

ČESKÁ VERZE ČLÁNKU FILIP SROVNAL, VÍTĚZNÝ OBLOUK PRO PŘÍCHÁZEJÍCÍHO PANOVNÍKA. K IKONOGRAFII, SYMBOLICE A VÝZNAMU SOCHAŘSKÉ VÝZDOBY NORIMBERSKÉHO KOSTELA PANNY MARIE, *UMĚNÍ LXVII*, 2019, Č. 5, S. 378–395

FILIP SROVNAL

CENTUM PRO STUDIUM STŘEDOVĚKU, UNIVERZITA KARLOVA

Vítězný oblouk pro přicházejícího Panovníka. K ikonografii, symbolice a významu sochařské výzdoby norimberského kostela Panny Marie

Počínaje průkopnickými články Günthera Bräutigama a Gerharda Schmidta ze šedesátých a sedmdesátých let 20. století se kostel Panny Marie v Norimberku stává opakovaným objektem zájmu historiků umění zabývajících se dobou císaře Karla IV. a zdá se, že kromě otázky účasti Petra Parléře, jež byla Markem Horschem nedávno znovu nastolena, zde není mnoho kontroverzí.¹ V literatuře zabývajících se interpretací symbolických forem architektury kostela, ikonografií výzdoby nebo jejím stylem bývá jako pomyslné přístupové heslo používáno prizma jejího zakladatele a významného podporovatele Karla IV. Tato metoda již mnohé výsledky přinesla, silná fascinace Karlem IV. však zastínila jiné možné úhly pohledu. Předkládaná studie si proto klade za cíl dodat výzkumu této památky nový impulz. V první řadě bude třeba kriticky analyzovat literaturou přeceňovaný podíl císaře na výstavbě kostela, potažmo na ikonografickém programu předsíně. Analýza písemných pramenů, samotné stavby a ikonografie výzdoby následně ukáže, že v tomto směru hrál norimberský partriciát významnější roli, než dosavadní bádání připouštělo. Na závěr

¹ Mezi základní práce o kostele a její sochařské výzdobě v druhé polovině 14. století patří Kurt Martin, *Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert*, Berlin 1927. – Günther Bräutigam, Gmünd – Prag – Nürnberg. Die Nürnberger Frauenkirche und der Prager Parlerstil vor 1360, *Jahrbuch der Berliner Museen* N. F. III, 1961, s. 38–75. – Idem, Die Nürnberger Frauenkirche. Idee und Herkunft ihrer Architektur, in: Ursula Schlegel – Claus Zoega von Manteuffel (edd.), *Festschrift für Peter Metz*, Berlin 1965, s. 170–197. – Gerhard Schmidt, Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXIII, 1970, s. 108–153. – Katharina Blohm, *Die Frauenkirche in Nürnberg (1352–1358). Architektur, Baugeschichte, Bedeutung* (dizertační práce), Technische Universität Berlin, 1990. – *Die Vorhalle der Nürnberger Frauenkirche. Geschichte – Ikonographie – Restaurierung*, München 1992 (Denkmalpflege Informationen. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Ausgabe D, Nr. 16/17). – Stefan Roller, Die Nürnberger Frauenkirche und ihr Verhältnis zu Gmünd und Prag, in: Richard Strobel (ed.), *Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.–19. Juli 2001*, Stuttgart 2004 (Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Arbeitsheft XIII), s. 229–238. – Jiří Fajt, Nürnberg – Magdeburg – Erfurt. Zum Itinerar wandernder Bildhauer im mittleren 14. Jahrhundert, in: Wolfgang Schenkluhn (ed.), *Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext*, Regensburg 2012, s. 253–264. – Gerhard Weilandt, Der ersehnte Thronfolger. Die Bildprogramme der Frauenkirche in Nürnberg zwischen Herrschaftspraxis und Reliquienkult im Zeitalter Kaiser Karls IV., in: Bruno Klein – Katja Schrock – Stefan Bürger (edd.), *Kirche als Baustelle: Große Sakralbauten des Mittelalters*, Wien – Köln 2013, s. 224–242. – Markus Hörsch, Nürnberg und der „Schöne Stil“. Überlegungen an Beispielen der Skulptur, insbesondere zu seiner Formierung und Verwendung in den Parler-Hütten, in: Julia Lehner (ed.), *Politik. Macht. Kultur. Nürnberg und Lauf unter Kaiser Karl IV. und seinen Nachfolgern*. Tagung, veranstaltet von den Stadtarchiven Nürnberg und Lauf, 17.–19. 6. 2016, Nürnberg 2019, s. 161–193. – Christiane Stöckert, Die Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg. Ein komplexes Bildprogramm im Auftrag Kaiser Karls IV., in: Julia Lehner (ed.), *Politik. Macht. Kultur. Nürnberg und Lauf unter Kaiser Karl IV. und seinen Nachfolgern*. Tagung, veranstaltet von den Stadtarchiven Nürnberg und Lauf, 17.–19. 6. 2016, Nürnberg 2019, s. 138–163. – Markus Hörsch, Nürnbergs repräsentative Architektur in der Zeit Kaiser Karls IV. und ihre Bedeutung. Architekturikonografische Überlegungen am Beispiel der Frauenkirche und des Ostchors der Sebalduskirche, in: Jiří Fajt – Markus Hörsch – Marius Winzeler (edd.), *Nürnberg's Glanz. Studien zu Architektur und Ausstattung seiner Kirchen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Wien, Köln, Weimar 2019, s. 63–88. – Jiří Fajt: *Nürnberg als Kunstzentrum des Heiligen Römischen Reichs. Höfische und städtische Malerei in der Zeit Kaiser Karls IV. 1346–1378*, Berlin, München 2019. Tato studie byla dokončena ještě před vydáním výše citovaných publikací z roku 2019, takže není možné na ně v potřebné šíři reagovat.

budeme hledat hlubší ikonologické roviny sochařského souboru a na tomto základě otevřít diskuzi o jeho konceptorovi.

Pro srozumitelnost dalšího výkladu bude třeba nejdříve připomenout základní milníky stavební historie kostela. Listinou z 16. listopadu 1349 (tzv. *Markturkunde*) Karel IV. povolil zřízení dvou nových tržišť v místě židovské čtvrti severně od řeky Pegnitz a uvolnil tak cestu k pogromu, jenž se odehrál 5. prosince téhož roku.² Zbořenou synagogu nahradila kaple zasvěcená Panně Marii. Její stavba začala krátce po pogromu a postupovala od východu na západ bez delších přestávek.³ Stavební vývoj dokládají odkazy měšťanů z let 1352 a 1354, dále vydání zakládací listiny kaple 8. července 1355,⁴ vysvěcení chóru nejspíše ještě téhož roku a konsekrace dvou bočních oltářů v lodi dne 25. července 1358.⁵ Architekturu polygonálně zakončeného presbytáře a zhruba čtvercové lodi, jejíž klenbu nesou čtyři mohutné sloupy, charakterizuje jednoduchost forem i stavebních postupů a střídmost dekoru. Západní průčelí a předsíň se svatomichalským chórem v patře, jež vznikly v závěrečné fázi stavby, vynikají oproti zbytku kostela bohatou zdobností. Alespoň v hrubé stavbě mohla být předsíň hotova již roku 1361, když byly z jejího ochozu u příležitosti narození Václava IV. ukazovány říšské relikvie.⁶ Tehdy ještě nestál chór sv. Michaela nad předsíní, doložený prvně až roku 1379.⁷

Otázka stavebníka

V odborné literatuře se často setkáváme s názorem, že Karel IV. byl vlastní stavebník,⁸ že stavbu kaple z královských prostředků od počátku finančně zajišťoval,⁹ nebo že sice vznikla za podpory měšťanských elit, avšak režírovaná byla jako projekt panovníkův.¹⁰ Je však obtížné pro tato tvrzení nalézt přesvědčivé argumenty. Trhová listina z 16. listopadu 1349 pouze zdůrazňuje, že na parcelách domů určených k demolici nemá vzniknout jiná stavba než kostel Panny Marie. Ta pak má stát na Hlavním tržišti v takovém místě, jaké se měšťanům bude zdát nejvhodnější.¹¹ Celkovou koncepci stavby, její organizaci i financování tedy panovník uložil měšťanům.¹² Tomu odpovídají doklady o jejich intenzivním angažmá.

² *Monumenta Germaniae Historica. Constitutiones et acta publica imperatorum et regum IX*, ed. Margarete Kühn, Weimar 1974–1983, č. 616, s. 481. Pamětní kniha židovské obce zaznamenává jména celkem 562 obětí. *Das Martyrologium des Nürnberger Memorbuches*, ed. Siegmund Salfeld, Berlin 1989. K historickému kontextu viz Wolfgang von Stromer, Die Metropole im Aufstand gegen König Karl IV, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg LV*, 1978, s. 55–90. – Alexander Schubert, *Zwischen Zunftkampf und Thronstreit. Nürnberg im Aufstand 1348–1349*, Bamberg 2008 (Bamberger historische Studien III). – Benno Baumbauer – Jiří Fajt, Nürnberg – die Metropole wird karolinisch, in: Jiří Fajt – Markus Hörsch (edd.), *Kaiser Karl IV. 1316–2016. Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung. Ausstellungskatalog*, Praha 2016, s. 111–120.

³ Blohm (pozn. 1), s. 131–152.

⁴ *Monumenta Historica Boemiae III*, ed. Gelasius Dobner, Pragae 1774, č. 14, s. 346–348. Středověké, německé znění listiny je obsaženo ve Stephans Schuler's Saalbuch der Frauenkirche in Nürnberg, ed. Joseph Metzner, in: *Berichte über das Wirken und den Stand des Historischen Vereins zu Bamberg XXXII*, 1869, s. 83–85.

⁵ *Dedicationes Bambergenses. Weihe-notizen und –urkunden aus dem mittelalterlichen Bistum Bamberg*, ed. Wilhelm Deinhardt, Freiburg im Breisgau 1936, č. 63–64, s. 41–42.

⁶ *Die Chroniken der fränkischen Städte. Nürnberg 3*, ed. Karl von Hegel, Leipzig 1864 (Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert), s. 161.

⁷ Blohm (pozn. 1), s. 143.

⁸ Bräutigam, Gmünd – Prag – Nürnberg (pozn. 1), s. 38. – Blohm (pozn. 1), s. 138–139.

⁹ Bernhard Rösch, *Spätmittelalterliche Bauplastik in Franken und am Mittelrhein 1280–1450. Entwicklung, Stil und Werkstätten*, Hamburg 2004 (Schriften zur Kunstgeschichte IV), s. 484. Rösch nicméně připouští podporu města.

¹⁰ Bräutigam, Nürnberger Frauenkirche (pozn. 1), s. 177–180. – Blohm (pozn. 1), s. 218. – S částečnými výhradami též Yvonne Northeimann, *Zwischen Vergessen und Erinnern. Die Nürnberger Klöster im medialen Geflecht*, Petersberg 2011, s. 70. – Jiří Fajt, *Dlouhý stín císaře Karla IV. K recepci lucemburské panovnické reprezentace v severovýchodních teritoriích Svaté říše římské*, Praha 2015, 210. – Baumbauer – Fajt (pozn. 1), 113–114. – Stöckert (pozn. 1), s. 157. – Fajt (pozn. 1), 2019, s. 47–59.

¹¹ Kühn (pozn. 2), č. 616, s. 481: „... auzgenumen daz man aus der Judenschul sol machen eine kirchen in sant Marien ere unser frawen und di legen uf den grozzern platz an ain sulch stat, da ez die burger aller peste dunket.“

¹² Roli měšťanů zdůrazňoval již Heinz Stafski, in: Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern I*, Köln 1978, s. 363. Otázku osobní účasti císaře na projektu kaple nově problematizoval Markus Hörsch, Nürnbergs repräsentative Architektur (pozn. 1), s. 70–73.

Schulerův Salbuch a dochovaná či doložená díla potvrzují, že vedle Stromera, jenž se zasadil o vydání trhové listiny,¹³ dotovala celá řada měšťanských rodů v kostele vlastní okna, sochařskou výzdobu, liturgické textilie nebo obročí.¹⁴ V zakládací listině z 8. července 1355, sepsané na zpáteční cestě z římské korunovace, sice císař deklaruje „*nový kostel čili kapli jsme postavili, založili a vytvořili*“,¹⁵ trojsloví *ereximus – fundavimus – creavimus* zde ale není popisem skutečného průběhu věcí, nýbrž běžnou formulí vycházející z církevněprávních požadavků pro převzetí patronátního práva.¹⁶ A konečně v listině svatosebaldského faráře Alberta Krautera ze 7. srpna 1355 je sloveso *creare* zcela vypuštěno a termíny *fundare* a *erigere* doplňuje sloveso *inchoare*, jež lze přeložit jako začít, založit, rozvrhnout nebo dát do pohybu.¹⁷ Z toho všeho proto usuzujeme, že císař sice inicioval projekt, celkovou koncepci stavby ale přenechal měšťanům.

Po vyhotovení zakládací listiny se situace změnila. Z císařské strany vyšly zásadní kroky uvádějící fundaci v život. Z pověření císaře byla zajištěna farní, biskupská i papežská confirmace kaple,¹⁸ zřízeno beneficium pro tři kněží u hlavního oltáře a kaple nadána liturgickým náčiním, paramenty a bohatým souborem relikvií.¹⁹ Zdá se také, že Karlova fundační aktivita a s ní spojený nárůst prestiže kaple souvisí s vyšší mírou architektonické zdobnosti a sochařské náročnosti v té době započaté stavby předsíně. Můžeme tedy považovat za jisté, že císař počínaje rokem 1355 od města převzal veškerou zodpovědnost za ještě nedokončenou stavbu? To je těžko představitelné. Upozornění na faktického stavebníka, tj. norimberský patriciát, je dobře patrná na heraldické výzdobě západních partií stavby (tedy těch, které vznikaly jistě po roce 1355). Zvláště nápadný je výskyt norimberského městského erbu. Ten se objevuje ve zdvojené verzi na privilegovaném místě předsíně, totiž u nohou dvou andělů po stranách Madony středního pilíře hlavního portálu.²⁰ V interiéru se s městským erbem setkáme ještě na dvou konzolách slepé arkády pod poprsnicí západní empory a ještě dvakrát (ve formě velkého a malého znaku) na středovém svorníku lodi.²¹ Samostatný znak s českým dvouocasým lvem či s přemyslovskou plamennou orlicí zde nenajdeme. Jedinou výjimkou je poprsnice ochozu, kde se ale erb s českým lvem objevuje ve znakové řadě říšských kurfiřtů, doplněné o znaky říšské orlice, na Řím odkazující štít s nápisem „*S.P.Q.R.*“. Tuto sérii rámuje z každé strany opět norimberský erb. Zobrazení kurfiřtů či jejich erbů ve veřejně přístupných prostorách jako radničních sálech či na průčelích domů patřilo již od konce 13. století mezi charakteristická ikonografická témata reprezentace říšských měst, později i jejich patricijských rodin.²²

¹³ Jeho aktivní podíl na založení mariánského kostela dosvědčuje erb na plintu sochy svatého Václava v chóru Frauenkirche a doložené zobrazení (společně s císařem Karlem IV.) na jednom z chórových oken mariánského kostela. Benno Baumbauer, hesla *Glasgemälde aus der Frauenkirche in Nürnberg* a *Nachzeichnung einer Scheibe der Nürnberger Frauenkirche mit Karl IV. und Ulrich Stromer d. J.*, in: Fajt – Hörsch (pozn. 2), s. 437–439.

¹⁴ A konečně i podle Meisterlinovy Kroniky města Norimberk probíhala stavba v režii měšťanů. Hegel (pozn. 6), s. 160. „*Mece-nášům*“ z řad norimberských měšťanů se obsáhle věnoval Fajt (pozn. 1), 2019, s. 47–55.

¹⁵ Dobner (pozn. 3), s. 346.

¹⁶ Blohm (pozn. 1), s. 134.

¹⁷ Dobner (pozn. 4), s. 363: „*fundare, & erigere inchoasset, & consumare desiderans*“.

¹⁸ *Das Bistum Bamberg II. Die Pfarreiorganisation*, ed. Erich Freiherr von Guttenberg – Alfred Wendehorst, Berlin 1966 (Germania Sacra II, č. 1–2), s. 286.

¹⁹ Blohm (pozn. 1), s. 175–179.

²⁰ Nedochovaný (heraldicky) pravý anděl měl podle historických fotografií u nohou znak s orlicí s královskou hlavou, zatímco k levému andělu patřil klasický dělený městský štít.

²¹ Svorník pochází z poválečné obnovy kostela, existenci alespoň jednoho norimberského erbu ale potvrzuje rytina Johanna Ulricha Krause z roku 1696: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:N%C3%BCrberg_Frauenkirche_1696.jpg, vyhledáno 21. 7. 2019. Blohm (pozn. 1), s. 45.

²² Armin Wolf, *Von den Königswählern zum Kurfürstenkolleg. Bilddenkmale als unerkannte Dokumente der Verfassungsgeschichte*, in: Reinhard Schneider – Harald Zimmermann (edd.), *Wahlen und Wählen im Mittelalter*, Sigmaringen 1990, s. 15–78. Přímou v Norimberku to dokládá erbovní řada na tzv. Nasavském domě (Nassauer Haus), kterou nechal kolem roku 1433 vytesat Ulrich Ortlieb. Helge

Ale také skulptury svědčí pro norimberského stavebníka: v severním nároží předsíně stojí sochy Jindřicha a Kunhuty. Přítomnost císařského světeckého páru by obvykle nasvědčovala přímou spojitost s patronem kaple, císařem Karlem IV. V norimberském kontextu je ale třeba sv. Jindřicha a Kunhutu vnímat spíše jako patrony příslušené (bamberské) diecéze. Na opačné straně pak svatí Sebald a Vavřinec, jimž jsou zasvěceny dva hlavní norimberské kostely. Projekt byl tedy i nadále financován především norimberským patriciátem, císař se omezil na roli iniciátora a podporovatele, posléze fundátora kaple, nikoliv stavebníka. Není proto překvapením, že během druhé poloviny 14. století se až na výjimečné případy nesetkáme s označením kaple jako *královská* či *císařská*. V písemných pramenech pozdního středověku se zdaleka nejčastěji setkáváme s variantami sousloví *unser liben frawen kapelle*. Označení *capella regia* přesto dominuje v současné uměnovědné literatuře.²³

Není však toto zjištění v rozporu s architektonickou formou kostela, u níž oprávněně konstatujeme mnohé prvky odkazující na symboliku císařské reprezentace. Günther Bräutigam byl například přesvědčen, že se architektonická idea norimberské kaple vztahuje k falcké kapli v Cáchách, potažmo ke galerii na západní fasádě. Ta byla totiž určena pro Karlem IV. podporované ukazování říšských svátostin a relikvií.²⁴ Ernst Eichhorn také zdůrazňoval říšský element, na rozdíl od Bräutigama však viděl předobraz jejího prostorového řešení v norimberské hradní kapli.²⁵ Podotkněme na okraj, že se oba názory nemusí nutně vylučovat. Eichhorna zajímala především architektonická dispozice stavby (čtvercový půdorys proti osmistrannému), Bräutigamovi naopak šlo o funkci jednotlivých elementů (ochoz sloužící ukazování relikvií).²⁶ Na císařskou reprezentaci, zvláště římskou korunovační jízdu může odkazovat i struktura předsíně, kterou můžeme vnímat jako svěbytný středověký citát antického vítězného oblouku: Je do tří směrů otevřena bohatě profilovanými portály, nebo spíše „triumfálními“ arkádami, které původně nebyly opatřeny dveřními křídly, takže se jimi dalo se jimi volně procházet.²⁷ Říšská symbolika stavby je specifickou odpovědí na důležité historické události. Kromě vydání fundační listiny, která pozvedla *městskou* kapli na *císařskou*, byl touto událostí především úspěch římské korunovační cesty a dále roku 1356 uzákoněná tzv. Zlatá bula Karla IV. Tato říšská konstituce povýšila Norimberk mezi tři nejvýznamnější města Říše, když jej určila jako místo konání prvního říšského sněmu po zvolení nového krále. Tyto symbolické prvky norimberské architektury ovšem vypovídají jen málo o přímém

Weingärtner, Überlegungen zum Wappenfries des Nassauer Hauses, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg* LXXXIII, 1996, s. 307–313.

²³ Jedná se o Karlovu listinu k nově zřizované vikarii z roku 1361, v níž se setkáváme s výrazem *capella regia*. Ta podle všeho souvisí s narozením Václava IV. Dále se toto označení objevuje v listině z dubna 1404 a na několika místech v Meisterlinově kronice z roku 1488. Třeba zdůraznit, že toto označení ani jednou nepoužil ve svém *Saalbuch von unnsere lieben frawen Cappellen* Stephan Schuler, kirchenpfleger kostela od roku 1432, který shromáždil a okomentoval veškeré jemu dostupné písemné prameny k dějinám kostela. Dobner (pozn. 4), č. LXII, s. 439 – Hegel (pozn. 6), s. 158. – Schuler (pozn. 4) – Blohm (pozn. 1), s. 226 – Baumbauer – Fajt (pozn. 2), s. 113–114.

²⁴ Bräutigam, Die Nürnberger Frauenkirche (pozn. 1), s. 170–197. Tezi o cášské inspiraci zastává také např. Franz Machilek, *Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit*, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen*, München 1978, s. 99 nebo Jiří Fajt, *Karel IV. Císař z Boží milosti* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2006, s. 364.

²⁵ Ernst Eichhorn, *Der Sebalder Engelschor*, in: Helmut Baier (ed.), *600 Jahre Ostchor St. Sebald – Nürnberg 1379–1979*, Neustadt an der Aisch, s. 94–116. – Matthias Untermann, *Der Zentralbau im Mittelalter: Form, Funktion, Verbreitung*, Darmstadt 1989, s. 118.

²⁶ Podobně také Baumbauer – Fajt (pozn. 2), s. 114. Pohled na urbanistickou situaci ale tyto symbolické výklady problematizuje. Stavba je situovaná mezi Hlavním trhem v západní a Ovocným trhem ve východní části původní židovské čtvrti. Nabízí se tedy otázka, zda by případná longitudinální dispozice lodi neubrala potřebný prostor přinejmenším jednomu z tržišť. Do šířky se přitom stavba mohla rozvíjet bez většího omezení. Půdorys o třikrát třech klenebních polích jako nejlepší možná varianta pro danou situaci naznačuje, že základem architektonického rozvrhu kostela nemusí za každou cenu být čistě symbolická schémata. Srovnej: Karl Köhn, *Das hochmittelalterliche Judenviertel Nürnbergs. Eine topographische Rekonstruktion*, příloha studie Stromer (pozn. 2), s. 89–90.

²⁷ Die Vorhalle (pozn. 1), s. 5. Srovnej také: Thomas Schauerte, „...und allez hailtum ward umb den kaiser gesetzt.“ Anmerkungen zu Karls IV. Umgang mit Wenzels- und Reichskrone, in: Julia Lehner (ed.), *Politik. Macht. Kultur. Nürnberg und Lauf unter Kaiser Karl IV. und seinen Nachfolgern*. Tagung, veranstaltet von den Stadtarchiven Nürnberg und Lauf, 17.–19. 6. 2016, Nürnberg 2019, s. 198–215.

ideovém vedení projektu římským králem a od roku 1355 císařem Karlem IV., jak to s dobrými důvody předpokládáme například u pražské katedrály nebo na hradě Karlštejn. Symbolické elementy odpovídají reprezentačním strategiím říšských měst, které jsou však přirozeně zaměřeny na osobu císaře.²⁸ Norimberský kostel vnímáme spíše jako projekt, v němž se odráží politická a kulturní identita samotných měšťanů, potažmo městského patriciátu. Svobodné říšské město postavilo *triumfální oblouk* pro *adventus* nově korunovaného císaře a zároveň monument svého výjimečného politického postavení. Kostel byl stejně tak císařský, jako bylo císařské říšské město Norimberk.

Sochařský program v kontextu sakrálního prostoru

Průzkum figurálních památek mariánského kostela se dosud odehrával především na pozadí veskrze politicko-reprezentativních výkladových vzorců. Nejdále se v tomto směru odvážil Gerhard Weilandt. Jeho stať *Der ersehnte Thronfolger. Die Bildprogramme der Frauenkirche in Nürnberg zwischen Herrschaftspraxis und Reliquienkult im Zeitalter Kaiser Karls IV.* představuje ucelený výklad sochařské výzdoby kostela, který je navíc novátorsky zasazený do kontextu sakrálního prostoru. Tato rovina výkladu je zde však podružná. Weilandt považuje výzdobu kostela, zejména pak hlavní vnitřní portál předsíně za *osobní výpověď Karla IV.*, odkazující na narození Václava IV. v Norimberku dne 24. února 1361. Císař v ní křesťanskému světu sdělil, že „*vytoužený následník trůnu byl vysvobozením pro otce, nadějí pro Říši a téměř novým Mesiášem*“.²⁹ Pro podložení své teze Weilandt upozorňuje na: 1) Karlem IV. kostelu darovanou relikvii lebky jednoho z Betlémských neviňátek a nedochované nástěnné malby Smrti Neviňátek a sv. Anny Samotřetí, jež mají odkazovat na smrt prvorozeného Karlova syna roku 1350 a na jeho manželku Annu Svidnickou; 2) nápadné omezení ikonografických témat na Kristovo dětství, resp. Mariino těhotenství, jako Zvěstování, Navštívení, betlémské scény a Infantia Christi; 3) časté opakování scény Zvěstování (celkem čtyřikrát); 4) zdůrazněné těhotenství u sochy Marie ze Zvěstování na jižním bočním portále a u sochy Marie z Navštívení na vnitřním portále předsíně;³⁰ 5) zobrazení manželských párů – ženské figury z Navštívení jsou neobvykle doprovázeny mužskými protějšky, což Weilandta vede k identifikaci Zachariáše jako Karla IV. a těhotné Panny Marie s Annou Svidnickou; 6) scéna Obětování v chrámu, jež je nezvykle umístěna na významné místo do vrcholu tympanonu, staví Karla IV., Annu Svidnickou a syna Václava do paralely s biblickými postavami Simeona, Marie a Ježíška.³¹ Weilandt si je vědom slabého bodu své teze, totiž neobvykle přímého spojení narození následníka trůnu s ústředním bodem dějin spásy (s narozením Krista). Poukazuje proto na podobné příklady z umění karlovské doby, jako jsou kryptoportréty ve scénách Klanění tří králů a zničená nástěnná malba v kapli sv. Mořice v Norimberku s domnělým zobrazením narození Václava IV.

Je třeba odmítnout Weilandtův názor, že existuje přímé spojení soch předsíně s postavou císaře a jeho rodiny. Portál kostela byl veřejným místem a nelze jej porovnávat s více či méně prokazatelnými

²⁸ Srovnej: Baumbauer – Fajt (pozn. 2). Dokladem účasti Karla IV. na ideovém plánování kostela nemůže být ani západní „císařská“ empora. Ta se totiž vedle hradní kaple vyskytuje (dokonce i ve spojení se shodným svatomichalským patrocinem) v obou hlavních farních kostelích sv. Sebalda a sv. Vavřince. Eichhorn (pozn. 25), s. 97–98.

²⁹ Weilandt (pozn. 1), s. 242. Weilandtovu teorii přebírá Helena Dáňová, heslo Verkündigungsgroupe des Südportals der Frauenkirche in Nürnberg, in: Fajt – Hörsch (pozn. 2), s. 438–439.

³⁰ Zvýrazněné těhotenské znaky Weilandt neváhá využít i pro dataci programu do období druhé poloviny roku 1360 či počátku roku 1361, kdy byla Anna Svidnická v požehnaném stavu. Ibidem, s. 240.

³¹ Ibidem, s. 240: „*Wie der kleine Christus im Tempel dargebracht wurde, so unterstellte Karl seinen Sohn Wenzel der Muttergottes, symbolisiert in der ihr geweihten Kirche, der Marienkapelle, er übergibt ihn ihrem Schutz.*“

kryptoportréty na luxusních předmětech typu Morganova diptychu.³² Pokud měl být císař se svou rodinou v postavách božských osob a světců umístěných na portále ztotožněný, jednalo by se o blasfemický čin stojící v přímém rozporu s dosavadními představami o myšlenkovém a náboženském zakotvení Karla IV. V umění 14. století se sice setkáváme se sochami panovníků umístěnými v ostění portálu, hierarchicky tedy na srovnatelné rovině se světci a božskými osobami (například na portále kostela celestínů v Paříži nebo na vévodských portálech ve Vídni), vždy jsou však tyto figury jasně rozpoznatelné. Je obtížně představitelné, že by ve veřejném prostoru gotická socha reprezentovala zároveň žijící osobnost i světce, natož pak božskou osobu. Weilandtově teorii je třeba vytknout, že si z bohatého souboru ikonografických motivů výzdoby kostela vybírá jen specifická témata, a nezohledňuje tak program v jeho celistvosti. Opomenuta zůstala analýza vnějšího západního portálu předsíně nebo světecké postavy v archivoltách vnitřního portálu. Nepravděpodobnost Weilandtovy teze dokresluje nakonec i nepřekonatelné rozpory jeho chronologie se stavebními dějinami: Podle norimberských kronik se v rámci oslav narození Václava IV. ukazovaly říšské klenoty a relikvie právě z ochozu předsíně mariánského kostela.³³ Vzhledem k tomu, že předsíň musela být k této události alespoň v hrubé stavbě včetně velké části sochařského programu hotova, je plánování sochařské výzdoby až do doby těhotenství Anny Svídnické zcela vyloučeno, a výklad programu coby odrazu události z února 1361 tím postrádá smyslu.³⁴

I jiný pohled na věc je možný. Jeho východiskem je následující teze: Primární funkcí výzdoby sakrální stavby je, že obohacuje její rituální provoz. Vztahem mezi výzdobou a jejím místem se zabýval Jérôme Baschet, který poukázal na to, že výzdoba (i čistý ornament) zvýrazňuje sakralitu místa (1), činí zřetelnými hierarchii prostoru, jeho dynamiku, vnitřní dělení a polaritu (2), a konečně umožňuje přímé propojení obrazu s rituálním aktem, kdy obraz může vizuálně zjevit to, co se v liturgii děje neviditelně, pomocí symbolů (3).³⁵ Podívejme se tedy na výzdobu norimberského kostela z hlediska její funkce v sakrálním prostoru, zaměříme se přitom nejdříve na druhou, posléze na třetí rovinu Baschetova dělení.

Ensemble dochovaných či rekonstruovatelných sochařských a částečně i malířských památek norimberského kostela představuje širokou strukturu prostorových vztahů, dynamik a polarit. Všimněme si nejdříve rozlišování mezi *ženskou* (severní, epištolní) a *mužskou* (jižní, evangelijní) stranou, na což upozornil již Gerhard Weilandt.³⁶ Exteriér severního portálu předsíně byl věnován apoštolům, evangelistům a sv. Janu

³² Ikonografické čtení zničených maleb v Moritzkapelle jako scén z dětství Václava IV., jež Weilandt rovněž zmiňuje, nelze považovat za příliš pravděpodobné, a to ze stejných důvodů, jaké uvedu níže v souvislosti s Weilandtovou tezí.

³³ Hegel (pozn. 6), s. 161.

³⁴ Pozdější osazení soch je možné snad jen v případě skupiny Navštívení, valná většina figur předsíně byla ale osazena současně s postupující stavbou a podobně tomu bylo i s tympanonem. Jednotlivé figury byly totiž připevněny pomocí dlouhých plochých železných háků, které zejména v horních partiích archivolt nesou prakticky celou váhu soch. Tyto háky byly podle zprávy kamenické firmy Strattner vloženy již v průběhu stavby mezi bloky kamenů do spár a sahají tak hluboko do vnitřka zdiva. Jelikož se po zabudování háku nedá již jeho délka a směr měnit, došla výše zmiňovaná firma k názoru, že sochy byly osazeny současně s postupující stavbou. Blohm (pozn. 1), s. 71. Na tyto chronologické nesrovnalosti nově upozornil také Markus Hörsch. Hörsch, Nürnbergs repräsentative Architektur (pozn. 1), s. 67–68.

³⁵ Tato třetí varianta se váže především na oltáře a kostelní prahy (portál, chórová přepážka, triumfální oblouk). Jérôme Baschet, *L' image et son lieu. Quelques remarques generales*, in: Cécile Voyer – Eric Sparhubert, *L' image médiévale: Fonctions dans l' espace sacré et structuration de l' espace culturel*, Brepols 2011, s. 179–204.

³⁶ Weilandt (pozn. 1), s. 238. Ze středověkých teologů věnujícím se tomuto tématu můžeme jmenovat např. Honoria z Autun, Sicarda z Cremony a Viléma Duranda. *Patrologia latina* CLXXII, ed. Jacques-Paul Migne, Paris 1844–1864, I, 145. – Idem 213, VI, 8. – Guillaume Durand de Mende l'Ancien, *Rationale divinatorum officiorum I*, ed. Anselmus Davril – Timothy M. Thibodeau, Turnhout 1995–2000 (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis CXL B), I, 1, 46. – Karl-August Wirth, heslo Epistel- und Evangelienseite, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* V, 1962, sl. 869–872, <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89273>, vyhledáno 19. 5. 2019.

Křtiteli, ostění a archivoly jižního vstupu oproti tomu zdobil stejný počet svatých žen nejrůznějších stavů.³⁷ Analogicky je tomu tak i v interiéru předsíně, kde jsou do severního pasu klenby vloženy figury rytířů a jáhnů, do jižního opět ženské světice s panenskými věnečky, palmovými ratolestmi, knihami apod. Rozdělení na hierarchicky důležitější severní a méně významnou jižní stranu se však neomezuje jen na sochařský program předsíně, ale je zachován i ve výzdobě interiéru kostela a zároveň se váže k oltářním dedikacím. V závěru severní boční lodi se nacházel oltář zasvěcený dne 25. července 1358 svatým Janu Evangelistovi a Křtiteli, Petru, Pavlu a Jakobovi Většimu, Mikuláši, všem apoštolům, Michaelu archanděli a všem andělům.³⁸ Toto patrocinium se shoduje s postavami severního portálu a zároveň osvětluje v tomto kontextu nečekané zobrazení *neapoštola* a *neevangelisty* Křtitele.³⁹ Podobně i jediná dochovaná nástěnná malba v závěru severní lodi, spadající navíc svým vznikem do karlovské doby, zobrazuje výjevy ze života apoštolů Šimona a Judy Tadeáše.⁴⁰ „Mužskou stopou“ u oltáře apoštolů byla navíc vikárie dotovaná rytířským bratrstvem přezky pásku Panny Marie (*Ritterbund der Fürspanger*).⁴¹ V „ženské“ jižní boční lodi, při oltáři sv. Barbory, se zase nacházely lavice pro ženy (*frauen pencken*).⁴² V konsekrační listině tohoto oltáře je ve výčtu vložených ostatků na prvním místě uvedena relikvie sv. Václava a dále ostatky svatých Jiří, Víta, Vincenta, deseti tisíc rytířů, Máří Magdalény, Barbory, Markéty, Kateřiny, Heleny a jedenácti tisíc panen. Kromě vyjmenovaných světců a světic byl oltář vysvěcen také ke cti všem svatým pannám a vdovám.⁴³ V archivoltách jižního portálu skutečně nacházíme svatou Kateřinu, Helenu a Voršilu, v ostění pak sv. Markétu, ostatní figury nelze bezpečně určit. Některé nástěnné malby v blízkosti oltáře se však tematicky vztahovaly k ostatkům obsaženým ve svatováclavském oltáři. Bezprostředně nad oltářní menzou se nacházel pás maleb s mučednickým příběhem sv. Voršily a jedenácti tisíc panen a na jižní stěně lodi pak scény ze života sv. Kateřiny a sv. Agáty.⁴⁴ Velkou část stěny nad svatováclavským oltářem pokrývala malba s anděly nesoucími relikviáře. Toto vyobrazení však souviselo s ostatky uchovávanými v kostelní pokladnici za oltářní stěnou.

Vazbu uměleckých děl k zasvěcení konstatujeme také u hlavního oltáře, nad nímž byly po stranách středového okna umístěny sochy Krista Trpitele (jižní) a Panny Marie (severní strana). Tato dvojice mohla nahrazovat retábl hlavního oltáře, jejich ikonografie totiž odpovídá dedikaci zakládací listiny.⁴⁵ Tento způsob prezentace patronů kostela odpovídal obecné církevní praxi, jak je zřejmé z článku č. 69 trevírského synodu z roku 1310, který ukládá povinnost umístění na, za nebo nad oltář obraz, sochu či nápis, indikující zasvěcení

³⁷ Zde vycházíme z rekonstrukce původního umístění soch, tak jak o něm svědčí zejména historické fotografie z doby před rekonstrukcí Augusta Essenweina (1878–1881) a další obrazové prameny. Filip Srovnal, *Umění a kult v norimberské Frauenkirche*. Příspěvek k interpretaci sochařství 3. čtvrtiny 14. století ve středoevropském prostoru (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2018, s. 59–76.

³⁸ Deinhardt (pozn. 5), č. 63, s. 41.

³⁹ Jednoznačně zde lze určit jen Jakuba Staršího, Marka, Lukáše a Bartoloměje. U nedochované šestnácté sochy z ostění portálu se analogicky mohlo jednat o sv. Mikuláše či archanděla Michaela. Přestože se bezpochyby jedná o soubor apoštolů, některé identifikace zůstávají vzhledem k nejednoznačnosti či stavu dochování atributů stále otevřené.

⁴⁰ Hugo Kehrer tyto scény interpretoval jako smrt sv. Bartoloměje a Apoštoly uctívající relikvii sv. Krve. Hans Gerd Rötzer cyklus nedávno interpretoval jako výjevy svatojakubské legendy, pravděpodobnějším se ale jeví příběh apoštolů Šimona a Judy Tadeáše. Hugo Kehrer, *Die gotischen Wandmalereien in der Kaiser-Pfalz zu Forchheim. Ein Beitrag zur Ursprungsfrage der fränkischen Malerei*, München 1912, s. 73–76. – Hans Gerd Rötzer, *Die Jakobuslegende in der Nürnberger Frauenkirche? Gedanken zu einem gotischen Fresko*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* CIII, 2016, s. 1–10. – Srovnal (pozn. 37), s. 116–117.

⁴¹ Karl Schlemmer, *Gottesdienst und Frömmigkeit in der Reichsstadt Nürnberg am Vorabend der Reformation*, Würzburg 1980, s. 315.

⁴² Schuler (pozn. 4), s. 99.

⁴³ Deinhardt (pozn. 5), č. 64, s. 41–42.

⁴⁴ August Essenwein, *Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg*, Nürnberg 1881, s. 12. – Ursula Schädler-Saub, *Gotische Wandmalereien in Mittelfranken. Kunstgeschichte, Restaurierung, Denkmalpflege*, München 2000 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege CIX), s. 135–136.

⁴⁵ Dobner (pozn. 4), s. 346: „ad honorem gloriose semperque Virginis Marie genitricis Dei, & Domini nostri Jesu Christi.“

oltáře.⁴⁶ Sochami Madony a Krista se zároveň uzavíral a také vrcholil cyklus světců na meziokenních pilířích.⁴⁷ Při severní straně chóru se nacházeli svatí Tři králové, kteří tak společně s mariánskou sochou tvořili skupinu Klanění Tří králů a dále na nároží vítězného oblouku dvě nekorunované světice, z nichž u jedné se jednalo podle všeho o sv. Veroniku. Proti Třem králům stály (od východu) sochy sv. Jana Křtitele, nedochované korunované světice držící roušku, sv. Václav a při vítězném oblouku jedna nekorunovaná figura a směrem do lodi jedna korunovaná světice, tzv. manželka Karla IV., kterou Jiří Fajt a Benno Baumbauer považují za sv. Barboru.⁴⁸ Může se ale také jednat o sv. Helenu, jak dosvědčují shody v kompozici a gestice se sochařsky mnohem zdařilejší sochou sv. Heleny z jižní lodě kostela sv. Sebalda. Jak dosvědčuje erb rodiny Ebnerů na jejich konzolách, stojí za oběma sochami navíc stejný donátor. Ať už se jedná o Barboru či Helenu, odpovídá tato ikonografie opět zasvěcení oltáře jižní lodi. Rovněž postavy svatých Jana Křtitele a Václava se vztahují k zasvěcení bočních oltářů. Případ sv. Heleny navíc upozorňuje na to, že výběr světce nemusel vycházet jen z teologické koncepce výzdoby, ale mohl se také zakládat na osobní preferenci donátorů, jejichž erby byly umístěny na soklech skulptur.

Rovněž hlavní vnější i vnitřní portály předsíně ctí dedikaci mariánského oltáře v závěru presbytáře. Oproti bočním portálům je však jejich sochařský program obsahově bohatší. Vnější portál se dělí na dva vchody a středový pilíř nese sochu titulární patronky kostela: trůnící korunovanou Madonu. Ostění a archivoly západního portálu vyplňují sochy praotce a pramáti lidstva Adama a Evy společně se starozákonními proroky, patriarchy, kněžími a izraelskými králi. Tyto postavy se vztahují k Madoně s Ježíškem, k *nové Evě a novému Adamovi*, a odkazují tak na křesťanský výklad dějin spásy, podle něhož starozákonní události a jejich aktéři došly naplnění v příchodu Krista.⁴⁹ Ikonografie portálu tak obsahuje dějiny spásy od stvoření po příchod Mesiáše.

Na tuto událost navazuje a jí bohatě rozvádí výzdoba vnitřního portálu. Spodní pás jeho tympanonu zobrazuje v hutném sledu Narození Krista, Zvěstování pastýřům a Klanění tří králů s Marií umístěnou ve středu. Horní registr nevyplňuje obvyklé Korunování Panny Marie, nýbrž Obětování v chrámu. Tato „vánoční“ témata doplňují dvě samostatné figury Marie a anděla ze Zvěstování na nejspodnějších archivoltách vlevo od tympanonu a v ostění portálu pak čtyři figury, které jsou obvykle interpretovány jako skupina Navštívení, kde Marii a Alžbětu doprovází jejich mužští protějšci Josef a Zachariáš. Nabízí se však i jiná interpretace, totiž, že se v případě páru severního ostění nejedná o Alžbětu a Zachariáše, nýbrž o Jáchyma s Annou. Pro tuto domněnku svědčí jednak neobvyklé umístění obou žen při každé straně portálu (tedy nikoliv vedle sebe) a obrácená pozice Jáchyma a Anny (naproti Marii stál před Essenweinovou rekonstrukcí mužský světec, nikoliv „Alžběta“), jednak absence těhotenských znaků u ženské figury a u mužské naopak výskyt pastýřské hole,

⁴⁶ *Concilia Germaniae* IV, ed. Johann Friedrich Schannat – Josephus Hartzheim, Coloniae 1761, s. 142. Tuto roli zároveň plnila vitráž centrálního císařského okna s výjevem Panny Marie sluncem oděné. Vazbu na zasvěcení oltářů nelezeme i u několika málo dochovaných okenních tabulek. Hartmut Scholz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Nürnberg. Sebalder Stadtseite*, Berlin 2013 (Corpus vitrearum medii aevi, Deutschland, Bd. 10), s. 392–419. – Baumbauer (pozn. 13).

⁴⁷ Správné rozmístění soch lze rekonstruovat na základě rytiny Johanna Ulricha Krause z roku 1696 (pozn. 21). Srovnej také: Hörsch, Nürnbergs repräsentative Architektur (pozn. 1), s. 68–70.

⁴⁸ Baumbauer – Fajt (pozn. 2), s. 114.

⁴⁹ Druhý příchod Krista, byl tematizován na stěnách polygonální věžice kostela, tedy přímo nad předsíní, kde byla umístěna socha Krista Pantokratora se skupinou Deesis. Niky západního štítu snad vyplňovaly původně sochy proroků. Bräutigam, Die Nürnberger Frauenkirche (pozn. 1), s. 184.

tradičního atributu Jáchyma.⁵⁰ Tato dvojice by pak odkazovala na Mariin původ a její zázračné narození, popisované v apokryfech a ve Zlaté legendě.⁵¹ O určení postav jižního ostění nemůže být pochyb – žena s výrazně vyklenutým břichem s reliéfní holubicí Ducha svatého je Maria, dcera Jáchyma a Anny. Vedle ní stojí sv. Josef v cestovním ustrojení, o němž v kontextu stereotypních zobrazovacích vzorců skulptury předsíně nemůže být pochyb: rozevřený plášť odhalující opasek s mošnou, pokrývka hlavy a sukovitá hůl, na níž upozorňuje ukazováčkem pravé ruky. Sochař se zde ale pokusil – ač nepříliš zdařile – vyjádřit vykročení či chůzi a rovněž postoj Marie naznačuje dopředný pohyb. To naznačuje, že by se mohlo jednat o poměrně výjimečnou, ale ne neobvyklou ikonografii Cesty Josefa s Marií do Betléma, tedy scény předcházející narození Krista.⁵²

Další sochy v archivoltách a klenebních pasech vnitřku předsíně nelze kromě snadno rozeznatelných sv. Václava, Šebestiána, Vavřince a Osvalda jmenovitě určit. Na základě obecných atributů a srovnání se soudobými portály ve Freiburgu im Breisgau, Švábském Gmündu, Augsburgu či Thannu můžeme velkou část všeobecně označit jako starozákonní patriarchy, kněze, proroky a krále. Počínaje patriarchou Adamem, Evou a dvěma proroky v ostění vnějšího hlavního portálu je většina starozákonních postav (dva izraelští králové, proroci a patriarchové) soustředěna na vnějším, západním portále předsíně. V interiéru předsíně převládají figury novozákonní, světcí a světice různých stavů (mučedníci, panovníci, rytíři, biskupové, řeholníci a řeholnice, panny, mučednice, manželky a vdovy) a také muzicírující a okuřující andělé, kteří se však vztahují ke svorníku s Korunováním Panny Marie. Tyto rozsáhlé světecké hierarchie předznamenávají theodorikovský cyklus v kapli sv. Kříže na Karlštejně a jako jejich inspirační pramen se analogicky nabízí spis Dionýsia Pseudo-Aeropagity *De Hierarchia coelestis*.⁵³ To vše doplňuje drobná plastika, například symboly evangelistů, z nichž vyrůstají stonky vinného keře rámuujícího archivoly nebo kristologický motiv lva probouzejícího k životu svá mláďata. Kristologická témata se společně s mariánskými objevují také na svornících kleneb kostela.⁵⁴

Vchod předsíní skrz hlavní portál byl určen pro významné liturgické příležitosti, k běžnému vstupu do kostela sloužily dva portály bočních lodí s postavami ze Zvěstování po stranách.⁵⁵ Na těchto portálech se vyskytuje obvyklé Zvěstování. Tato scéna oslavuje Marii jako bránu nebe, neboť skrze Mariino „*fiat*“ na svět přišel Spasitel. Tato myšlenka zaznívá ve třetí sloce hymnu ranních chval mariánského oficía: „*Tu Regis alti jánua / Et aula lucis fulgida / Vitam datam per Virginem / Gentes redemptae pláudite*.“⁵⁶ A ještě pregnatněji ji Petr Damián († 1072) vyjádřil v hymnu ze slavnosti Zvěstování: „*Haec Virgo Verbo gravida / Fit paradisi janua / Quae Deum mundo reddidit / Coelum nobis aperuit*.“⁵⁷ Spojení slov *gravida* a *janua* naznačuje snad kořeny neobvyklé ikonografie těhotné Marie z jižního Zvěstování.

⁵⁰ Na původní umístění postav levého ostění nově upozornila Christiane Stöckertová. Martin Lechner, heslo Anna, in: Engelbert Kirschbaum et al. (edd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* V, Freiburg in Breisgau 2015, sl. 168–183. – Karl Georg Kaster, heslo Joachim, ibidem, sv. 7, sl. 60–66. – Stöckert (pozn. 1), s. 155–156.

⁵¹ Michael Nitz, heslo Marienleben, ibidem, sv. 3, sl. 212–233. – Renate von Dobschütz, heslo Marienlegenden, , sv. 4, sl. 593–597.

⁵² Heinrich Detzel, *Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst* 2, Freiburg in Breisgau 1896, s. 451–452. – Karl Georg Kaster, heslo Joseph von Nazareth, *Lexikon der christlichen Ikonographie* VII, sl. 217.

⁵³ Jiří Fajt – Jan Royt, Umělecká výzdoba velké věže hradu Karlštejna. *Ecclesia triumphans*, in: Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, s. 180–181. – Jiří Fajt – Markus Hörsch, Karel IV. a Svatá říše římská. Mezi Prahou a Lucemburskem – zemský most na západ, in: Fajt (pozn. 25), s. 364.

⁵⁴ Podrobný soupis svorníků a drobné kamenické plastiky uvádí Bräutigam, Gmünd – Prag – Nürnberg (pozn. 1), s. 73.

⁵⁵ Schuler (pozn. 4), s. 105. Obě skupiny Zvěstování jsou dnes uloženy v norimberském Germanisches Nationalmuseum. Holubice Ducha sv. byla z břicha na přání duchovenstva během Essenweinova restaurování odstraněna. Heinz Stafski, *Die Mittelalterlichen Bildwerke 1. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450. Germanisches Nationalmuseum*, Nürnberg 1965, s. 58–63.

⁵⁶ <http://cantus.uwaterloo.ca/chant/673579>, vyhledáno 18. 9. 2019.

⁵⁷ *Patrologia latina* 145, ed. Jacques-Paul Migne, Paris 1844–1864, s. 933C. Kurt Martin cituje kázání sv. Bonaventury zmiňující plně tělesné vyvinutí Ježíška již v těle Mariině. Další paralely k této nezvyklé ikonografii přinesl G. Weilandt. Viz Martin (pozn. 1), s. 126, pozn. 19. – Weilandt (pozn. 1), s. 238.

Program sochařské výzdoby kostela samozřejmě není výhradním projevem intelektuální činnosti nám neznámého vzdělaného liturgisty. V jeho koncepci se projevy také lokální ikonografické tradice. Nejvíce je to zřetelné při srovnání se západním portálem kostela sv. Vavřince (kolem let 1340–1353),⁵⁸ v jehož ostění spatřujeme stejně jako na mariánském kostele dvěma proroky doprovázeného Adama s Evou. Rovněž program tympanonu vnitřního portálu opakuje takřka doslovně scény spodní části svatovavřineckého tympanonu. Jiným příkladem jsou pro Norimberk charakteristické reliéfy proroků ve cviklech, s nimiž se nejdříve setkáváme na tzv. svatebním portálu (Brautpforte) svatosebaldského kostela (kolem let 1320–1330), později na západním portálu Sv. Vavřince, na exteriéru předsíně Frauenkirche nebo arkýři svatosebaldského farního dvora (kolem roku 1370). A do třetice jmenujme ještě jeden zvláštní detail, totiž dva zkřížené meče v ruce bezvousého apoštola na archivoltě severního portálu předsíně. Z komplexní ikonografické analýzy tohoto portálu (ne všechny postavy lze jednoznačně určit pouze na základě atributů) vyplývá, že jde o apoštola a evangelistu Matouše. Meč nebo dýka patří mezi Matoušovy atributy coby odkaz na jeho mučednickou smrt. Raritní je ale jejich zdvojení, a navíc prezentace ve zkřížené formě. Přestože odborná literatura tuto specifickou ikonografii dosud nezaznamenala, setkáváme se s ní příznačně ještě jinde v Norimberku: u sochy apoštola na šestém jižním pilíři hlavní lodi svatovavřineckého kostela (kolem let 1350–1360).⁵⁹ Konceptor programu tedy čerpal z místní sochařské tradice. Převzatá témata jsou nicméně uspořádána tak, že nejen respektují odlišné prostorové možnosti, měřítko a proporce architektury mariánského kostela, ale také – jak již bylo řečeno – jsou podřízeny liturgickým pravidlům a teologicky široce pojeté ideji Kristova příchodu.

Potvrdila se tedy na začátku tohoto oddílu citovaná teze J. Bascheta, že výzdoba přispívá k sakralitě místa tím, že zvýrazňuje jeho hierarchie, dynamiky, vnitřní dělení a polarity. Na následujících řádcích ukážeme v praxi i třetí Baschetův postulát.

Adventus Panovníka

Podle Bascheta výzdoba sakrálních prostor umožňuje ve specifických momentech propojení obrazu s rituálním aktem. Tedy zobrazuje realitu, která se v liturgii děje jen pomocí symbolů. Důkazem je reliéf Obětování Páně v horním registru tympanonu vnitřního portálu předsíně.⁶⁰ Základní předlohou tohoto výjevu je evangelijní úryvek o uvedení Krista jeho rodiči do chrámu (Lk 2 kap.). Tento příběh o několika dějstvích se pod sochařovými rukama proměnil ve statický obraz s postavami stojícími v zkratkovitě naznačeném chrámovém prostoru. Střed kompozice zaujímá Panna Maria, která na oltáři přidržuje Ježíška, z druhé strany jej podpírá stařec Simeon. Vlevo za Marií stojí dvě ženské figury, každá s holoubátkem či hrdličkou v ruce, na

⁵⁸ Oporou pro dataci je odpustkový dopis biskupa Leupolda von Bamberg z 28. února 1341. V roce 1353 se konala svatba Karla IV. a Anny Svidnické (†1362). Jejich erby jsou (možná i dodatečně) zasazeny do zdí nad portálem. Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, s. 157.

⁵⁹ Na chórových lavicích mariánského kostela v Mnichově od Erasma Grassera (dokončeno 1502) se vyskytuje také polopostava vousatého muže s knihou a dvěma meči (drženy paralelně), která je dle reliéfního nápisu rovněž identifikovaná jako apoštol Matouš. Za tuto informaci vděčím Janu Dienstbierovi. Martin Lechner, heslo Matthäus, in: Engelbert Kirschbaum et al. (edd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* VII, Freiburg in Breisgau 2015, sl. 258-601. – Renate Eikelmann und Christoph Kürzeder (edd.), *Bewegte Zeiten. Der Bildhauer Erasmus Grasser (um 1450–1518)*, München 2018, s. 206-210, kat. č. 13 (Steffen Mensch) – Srovnal (pozn. 37), s. 62-68.

⁶⁰ Tato kapitola zahrnuje částečně přepracovanou studii publikovanou ve Sborníku ze 4. sjezdu historiků umění. Filip Srovnal, „Aj, posílám anděla svého.“ Obětování Páně v chrámu a „espace ecclésial“, in: Ondřej Jakubec – Radka Miltová (edd.), *Umění a politika. Sborník 4. sjezdu historiků umění*, Brno 2014, s. 135–146.

protilehlé straně je jen jedna postava – anděl se svíce a nápisovou páskou.⁶¹ Obraz tedy není zachycením jednoho okamžiku, ale obsahuje v sobě celý příběh: vidíme nebo domýšlíme si příchod do chrámu s obětinami, představení veleknězi, zástupné obětování páru hrdliček a zároveň očišťování Panny Marie i Simeonův chvalozpěv. Vyznění reliéfu je podobně mnohoznačné jako samo názvosloví slavnosti.⁶² Reliéf odpovídá tradiční ikonografii Obětování Páně; k základní trojici Marie – Kristus – Simeon se někdy připojují Josef, prorokyně Anna a případně další komparzové figury.⁶³ Především na portálech francouzských katedrál bývá scéna obvykle redukována na dvě plnoplastické postavy umístěné v ostění (Remeš, Amiens, Paříž), nalezneme ji ale i jako reliéf v rámci tympanonu (klášterní kostel Santo Domingo de Silos ve Španělsku, 11. století; baptisterium v Parmě, 12. století; královský portál v Chartres, pol. 12. století; letnýř v Havelbergu, počátek 15. století). Ve středoevropském regionu se s tématem Obětování v chrámu setkáváme v rámci narativních cyklů většinou ve spojení s Kristovým narozením či Klaněním tří králů, které se ve 14. století rozrostly do často jen těžko čitelné skrumáže desítek epizod z života Krista a Marie. Tak je tomu například na jižním portále augsburského dómu, jihozápadním portále dómu v Ulmu nebo na horním tympanonu západního portálu Sv. Theobalda v alsaském Thannu. Co však všechny tyto příklady odlišuje od norimberského reliéfu, je zobrazení postavy anděla se svíce a nápisovou páskou.⁶⁴ Ptejme se proto nejdříve po smyslu tohoto zobrazení.

Jak již bylo řečeno, předlohou ikonografie Obětování Páně je úryvek Lukášova evangelia z druhé kapitoly, verše 22 až 32, jenž se čte jako evangelium při mši o Hromnicích neboli slavnosti Očišťování Panny Marie (2. února), ve středověku jedním ze čtyř hlavních mariánských svátků.⁶⁵ Text referuje o představení malého Ježíška v chrámu, očištném obětování dvou hrdliček nebo dvou holoubátek a konečně o setkání se starcem Simeonem, který vzav dítě do rukou, velebil Boha a pronesl chvalozpěv „*Nyní propouštíš, Pane, služebníka svého podle slova svého v pokoji, neboť viděly oči mé spásu tvou, kterou jsi připravil před očima všech národů, světlo k osvícení pohanů a k slávě lidu svého izraelského.*“⁶⁶ V úryvku se však nemluví o ničem, co by mohlo zavdat příčinu k zobrazení anděla. Je tedy vhodné klíč hledat v dalších textech vztahujících se ke svátku Očišťování Panny Marie. Z nich je pro náš výklad nejzávažnější epištola z knihy proroka Malachiáše (3, 1-4): „*Toto praví Pán Bůh: Aj, já posílám Anděla svého, aby připravil cestu přede mnou. Náhle pak přijde do chrámu svého panovník, po kterém vy toužíte; posel smlouvy, jež vy chcete, aj přichází,*

⁶¹ Atributy anděla jsou originální součástí reliéfu, neboť se vyskytují i na sádrovém odlitku tympanonu, uloženém v Bavorském národním muzeu v Mnichově a zhotoveném ještě před Essenweinovou regotizací kostela. Mathias Weniger, Gipsabgüsse, in: Renate Eikelmann – Ingolf Bauer (edd.), *Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen und Ausstellen*, München 2006, s. 238.

⁶² Řecké *Hypapante* (lat. *Obviatio*) připomíná starce Simeona a prorokyni Annu vycházející vstříc malému Ježíškovi, jinou teologickou rovinu akcentuje latinské *Purificatio Beatae Mariae Virginis* (Očišťování blahoslavené Panny Marie), do reformy 2. vatikánského koncilu oficiální označení slavnosti v západní církvi. Nejrozšířenějším je lidový název Hromnice, v různých dobách a souvislostech lze nicméně narazit na mnohé další varianty základních tří termínů: *Presentatio Jesu in templo* (Představení Ježíše v chrámě), Obětování Páně, Uvedení Páně do chrámu, *festum luminis, candelarum*, atd.

⁶³ Friederike Tschochner, heslo *Darbringung Jesu im Tempel*, in: Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk (edd.), *Marienlexikon II*, St. Ottilien 1988–1994, sl. 142-147.

⁶⁴ Počínaje Giottem se na scénách Obětování v chrámu objevují andělé čistě stafážoví, důvodem jejich zobrazení je však snaha dodat malbě hloubku. Andělé na vůbec nejstarším vyobrazení tématu Obětování Krista, na mozaice v bazilice Sta. Maria Maggiore, představují „Kristovu stráž“ a doprovázejí Krista na všech scénách mozaiky. Gerhard Steigerwald, *Noch einmal: Zur Darstellung Jesu im Tempel am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* XLVI, 2003, s. 75. O něco méně obvyklá je svíce v rukou asistenčních figur, která je aluzí na hromniční průvod (například na západním portále kostela sv. Vavřince).

⁶⁵ Tři další hlavní svátky jsou ve středověku Navštívení, Nanebevzetí a Narození Panny Marie. Durand (pozn. 37), Liber VII, Caput VII, 2.

⁶⁶ Citace a překlady liturgických textů ke slavnosti Očišťování Panny Marie jsou uvedeny dle *Římský misál*, ed. Marian Schaller, Praha 1940, který se shoduje s texty pražských liturgických pramenů 14. a 15. století, jako je Breviř svatovítský (XIV D 9, Knihovna Národního muzea v Praze, f. 56v–57v), Pražský misál (XVI A 16, Knihovna Národního muzea v Praze, f. 246r–247r), Rubrica Pragensis de tempore et de sanctis (VIII G 25, Národní knihovna České republiky, f. 77r–78r) nebo přímo mansionářský, tzv. doksanský rukopis, jenž obsahuje Breviarium mansionariorum Pragensium (XII F 2, Národní knihovna České republiky, f. 165r–167v).

praví Hospodin zástupů. Kdo však snese den příchodu jeho, a kdož obstojí, až se objeví? Jet' on jako tavící oheň a jako lužidlo, kterým se bílí. Zasedna, bude tavit a čistit; vyčistí syny Leviovy, protříbí je jako zlato a stříbro, aby Pánu obětovali v spravedlnosti; i bude se líbit Pánu obět' Judy a Jerusalema, jako za dnů minulých věků, za let starobylých praví Pán Všemohoucí." Toto je zcela zásadní text, neboť během slavnosti Očišťování P. Marie zazní celkem osmkrát: vcelku při mši jako epištola a různé jeho části pak během všech hodin jako kapitulum. Pasáž o andělovi se čte hned pětkrát – během obojích nešpor jako antifona invitatoria v matutinu, při laudách a při tercii. Společně s evangeliem tak Malachiášovo proroctví tvoří základní textový rámec slavnosti. Nabízí se tedy vysvětlení postavy anděla jako přímého odkazu na výše uvedený úryvek z Písma. Pokud se vrátíme k reliéfu tympanonu předsíně, lze si představit, že nápisová páska v ruce anděla mohla původně nést slova z jádra Malachiášova proroctví, například *Ecce ego mitto angelum* nebo *Statim veniet ad templum*. Anděl tak obohacuje výjev o prvek, který intenzivněji než obvyklá ikonografie Obětování Páně odkazuje na liturgii Očišťování Panny Marie.

Malachiášův text však otevírá ještě další rovinu výkladu, které dodává figuře anděla ještě plnější opodstatnění. Hovoří se v něm o *chrámu* a o *panovníku*, který do něj *přichází*, v druhé části pak také o *obětech*, které budou moci přinášet pouze ti, které panovník *protříbí* (očistí). Podle středověkého liturgika Viléma Duranda značí chrám církev nebo duši věřícího, přičemž panovníkem je samotný Kristus.⁶⁷ Postava anděla tak není jen ilustrací úryvku liturgického textu, nýbrž klíčem k pochopení sdělení a poslání obrazu. *Adventus* panovníka je ostatně ústředním tématem nejen horního pásu tympanonu, ale i jeho dolní části, která znázorňuje Kristovo narození. Máme tak před sebou vlastně dva Kristovy příchody – jeden na svět (narození), druhý do chrámu.

Téma chrámu je přítomné i v dalších liturgických textech slavnosti Očišťování. Při mši v rámci introitu a graduale a ve versikulu kompletáře a laud zaznívá opakovaně text žalmu 47 (verš 10 a 11): *„Přijali jsme, Bože, tvé milosrdenství ve středu tvého chrámu: podle tvého jména, Bože, tvá chvála až do končin země: tvá pravice je plná spravedlnosti.*“ Chrámu, oběti, protřibení myslí se dotýká dále orace ranních chval, která se opakuje také při mši: *„Všemohoucí, věčný Bože, velebnost tvou pokorně vzýváme, abys tak, jako jednorozený Syn tvůj dnešního dne s podstatou našeho těla byl v chrámě tobě představen, i nás s očištěnou myslí sobě představil.*“ Téma příchodu panovníka do chrámu tak není lacinou aluzí na *adventus* světského panovníka, nýbrž připomenutím věřícímu, že po vzoru Kristově vstupuje také on do posvátného prostoru, aby byl účasten na mešní oběti.⁶⁸

Odkaz na Malachiášovo proroctví nepředstavuje v souvislosti s Obětováním Páně žádnou ikonografickou zvláštnost. Na predele Ducciovy Maesty v sienském dómu doprovází scénu Obětování Páně postava Malachiáše s textem prvního verše našeho úryvku: *„... et statim veniet ad templum suum Dominator quem vos quaeritis, et angelus testamenti quem vos vultis.*“ Stejný text se nachází na desce s Obětováním Páně z florentských Uffizií od Ambrogia Lorenzettiho, datovaného rokem 1342.⁶⁹ Pokud u těchto děl mělo být

⁶⁷ *„Qui adventus Domini in templum significat adventum eius in Ecclesiam et in mentem cuiuslibet fidelis anime, que est templum spirituale.*“ Durand (pozn. 38), Liber VII, Caput VII, 36. Honorius Augustodunensis ve spisu Gemma animae (Liber tertius, Cap. XXIV) zase přirovnal procesí se svícemi s evangelijním podobenstvím o moudrých pannách, které čekají na Krista-ženicha. Migne (pozn. 37) 172, sl. 649.

⁶⁸ Obětování v chrámě jako předobraz mešní oběti uvádí například Ivo ze Chartres. Migne (pozn. 37) 162, sl. 550-551.

⁶⁹ Na tomto obraze stojí naproti Malachiášovi Mojžíš, jehož páska nese text z knihy Leviticus (12, 8), který se vztahuje k mešní oběti: *„Quod si non invenerit manus ejus, nec potuerit offerre agnum, sumet duos pullos columbarum, unum in holocaustum, et alterum pro peccato: orabitque pro ea sacerdos, et sic mundabitur.*“

v obraze Obětování v chrámu tematizováno Malachiášovo proroctví, stalo se tak na základě zobrazení proroka nebo zakomponováním samotného textu. Ale ani vyobrazení samotného anděla není úplně raritní, vyskytuje se totiž na iluminaci uvozující slavnost Očišťování Panny Marie v tzv. Pražském misálu (XVI.A.16, Knihovna Národního muzea v Praze, fol. 246r), datovaného do konce 14. století.⁷⁰ Scéně Obětování přihlíží vlevo za Marií mladistvá tvář se světlými bohatými dlouhými vlasy a svatozáří. Přestože je vidět jen tvář, je velmi pravděpodobné, že se jedná o Malachiášova anděla. Svatozář kolem hlavy totiž vylučuje identifikaci s ostatními postavami zobrazovanými při Obětování v chrámu. Nemůže se jednat ani o dívku přinášející pár holoubátek, ani o prorokyni Annu, která byla již v pokročilém věku, a navíc by nemohla mít nimbus (nemá jej ani sám Simeon). Nimbus rovněž vylučuje, že by se jednalo o ikonograficky nevýznamnou, stafážovou figuru.⁷¹

Obraťme nyní pozornost na hromniční žehnání svící s následujícím procesím. Svůj původ má tento obřad v závěrečném verši Simeonova kantika: „... světlo k osvícení pohanů a k slávě lidu svého izraelského.“ K rekonstrukci obřadu použijeme Breviř svatovítský (XIV D 9, Knihovna Národního muzea v Praze, folia 56v–57v), který je považovaný za liber ordinarius pražské katedrály.⁷² Hromniční liturgie se svícemi obsahovala čtyři části a byla obvykle vložena mezi modlitbu tercie a bohoslužbu.

Během prvního stacia proběhlo žehnání svící, neslo se proto v duchu verše Simeonova chvalozpěvu, zpívaného při jejich rožínání. Při procesí k dalšímu zastavení následovaly zpěvy připomínající Kristovo vtělení – hymnus *Ave gratia plena dei genitrix* a antifona *Adorna thalamum*, která oslavuje Krista jako ženicha přicházející k nevěstě: *Vyzdob síň svou, Sione, a přivítej Krále Krista. Pojmi Marii, kteráž jest branou nebeskou; onať nese Krále slávy nového světla. Tu stojí Panna a přivádí na rukou Syna před jitřenkou zrozeného. Jej bere Simeon na lokty své a oznamuje národům, že to jest Pán života a smrti a Spasitel světa.*

Při druhé stacii se děj posunul k jádru příběhu. Zazněla antifona, v níž nejdřív Simeon dostává příslibení, že uvidí Mesiáše, následně rodiče přinášejí dítě do chrámu a setkávají se se Simeonem.⁷³ V pražské katedrále toto zastavení vrcholilo pěveckým výstupem „starců“ *Hodie beata Virgo (Dnes blahoslavená Panna Maria představila chlapce Ježíše v chrámě a Simeon naplněn Duchem svatým jej vzal do svých rukou a chvalořečil Bohu na věčnosti.)*⁷⁴

Třetí statio je pro náš výklad nejdůležitější, neboť se odehrálo před uzavřeným hlavním vstupem do kostela, v případě Frauenkirche bezpochyby přímo pod tympanonem s reliéfem Obětování Páně. Zde zazněl zpěv *Benedictus qui venit (Požehnaný jenž přichází ve jménu Páně)*, jemuž následovala anticipovaná mešní orace *Omnipotens sempiternus Deus*, kterou jsem citoval výše v souvislosti s chrámem, obětí a tříbením. Poté vzal kněz do rukou plenář a zanotoval antifonu *Cum inducerent (Když uváděli Ježíška jeho rodičové, aby učinili s ním podle předpisu zákona, vzal jej na své lokty.)*, což je výmluvná analogie mezi celebrujícím knězem a starcem Simeonem, jenž v textu evangelia bere na své lokty Ježíše a dobrořečí Hospodinu („*accepit eum in*

⁷⁰ Pavel Brodský, *Katalog iluminovaných rukopisů knihovny Národního muzea v Praze*, Praha 2000, kat. č. 231.

⁷¹ Vedle tohoto případu existuje ještě jedna specifická ikonografie Obětování Páně, rovněž vycházející z textu Malachiášova proroctví, kde přilétající anděl klade korunu na hlavu malého Ježíška. Jedná se o malbu na vnitřní stěně chórových lavic v presbytáři katedrály v Kolíně nad Rýnem a reliéf na mariánském relikviáři katedrály v Tournai od Mikuláše z Verdunu. Malby na kolínských lavicích navíc odkazují na jednotlivé mariánské svátky, přičemž pojednávaná scéna tematizuje slavnost Očišťování Panny Marie. Obšírněji k oběma případům viz Srovnal (pozn. 60), s. 140.

⁷² Hana Vlhová, *Středověké liturgické rukopisy z katedrály sv. Víta na Pražském hradě* (dizertační práce), Ústav hudební vědy FF UK, Praha 2000.

⁷³ *Responsum accepit Simeon a Spiritu sancto, non visurum se mortem, nisi videret Christum Domini. / Cum inducerent puerum Jesum parentes ejus, ut facerent secundum consuetudinem legis pro eo: ipse accepit eum in ulnas suas.*

⁷⁴ fol. 57r: „*hac finita exeunt seniores in medium cantantes*“.

*ulnas suas benedixit Deum**). Kněz totiž s plenářem v rukou po antifoně *Cum inducerent* zaintonoval žalm 143, jenž začíná slovy *Benedictus Dominus Deus meus*, otevřel se vchod a kněz vstoupil do kostela.

Zřejmě uprostřed kostela se průvod zastavil k poslední stácii,⁷⁵ kde celebrant zazpíval verš *Suscepimus deus* (*Přijali jsme, Bože, milosrdenství tvé uprostřed tvého chrámu. Jako jméno tvé, Bože, tak i chvála tvá sahá až do končin země. Pravice tvá jest plna spravedlnosti.*) a následně oraci *Perfice in nobis* (*Dokonej v nás, Bože, prosíme svoji milost, který jsi splnil očekávání spravedlivého Simeona, abychom jako on, který dříve než umřel, uviděl Krista, zasloužili uvidět Pána a dosáhnout věčného života.*). Kněz nakonec zazpíval předposlední sloku vánočního hymnu *A solis ortus cardine* se slovy *Gaudet chorus caelestium*,⁷⁶ čímž byl obřad zakončen a klérus se vrátil do chóru ke slavení mše svaté.

Třetí statio tedy vyvrcholilo symbolickým příchodem panovníka do chrámu, což je zároveň ústřední myšlenkou analyzovaného reliéfu Obětování Páně. Plenář v rukou kněze symbolizuje samotného Krista – slovo, které se stalo tělem. Na tento obřad navazovala bohoslužba, při níž byla zpřítomněna Kristova oběť na kříži. Kněze s plenářem doprovázeli při vstupu do kostela věřící se zapálenými svícemi v rukou, kteří podobně jako moudré panny s olejovými lampami čekají na ženicha, aby s ním mohli vejít na svatební hostinu (viz text antifony *Adorna thalamum - Vyzdob síň svou, Sione, a přivítej Krále Krista*). Tak věřící vyjadřují touhu patřit mezi ty, které Kristus při svém druhém příchodu nalezne připravené (Mt 25, 1-13).⁷⁷ Obraz se propojil s liturgií podobně jako antifona, která zní během obřadu. Reliéf Obětování Páně *nereprodukoval* nějaký rituální akt, nýbrž se v jedinečném okamžiku stal jeho viditelným znamením, když *prezentoval* (zpřítomnil) biblickou událost.

K tomu je třeba poznamenat, že ačkoliv se tak bezprostřední a radikální propojení obrazu s rituálním aktem může zdát neobvyklé, nejedná se o unikum. Ke stejnému závěru dospěla při analýze tympanonu s výjevem Obětování v chrámu na mariánském (jižním) vchodu Královského portálu v Chartres také Margot Fasslerová: „*Představení Krista v chrámu, tak živě zobrazené na pravém tympanonu Královského portálu, bylo událostí, jež byla v křesťanských dějinách vykládána jako předznamení Druhého příchodu. Již rané modlitby a kázání bez ustání poukazovaly na obřad očišťování, zvláště na procesí se svícemi a na lid, který musí čekat s rozžatými svícemi na návrat ženicha na konci časů. Tím způsobem pravý tympanon směřuje k vizi Druhého příchodu, který nacházíme na středovém tympanonu.*”⁷⁸

Otázka konceptora

Oproti studiím zdůrazňujícím roli Karla IV. jsme zkoumali problematiku liturgické funkce. Došli jsme k závěru, že kaple představuje příklad liturgickým pravidlům podřízené výzdoby. Zároveň se ale jedná o originální a mnohavrstevnatý, teologicky koncipovaný ikonografický program. Je proto namístě se ptát po jeho autorovi. Vzhledem k častým císařovým pobytům v Norimberku se nabízí, že šlo o některého ze vzdělaných duchovních z císařského dvora. Avšak pravděpodobnější možností je, že autorem programu byl člen kolegia mansionářů. Nově založená mariánská kaple totiž nebyla svěřena do péče diecézním kněžím ani

⁷⁵ Rubrika pražského kostela předepisuje předtím, než se procesí vrátí do chóru, zastavení *in medio ecclesiae*. Jana Maříková-Kubková – David Eben, Organizace liturgického prostoru v bazilice sv. Víta, in: *Castrum Pragense* II, 1999, s. 230.

⁷⁶ „*Gaudet chorus caelestium et Angeli canunt Deum, palamque fit pastoribus Pastor, Creator omnium.*”

⁷⁷ Moudré a pošetilé panny jsou vymalovány na bočních stěnách předsíně v architektonicky ztvárněných nikách. Malby sice pocházejí až z doby regotizace Augusta Essenweina, je ale možné, že nahrazují původní malby téhož námětu. Essenwein (pozn. 45), s. 9.

⁷⁸ Fassler, Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres, in: *The Art Bulletin* LXXVII, 1993, č. 3, s. 513.

církevnímu řádu, nýbrž dceřinému sboru pražského kolegia mansionářů.⁷⁹ Specifikem tohoto sboru byla každodenní modlitba mariánského votivního officia a mše.⁸⁰ Na pražské mansionáře, konkrétně na jejich představeného (precentora) císař v zakládací listině převedl patronátní právo k norimberské fundaci. O vlastní uvedení fundace v život se tak staral precentor Ctibor Václavův z Borče, který osobně zajišťoval její schválení či stvrzení na úrovni svatosebaldské farnosti, norimberské městské rady i bamberského biskupa.⁸¹ Dochované prameny ani samotná skulptura však nedovolují tuto domněnku potvrdit či vyvrátit. Platí ovšem výše konstatované upozornění, že koncept sochařské výzdoby mariánské kaple není čistě pražským exportem, nýbrž že je silně provázán s místní tradicí. To by pak hovořilo více pro místní mansionáře, než pro pražské dvorské liturgisty.

Norimberská kaple Matky Boží odráží zájem Karla IV. o Norimberk a zároveň vysoké sebevědomí tohoto říšského města a jeho patriciátu, který bral stavbu jako přihlášení se k císařství a ke Karlu IV. Analýza skulptury předsíně připomenula mnohdy upozadovanou skutečnost, že primárním smyslem stavby i celé výzdoby kaple byla jeho kultovní funkce. Ta byla také základním vodítkem při sestavování ikonografického programu. Jeho hlavní teologickou myšlenkou je téma Kristova příchodu, a to hned ve dvou rovinách: 1) Pomocí postav prvního lidského páru, izraelských králů, patriarchů a proroků na vnějším portálu a na vnitřním portále skrze odkaz na Kristův původ v osobách Jáchyma a Anny, Marie, Josefa a zobrazení příběhu jeho narození je adventus Krista zasazen do dějin spásy.⁸² 2) Reliéf Obětování v chrámu umožňuje přímé spojení obrazu s rituálním aktem. V centru této liturgie je příchod Krista do chrámu. Symbolický adventus věčného Panovníka Krista tak mohl v očích měšťanů odkazovat na slavnostní příjezdy římského krále a od roku 1355 císaře Karla IV. A totéž jistě platilo i v opačném směru.*

⁷⁹ K pražským mansionářům existuje již poměrně rozsáhlá literatura: Dobner (pozn. 4), s. 291–299. – Jiří Beránek, Sbor mansionářů pražské metropolitní kapituly. Příspěvek k dějinám liturgického zpěvu v předhusitských Čechách, *Miscellanea musicologica* XXIX, 1981, s. 9–48. – František Pokorný: Nepublikovaná recenze článku Jiřího Beránka (strojopis ve vlastnictví Davida Ebena), s. l. et s. d. – Zdeňka Hledíková, Fundace českých králů ve 14. století, in: *Sborník historický* XXVIII, 1982, s. 10–19. – Blohm (pozn. 1), s. 153–168. – Jan Ryba, Mansionáři v pražském kostele, in: *Pražský sborník historický* 30, 1998, 5–89. Přesto se u mnohých, i recentních pracích setkáváme s mylnou asociací pražského sboru s augustiniánským klášterem při kostele Panny Marie na Karlově na Novém Městě pražském.

⁸⁰ Dobner (pozn. 4), s. 346. Tomáš Slavický nedávno upozornil na vysokou literární a hudební úroveň pražského mansionářského sboru a na důležitou roli, kterou sebral pro vývoj českých rorátních zpěvů. Tomáš Slavický, Czech Rorate chants, Missa Rorate, and Charles IV's foundation of votive officium in Prague cathedral. The testament of choral melodies to the long-term retention of repertoire, *Hudební věda* LV, 2018, č. 3–4, s. 237–262.

⁸¹ Písemné prameny nás zpravují o tom, že precentoři pražského kolegia vykonávali patronátní a vizitátorské povinnosti i přes bouře husitských válek až do konce 15. století. Dobner (pozn. 4), č. 21, s. 362–364, č. 22, s. 364–365. – Hledíková (pozn. 79), s. 14–15. – Ryba (pozn. 79), s. 33, 58.

⁸² Markus Hörsch tuto skutečnost oprávněně spojil s transformací synagogy na kostel: „Vielmehr kann alles implizit auf die Überwindung des Judentums im Sinne der teleologischen Heilsgeschichte bezogen werden, die eben in der Menschwerdung Gottes den entscheidenden Wendepunkt erblickt.“ Hörsch, Nürnbergs repräsentative Architektur (pozn. 1), s. 66.

*Tato studie vychází z mé doktorské práce a je výstupem projektu Progres Q07 - Centrum pro studium středověku FF UK (Umění a kult v norimberském kostele Panny Marie). Za přátelskou pomoc děkuji Viktorii a Detlevovi Huckovým.