u žádné z těchto soch ale nelze hledat sochaře figur norimberské předsíně.¹⁶¹ Jediným pramenně i stylově přesvědčivě doloženou skutečností tedy zůstává vztah „Gmünd – Prag“.¹⁶² Když takto Roller zpochybnil závěry dosavadního bádání, pokusil se o nové vymezení místa norimberské sovkptury v rámci parléřovského umění. Posunul dataci tumbly Bořivoje II. do 50. let a – v rozporu s Kutalem konstatovanými francouzskými vlivy¹⁶³ – charakterizoval ji jako

¹⁵⁷ Bräutigam 1978, (pozn. 4), 366. Na Bräutigamovy práce navazuje Rainer Kahsnitz: Skulptur in Stein, Ton und Holz. In: Nürnberg 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance (Ausstellungskatalog). München 1986, 61-74.

¹⁵⁸ Čemuž by odpovídala i známá data: 1351 začátek stavby gmündského chóru, 1356 povolání Petra do Prahy a mezitím převzetí kolem roku 1350 započaté norimberské stavby.

¹⁵⁹ Roller 2001 (pozn. 124), 236.

¹⁶⁰ Zbývající sv. Magdalena a sv. Pavel jsou díly Essenweinovy restaurace.

¹⁶¹ Ibidem, 230-232.

¹⁶² Otto SCHMITT: Prag und Gmünd. Material zur frühen Parlerplastik, in: Hans TINTELNOT (ed.): Kunstgeschichtliche Studien. Dagobert Frey zum 23. April 1943, Breslau 1943, 234-247; Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350-1450, Praha 1962, 45; Heribert MEURER: Die Skulptur der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd, in: Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Bd. 1., Köln 1978, 321-324.

¹⁶³ Kotal 1962, (pozn. 162), 45. Na jiném místě zdůrazňuje Roller (v návaznosti na Suckalovi) obeznámenost této sochařské generace s francouzským uměním.

gmündským a norimberským figurám „nahe stehende Stilstufe“,¹⁶⁴ což je další lákavá hypotéza, která by mohla vnést do naší problematiky trochu světla. Skutečně můžeme nacházet některé spojitosti v sochařském provedení pražské figury a norimberské parléřovské skupiny soch, což je – přes poškození Bořivojovy hlavy – nápadné při srovnávání obličejových partií.

Závěry výše pojednávaného Rollerova referátu z konference věnované parléřovskému umění ve Švábském Gmündu odpovídají názorům Roberta Suckaleho, který je přesvědčen, že onen „parléřovský“ styl vůbec nemusí být vlastní invencí někoho z rodu Parlérů. Na základě podobných obličejových typů ve francouzském dvorském prostředí¹⁶⁵ a srovnáním francouzských Madon, které se vyznačují podobným šířkovým, horizontálně zdůrazněným rozpětím drapérie, tělesný objem zdůrazňujícím vzezřením a podobným obličejovým typem¹⁶⁶ se pokouší Suckale nalézt kořeny tohoto stylu ve Francii. V této souvislosti snad není zcela od věci poukázat sochy sv. Alžběty a sv. Jana Křtitele z kaple sv. Kateřiny ve štrasburském münstru. Porovnání figur sv. Alžběty a sv. Alžběty z Navštívení na ostění vnitřního portálu předsíně poukazuje na hlubší než jen typologickou příbuznost. [24,25]

Parléri by tedy nemuseli být jedinými nositeli tohoto stylu. V Praze by tuto vrstvu mohla zastupovat například Madona ze staroměstské radnice, jejíž dataci Suckale posunuje do doby před příchodem Petra Parlře do Prahy.¹⁶⁷ V souvislosti s touto madonou stojí za zmínku také vídeňský Michaelermeister (Madona z Eligiuskapelle, sv. Kateřina). Stefan Roller zařazuje do okruhu předparléřovské skulptury v Praze ještě například tumbu Bořivoje II.¹⁶⁸

Kritika autorských atribucí tedy jde dál. Nejenže není možné Petru Parlřovi připsat některé sochy předsíně, ale dokonce – jak tvrdí Stefan Roller – pojmy, pomocí kterých jsou přisovávána norimberská díla Petru Parlři, nejsou charakteristické jen pro parléřovské umění, ale také (a právě) pro velkou část soudobého a dokonce i předparléřovského sochařství.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Tuto stylovou rovinu reprezentují někteří proroci v archivoltách jižního gmündského portálu a v Norimberku především tzv. Zachariáš. Roller 2001, (pozn. 124), 234. K dataci tumbu Bořivoje viz: Hlobil 1994, (pozn. 150), 80.

¹⁶⁵ Suckale 1993 (pozn. 5), 165, *passim*.

¹⁶⁶ Především se jedná o Madony z jižního portálu chóru v Augsburgu, z jižního portálu v Oberwesel a z würzburského kláštera voršilek, které Suckale porovnává se stříbrnou Madonou královny Jeanne d'Evreux nebo s francouzskou madonou z Buchsbaum v Bayerisches Nationalmuseum.

¹⁶⁷ Suckale 1993 (pozn. 5), 168. Se Suckaleho hypotézou souhlasí a dále ji propracovává Fajt 2004, (pozn. 150), 207-220. Nově datují oba madony ze staroměstské radnice do roku 1356-57. Robert SUCKALE / Jiří FAJT: The Example of Prague in Europe, in: Barbara DRAKE BOEHM / Jiří FAJT (ed.): Prague. The Crown of Bohemia. 1347-1473, New York 2005, 49.

¹⁶⁸ Albert KUTAL: České gotické umění, Praha 1972, 56; Roller 2001, (pozn. 124), 234-235.

¹⁶⁹ „S jediným archivně doloženým sochařským dílem Petra Parlře, roku 1377 vzniklou postavou krále Otokara I. v pražské katedrále, ale také s jeho přesvědčivě připsanými díly, jakými jsou figura krále Otokara II. nebo

„Všude je v této době citelný sklon k větší plasticitě a tělesnosti a ke způsobu zobrazení orientovanému na monumentální skulpturu 13. století. Používají se podobné obličejové typy a objevuje se jistá tendence k formální redukci, stejně jako silný zájem o módu zdůrazňující tělesný tvar.“¹⁷⁰

S tímto názorem však nelze zcela souhlasit. Je sice pravdou, že sochařský styl kolem poloviny století všeobecně směřuje k oné plasticitě a tělesnosti, ale řada současných i mladších sochařských děl si zachovává kaligrafický styl první poloviny 14. století.¹⁷¹ Suckalem navržený francouzský vliv se mi zdá pravděpodobný, tento vliv se ale omezuje jen na jeden ikonografický typ – madonu; jakoby byl v jihoněmeckém prostředí typ *francouzské madony* poněkud izolovaný od vývoje současného sochařství, které se na něm ale přesto někdy odráží.¹⁷² Ať už se na novém pojetí skulptury poloviny století projeví francouzské nebo jiné vlivy, přesto zůstávají hlavními nositeli stylu Parlěrové. Tento *nový styl* se totiž objevuje všude tam, kde pracuje jejich neobyčejně rozrostlá huť.¹⁷³ Zůstává tedy otázkou, zda a jak můžeme rozlišit skulpturu parlěrovskou od skulptury se znaky nové plasticity a tělesnosti, ovšem stojící mimo vliv parlěrovských hutí. K jejímu zodpovězení použijme citát Wilhelma Pindera:

„Aus dem Parlerkreise sollte – das beginnt man vor dem Gmünder Prophetenkopfe zu ahnen – eine ganz neue Beseelung und schliesslich die grösste Porträtkunst des 14. Jahrhunderts hervorgehen.“¹⁷⁴

K této *definici* došel W. Pinder na základě srovnání postav ze severního a jižního chórového portálu v Gmündu s proroky z rottweilské věže „Kapellenturm“. Charakterizoval *stylový přerod* 50. let („Stillumbruch“) Wilhelm Pinder,¹⁷⁵ když zdůraznil růst *kubických*

například busta Anny Svídnické v triforiu, mají zmíněné skulptury kostela Panny Marie více nebo méně společného, stejně jako řada jiných soudobých figur, které se ani nedají přímo spojit s Parlěři.“ Jako příklad uvádí Marii na středním pilíři jižního portálu Liebfrauenkirche v Oberwesel a Madonu z Kladska. Roller 2001 (pozn. 124), 229.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Například již zmíněný soubor soch na Kapellenturm v Rottweilu, datovaný do let 1356-1364 nebo náhrobek biskupa Friedricha von Hohenlohe v bamberském dómu (†1352).

¹⁷² Například Madona z trumeau jižního portálu augsburského dómu. Samotné zařazení této madony do sféry vlivu francouzského umění je však problematičtější už jen kvůli blízkým afinitám na skulpturu gmündskou (Schutzmantelmaria z jižního chórového portálu).

¹⁷³ Pro představu o místech působení jednotlivých členů rozrodu Parlěřů: Otto KLETZL: Parler, in: Thieme-Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart 26, Leipzig 1932, 242-248; případně Baum 1921, (pozn. 104), 102-109.

¹⁷⁴ Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts, München 1925, 25.

¹⁷⁵ „Das Ganze der Figur wird wieder voller; es wird stämmiger, da die Streckung der Proportionen stark zurückgegangen ist, es wirkt schwerer, greifbarer und wieder mit plastischen Gegensätzen geladen. Die geschwungenen und steilen Linien treten an einer Wichtigen Stelle gegen die wagerechten Schürzungen zurück.(...) So wirkt die Masse wieder mehr gelagert; und wie die Höhe sich verringert, die Breite aber wächst, so gewinnt auch die Tiefe. Die Gliedmaßen, die im Rottweil dem Blockganzen ebenso eng angepresst sind, wie

hodnot, plastické pojetí povrchu („Tastbarkeit“) a přibývání kontrastů, zatímco na rottweilských figurách konstatoval *podřízení* těla linii; linie zde slouží hmotě tím, že ji ohraničuje. Celkový ráz gmündských soch výstižně vyjádřil Iulius Baum: „Der neue Stil ist einfacher, malerischer, bewegter und dramatischer.“¹⁷⁶

Figury na jižním portále v Gmündu již nemají jen proroky představovat, oni jimi *jsou*. Jsou to živí lidé *z masa a kostí*, jsou to obrazy člověka samotného. Když před nimi stojíme, máme dojem, že skutečně něco *dělají*, někam ukazují, že sami přemýšlí nebo dokonce hovoří. Můžeme se vcítit do jejich *situace*, můžeme naslouchat jejich příběhům, které se nám snaží sdělit naléhavým výrazem ve tvářích nebo pádnými gesty rukou.¹⁷⁷ Zdá se, že to je ono rozpoznávací znamení, jakýsi pomocný konstrukt, které nám může pomoci odlišit parlérovské sochařství od jiných vrstev sochařství poloviny 14. století.

Vraťme se k norimberskému kostelu Panny Marie. Odpovídá skulptura vysokým nárokům parlérovského sochařství, jak jsme ho právě charakterizovali? Porovnejme tedy gmündského proroka, tzv. Izajiáše s vousatým světcem s nápisovou páskou z jižního portálu norimberské předsíně. [22,23] Na první pohled je zřejmé, že je gmündský prorok pokročilejší, ve výrazu tváře mnohem dramatičtější, jeho postava hybnější, drapérie mohutnější a její linie neklidnější. Oproti tomu se poněkud staticky stojícímu norimberskému světci šat rozroste v bohatý záhybový systém až v dolní části těla. Rozhodující je zde ale – podobně jako v Gmündu – výraz tváře. Prorok pozvedá spíše podélnou hlavu, má zdvižené obočí, nadočnicové oblouky zasahují vysoko do čela, takže se na čele vytváří široké vrásky. V jeho tváři se snad zračí údiv a zároveň jakási soustředěnost; sochaři této figury se, myslím dosti přesvědčivě, podařilo vyjádřit určité psychické vlastnosti.¹⁷⁸

Snad můžeme toto srovnání považovat za další argument podporující tezi, totiž že se na sochařské výzdobě kostela Panny Marie jistě podílel některý člen rodu Parlérů, který ji určujícím způsobem ovlivnil. Přestože vznikl soubor stylově i kvalitativně různorodý, můžeme považovat jeho nejlepší práce za samostatné projevy parlérovského sochařství 50. let 14. století.

der Überfall der Gewänder, lösen sich freier ab, und im Keime zeigt sich, ja zur Hälfte erscheint schon (in den fünfziger Jahren des 14. Jhhs.!) das Lieblingsmotiv des früheren 15. Jhhs.: das Steilgehänge schwerer Falten am vorbewegten Arme.“ Pinder 1924, (pozn. 90), 39f. Je zajímavé, že zde W. Pinder srovnával gmündské sochy právě se skulpturou rottweilskou, která je mladší (stavba probíhala v letech 1356-1364). Wolfgang BEEH: Der Kapellenturm in Rottweil und seine Skulpturen aus dem 14. Jahrhundert (disertační práce na Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität v Bonnu), Bonn 1959, 28-33. Suckale 1993, (pozn. 5), 264-267 ale datuje rottweilský soubor do let 1340-50.

¹⁷⁶ Baum 1921, (pozn. 104), 103.

¹⁷⁷ Pinder 1924, (pozn. 90), 40.

¹⁷⁸ K podobným závěrům bychom mohli dojít i u dalších soch parlérovské skupiny na předsini kostela.

VI. Závěr

„Wir spüren: „das ist ein Mensch“, nicht nur ein Schatten, ein Gespenst, ein Buchstabe von geistigem Gehalt und von kalligraphischen Form. Wir sollen uns in den Einzelnen hinüberfühlen: er tut etwas, er denkt, er sinnt, er redet sogar, er ist eine Person.“¹⁷⁹

V této práci jsem se pokusil popsat vývoj uměleckohistorického bádání o mariánském kostele a především o jeho skulptuře. Dospěl jsem k závěru, že se zde nachází výjimečná díla, která tvoří samostatnou stylovou rovinu, ovšem pevně spjatou se sochařstvím rodiny Parlěřů (především se skulpturou chórových portálů kostela sv. Kříže ve Švábském Gmündu).

Za poněkud problematické považuji rozdělení kapitol na architekturu a skulpturu. Jak můžeme vidět například na díle Petra Parlěře, v parlěřovském umění spolu tyto dvě složky zvlášť velmi úzce souvisí. Přesto jsem toto členění pro přehlednost v práci s textem ponechal.

Původně jsem zamýšlel vybrat několik kvalitních děl a jednotlivě je analyzovat, což se však pro nedostatek prostoru nepodařilo. Některé postřehy jsou tedy roztroušeny v rámci poznámek na příslušných místech této práce.

Skulptura kostela Panny Marie v Norimberku je nanejvýš různorodá, možná ale právě tato stylová heterogenost nejlépe ilustruje povahu umění v prvním desetiletí Karlovy vlády.

¹⁷⁹ Viz poznámku č. 175.

VII. Seznam literatury

BAUM Iulius: Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg / Stuttgart 1921.

BEEH Wolfgang: Der Kapellenturm in Rottweil und seine Skulpturen aus dem 14. Jahrhundert (disertační práce na Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität v Bonnu), Bonn 1959.

BEENKEN Hermann: Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben, Leipzig 1927.

BENEŠOVSKÁ Klára: Gotická katedrála. Architektura, in: Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994, 25-65.

BIER Justus: Nürnbergisch Fränkische Bildnerkunst, Bonn 1922.

BLOHM Katharina: Die Frauenkirche in Nürnberg (1352-1358) : Architektur, Baugeschichte, Bedeutung [Mikrofiche-Ausg.], BERLIN, TECHNISCHE UNIVERSITÄT 1993.

BOERNER (ed.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, Berlin 2006, 151-163.

BRÄUTIGAM Günther: Gmünd – Prag – Nürnberg. Die Nürnberger Frauenkirche und der Prager Parlerstil vor 1360, in: Jahrbuch der Berliner Museen N.F. 3., 1961, s. 38-75.

BRÄUTIGAM Günther: Die Nürnberger Frauenkirche. Idee und Herkunft ihrer Architektur, in: Ursula Schlegel, Claus Zoege von Manteuffel (ed.): Festschrift für Peter Metz. Berlin 1965, s. 170-197.

BRÄUTIGAM Günther: Nürnberg als Kaiserstadt., in: SEIBT Ferdinand (Hrsg.): Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, München 1978, s. 339-343.

DEHIO Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III.: Schwaben, München 1989.

DEHIO Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg I. Die Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe, München 1993.

DEHIO Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg I. Die Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen, München 1999.

DEHIO Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern I.: Franken. Die Regierungsbezirke Oberfranken, Mittelfranken und Oberfranken, zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage, München 1999.

DEHIO Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler III, Süddeutschland, achte Auflage, München 1940, 356.

DOHME Robert: Geschichte der deutschen Baukunst, Berlin 1887.

DRAKE BOEHM Barbara / FAJT Jiří (ed.): Prague. The Crown of Bohemia. 1347-1473, New York 2005.

EICHHORN Ernst: Der Sebalders Engelschor, in: BAIER Helmut (ed.): 600 Jahre Ostchor St. Sebald – Nürnberg 1379-1979, Neustadt a.d. Aisch 1979, s. 94-116.

ESSENWEIN August: Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche in Nürnberg, Nürnberg 1881.

FAJT Jiří: Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag, in: Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.-19. Juli 2001 (= Landesdenkmalamt Baden-Württemberg. Arbeitsheft 13), Stuttgart 2004, 207-220.

FAJT Jiří (ed.): Karel IV. – Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437, Praha 2006.

FEHRING Günther P. / RESS Anton: Die Stadt Nürnberg. Kurzinventar. Bayerische Kunstdenkmale X., München 1961, 49-56.

FLUM Thomas: Die Parler. Ein Stolperstein der Stilgeschichte, in: Bruno KLEIN/Bruno HILGER Hans Peter: Die Skulpturen an der südlichen Querfassade von St. Marien in Mühlhausen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 22, 1960.

FRENZEL Gottfried: Kaiserliche Fensterstiftungen des 14. Jahrhunderts in Nürnberg, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg 51, 1962, 1-17.

HLOBIL Ivo: Gotické sochařství, in: Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994, 66-95.

HOFFMANN Friedrich Wilhelm: Die Nürnberger Kirchen (=Die Baukunst, II.Serie, 12. Heft), Berlin / Stuttgart 1904, 9-11.

HÖHN Heinrich: Nürnberger Gotische Plastik mit Einführung und Erläuterungen, Nürnberg 1922.

HOMOLKA Jaromír: Ikonografie Katedrály sv. Víta v Praze, in: Umění XXVI, 1978, 564-575.

HOMOLKA Jaromír: Peter Parler, der Bildhauer, in: LEGNER Anton (ed.): Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400 Bd. 3. Köln 1978, 27-34.

KAHSNITZ Rainer: Skulptur in Stein, Ton und Holz, in: Nürnberg 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance (Ausstellungskatalog), München 1986, s. 61-74.

Karel IV. Lucemburský: Vlastní životopis. Překlad z latiny, poznámky a úvodní studie Jakub Pavel, Praha 1970.

KAVKA František: Karel IV. Historie života velkého vladaře, Praha 1998.

KLETZL Otto: Parler, in: Thieme-Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart 26, Leipzig 1932, 242-248.

KLETZL Otto: Zur Parler-Plastik, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, N.F. II/III, 1933/34, 133sq.

KOHLHAUSSEN Heinrich: Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540, Berlin 1968.

KOSEGARTEN Antje: Parlerische Bildwerke am Wiener Stephansdom aus der Zeit Rudolfs des Stifters, in: Zeitschrift des deutschen Verein für Kunstwissenschaft, XX, 1966, 47-78.

KUTAL Albert: České gotické sochařství 1350-1450, Praha 1962.

KUTAL Albert: České gotické umění, Praha 1972.

KUTAL Albert: K otázkám parléřovského sochařství, in: Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university F17, 1973, 69sq.

KUTAL Albert: Z novější literatury o parléřovském sochařství, in: Umění XXII, 1974, 377-426.

KUTHAN Jiří: Staré opatství v nové záři majestátu císaře Karla IV. Michal Parlěř a klášter cisterciáků ve Zlaté Koruně, in: Lenka BOBKOVÁ/Mlada HOLÁ: Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitým 85. narozeninám, Praha/Litomyšl 2005.

LEGNER Anton (ed.): Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Köln 1978.

LEYH Robert: Die Frauenkirche zu Nürnberg, München/Zürich 1992.

MACHILEK Franz: Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit, in: Ferdinand SEIBT (ed.): Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, München 1978, 87-101.

MARTIN Kurt: Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert. Denkmäler der Deutschen Kunst, Berlin 1927.

MENCL Václav: Česká architektura doby lucemburské, Praha 1948.

MEURER Heribert: Die Skulptur der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd, in: LEGNER Anton (ed.): Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Bd. 1., Köln 1978, 321-324.

NODL Martin: Svár obrazu s textem. Sen Karla IV. o smilstvu, in: Verba in imaginibus. K vydání připravili Martin Nodl a Petr Sommer ve spolupráci s Evou Doležalovou, Praha 2004, 69-95.

NUSSBAUM Norbert: Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik, 2. völlig neu überarbeitete Neuauflage, Darmstadt 1994.

OPITZ Josef: Die Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger. Erster Teil, Prag 1936.

- PODLAHA Antonín / HILBERT Kamil: Metropolitní chrám sv. Víta v Praze. Král. hlavní město Praha: Hradčany I. (=Soupis památek historických a uměleckých), Praha 1906.
- PINDER Wilhelm: Die deutsche Plastik. Vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Erster Teil, Potsdam 1924.
- PINDER Wilhelm: Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts, München 1925.
- PINDER Wilhelm: Deutsche Dome des Mittelalters, Leipzig 1927.
- PINDER Wilhelm: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Band II. (=Vom Wesen und Werden deutscher Formen), Frankfurt 1952³.
- PUHLE Matthias / HASSE Claus-Peter (ed.): Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Von Otto dem Grossen bis zum Ausgang des Mittelalters. Band 2, Essays. 29. Ausstellung des Europarates in Magdeburg und Berlin und Landesausstellung Sachsen-Anhalt, Dresden 2006.
- ROLLER Stefan: Die Nürnberger Frauenkirche und ihr Verhältnis zu Gmünd und Prag, in: Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.-19. Juli 2001 (= Landesdenkmalamt Baden-Württemberg. Arbeitsheft 13), Stuttgart 2004.
- SCHÄDLER-STAUB Ursula: Die Katholische Pfarrkirche Unserer Lieben Frau in Nürnberg – Instandsetzung, Konservierung, Neugestaltung des Innenraumes, 1979-1986, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie 2, 1988, 345-353.
- SCHÄDLER-STAUB Ursula: Die Vorhalle der Nürnberger Frauenkirche : eine neugotische Restaurierung unter August von Essenwein 1879 - 81 und ihre Rezeption im 20. Jahrhundert ; mit einem Arbeitsbericht zur Restaurierung 1988 - 1992 von Peter Turek sowie einer Zusammenstellung der wichtigsten Daten und Quellen zur Bau- und Restaurierungsgeschichte, in: Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege, 45/46, 1991/92(1999), 166-187.
- SCHENK Hans: Nürnberg und Prag. Ein Beitrag zur Geschichte der Handelsbeziehungen im 14. und 15. Jahrhundert (=Giesener Abhandlungen zur Agrar- und Wirtschaftsforschung des europäischen Ostens 46), Wiesbaden 1969.
- SCHMIDT Gerhard: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, in: SCHMIDT Gerhard: Gotische Bildwerke und ihre Meister. Wien – Köln – Weimar 1992.
- SCHMITT Otto: Zur älteren Gmünder Plastik, in: Festschrift Wilhelm Pinder zu sechzigsten Geburtstage, Leipzig 1938, 291-300.

SCHMITT Otto: Prag und Gmünd. Material zur frühen Parlerplastik, in: Hans TINTELNOT (ed.): Kunstgeschichtliche Studien. Dagobert Frey zum 23. April 1943, Breslau 1943, 234-247.

SCHURR Carl Marc: Die Baukunst Peter Parlers, Ostfildern 2003.

SUCKALE Robert: Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern, München 1993.

STAFSKI Heinz: Die Mittelalterlichen Bildwerke. Band 1. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450. Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1965.

SWOBODA Karl M. (ed.): Gotik in Böhmen, München 1969.

ŠMAHEL František: Cesta Karla IV. do Francie 1377-1378, Praha 2006.

TAKÁCS Imre (ed.): Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387-1437. Ausstellungskatalog, Budapest 2006.

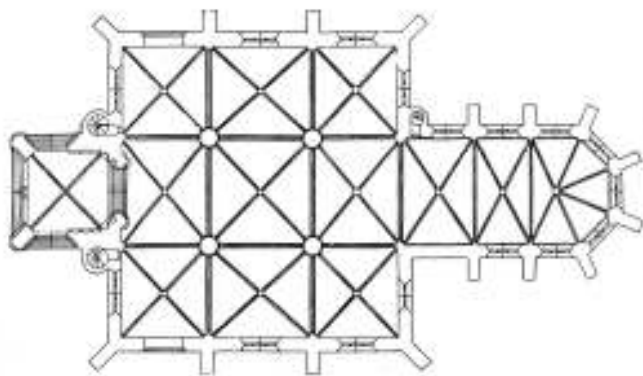
UNTERMANN Matthias: Der Zentralbau im Mittelalter: Form, Funktion, Verbreitung, Darmstadt 1989.

VOLAVKA Vojtěch: O soše. Úvod do historické technologie a teorie sochařství, Praha 1959.

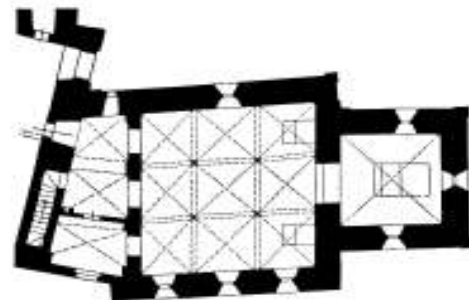
VIII. Seznam vyobrazení

1. kostel Panny Marie, Norimberk, 50. léta 14. století, půdorys
2. hradní falcká kaple, Norimberk, kolem 1200, půdorys
3. kostel Panny Marie, Norimberk, 50. léta 14. století, pohled od JZ
4. kostel Panny Marie, Norimberk, 50. léta 14. století, interiér, pohled na V
5. kostel Panny Marie, Norimberk, 50. léta 14. století, předsín, pohled od JZ
6. kostel Panny Marie, Norimberk, 50. léta 14. století, chór sv. Michala a západní fasáda
7. falcká kaple, Norimberk, kolem 1200, interiér, pohled na západní tribunu
8. kostel sv. Kříže, Švábský Gmünd, 2. polovina 14. století, presbytář od J
9. maska s olistěnou tváří, Norimberk, kostel Panny Marie, chór, 50. a 60. léta 14. století
10. konzola, severní portál kostela, 50. léta 14. století
11. sochy umístěné v chóru kostela (Madona, klečící král, Kristus trpitel, sv. Václav), 50. a 60. léta 14. století
12. Zachariáš a Eva, 50. a 60. léta 14. století, jižní portál předsíně kostela
13. sv. Jan Křtitel a Adam, 50. a 60. léta 14. století, severní portál předsíně kostela
14. Madona, 50. a 60. léta 14. století, střední pilíř západního portálu předsíně kostela
15. sv. Jindřich, 50. a 60. léta 14. století, severní pilíř předsíně kostela
16. sv. Kunhuta, 50. a 60. léta 14. století, severní pilíř předsíně kostela
17. sv. Alžběta a sv. Veronika, severní portál předsíně, 50. a 60. léta 14. století
18. tympanon západního portálu kostela sv. Vavřince, Norimberk, 40. léta 14. století
19. tympanon vnitřního západního portálu předsíně kostela Panny Marie v Norimberku, 50. a 60. léta 14. století
20. západní portál, kostel sv. Vavřince v Norimberku, polovina 14. století
21. figury severního ostění vnitřního západního portálu předsíně, 50. a 60. léta 14. století
22. figury jižního ostění vnitřního západního portálu předsíně, 50. a 60. léta 14. století
23. světec s mluvící páskou, jižní portál předsíně kostela, 50. a 60. léta 14. století
24. prorok Izaiáš, jižní chórový portál kostela sv. Kříže ve Švábském Gmündu, 50. léta 14. století
25. sv. Alžběta, kaple sv. Kateřiny ve štrasburském münstru, 1330 (?)

IX. Obrazová příloha



1.



2.



3.



4.



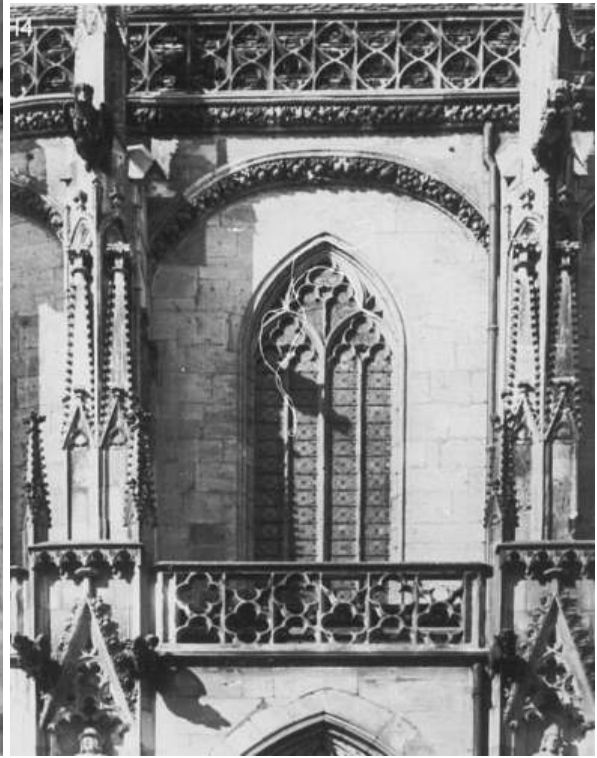
5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



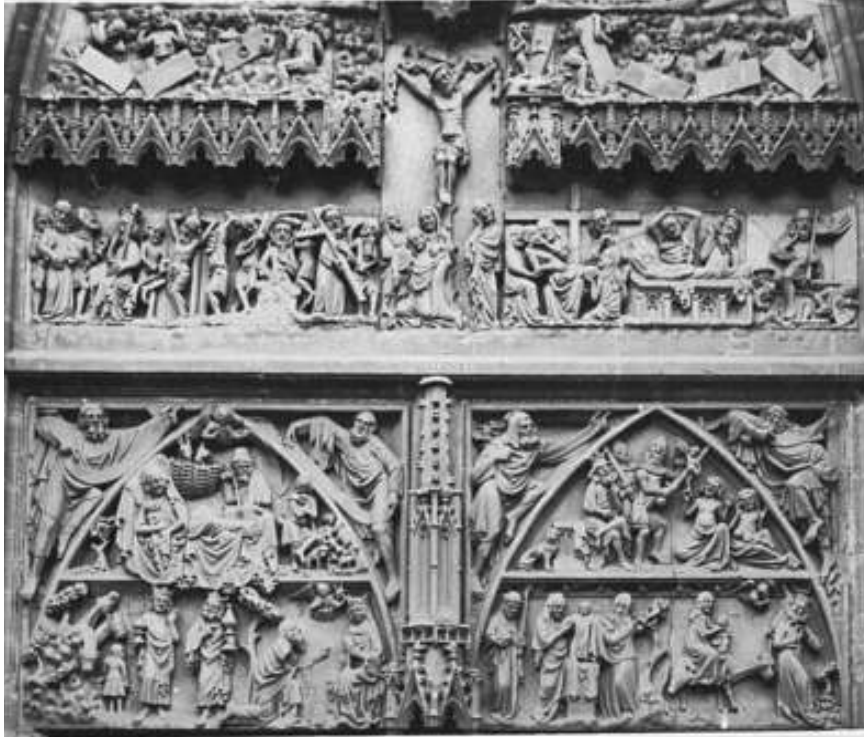
15.



16.



17.



18.



19.



20.



21.



22.



23.



24.



25.

X. English summary:

The Church of Our Lady in Nürnberg and her sculpture

The church of Our Lady in Nürnberg was founded by Charles IV (1316-1389) in 1355 when he returned from his crown-journey to Rome. So it was his first „emperor-foundation“. The church was built probably between 1352 and 1361 as well as the sculptural decoration. We can follow up an extensive iconographic programme especially on the west facade which was supposedly ordained by Charles IV himself. This type of state-representation-scheme anticipate the further famous iconology of St. Vitus Cathedral.

Some scientists suppose that the author of this monument is Peter Parler, master builder of St. Vitus Cathedral because of high parlerian character of the architecture and sculptures and by virtue of the chronology (Peter Parler came to Prague in 1356). However we can't agree this hypothesis, because the style reasons are too general for this proposition, they don't smite a personal style of Peter Parler. For all that we regard the best pieces of the sculpture group on the west front of the church as individual manifestation of early Parlerian style. We can see the nearest affinity in the prophets at south-chorus portal in Schwäbisch Gmünd.

Nürnberg – Parler – Charles IV. – gothic sculpture – gothic architecture