

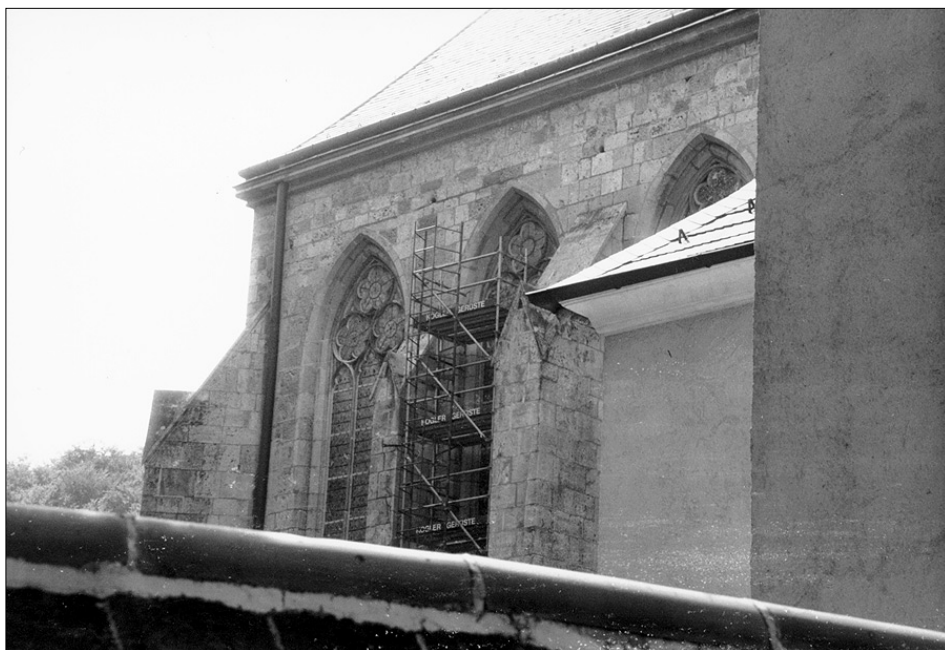
K PROBLEMATICE VÝVOJE SAKRÁLNÍHO UMĚNÍ PRVNÍ POLOVINY 14. STOLETÍ

PAVEL KROUPA

Obsahem tohoto článku je pokus o výklad některých vývojových jevů evropského umění, a to včetně interpretace jejich duchovního základu. Prosíme, aby tato stať byla chápána v kontextu toho, co již bylo jejím autorem v této souvislosti vysloveno.¹⁾ Témata, která jsou zde rozpracována, mají celoevropský význam. Důvody, pro něž jsme snad oprávněni některá z nich otevřít opětovně a jiná zcela nově na stránkách českého odborného časopisu, jsou v zásadě dvojí. Jednak se české sakrální umění v uvedeném období postupně připravuje na skutečnost, že se posléze v dalších desetiletích dostane do popředí evropského vývoje, a proto považujeme za potřebné příslušné evropské souvislosti vnímat i hodnotit právě z pohledu jejich vztahu k umění českému. Druhým důvodem je fakt, že tyto analýzy v české odborné literatuře v současné době scházejí, a to včetně hlubších sond do problémů, které jsou zdánlivě bez vážnějšího vztahu k soudobému sakrálnímu českému umění a jeho kořenům.

K VÝVOJI RAKOUSKÉ SAKRÁLNÍ ARCHITEKTURY PRVNÍ POLOVINY 14. STOLETÍ

Proto, aby pohled na české umění sledovaného období byl v jeho vývoji a duchovních kořenech co nejúplnější, je dle našeho soudu vhodné vyrovnat se s fenoménem monumentální sakrální architektury v některých historických zemích na území dnešního Rakouska.



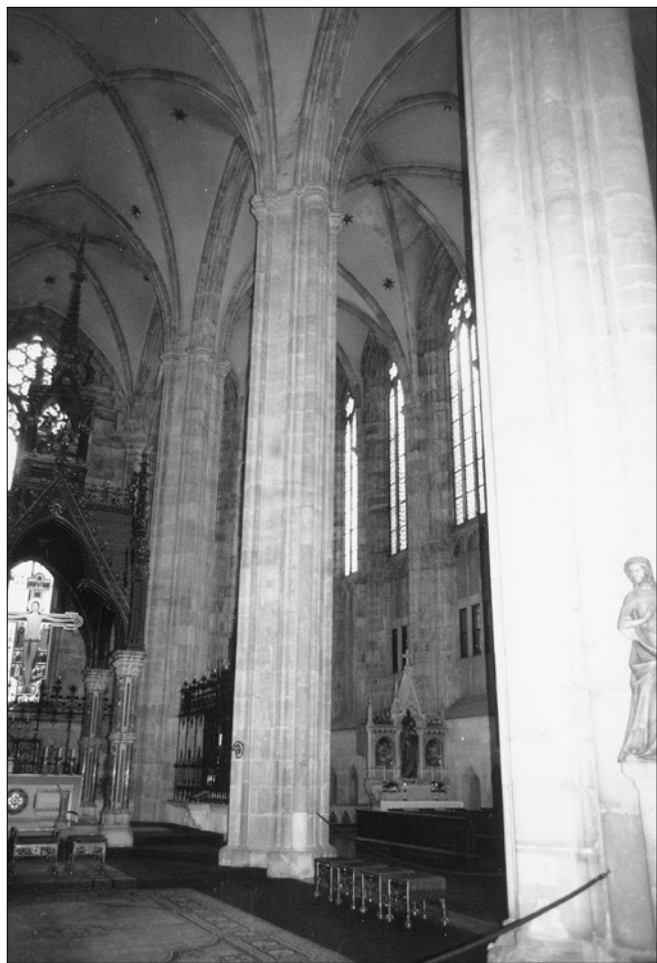
Obr. 1: Heiligenkreuz, chór kostela (všechny fotografie autor).



Obr. 2: Heiligenkreuz, síňový chór kostela.

Právě ve srovnání s ním bude poté možno lépe chápat vývoj a podstatu umění českého, včetně jeho vlastního imanentního vývoje. Je pravděpodobně oprávněný názor, že základem pro dvouloďní prostory zde je dominikánský klášterní

1) Pavel Kroupa, K architektuře doby Václava II. a první poloviny 14. století, Zprávy památkové péče č. 7, 1998, s. 200 - 211.



Obr. 3: Heiligenkreuz, síňový chór kostela.



Obr. 4: Heiligenkreuz, patka piliře v chóru kostela.

kostel v dolnorakouském Imbachu.²⁾ Důsledný tektonický systém tohoto dvoulodí jakoby předznamenává cestu, jakou půjde během první poloviny 14. století rakouská sakrální architektura vícelodních síní. Jistě ne náhodou je spojen vznik tohoto dvoulodí s dominikánským prostředím, jehož spiritualita, opřená o pocitovou stránku lidského jsoucná, vytvářela předpoklady pro vývoj nového prostoru.³⁾

2) Renate Wagner-Rieger, *Mittelalterliche Architektur in Österreich*, St. Pölten - Wien, 1988, s. 122.

3) Do stejného časového a slohového okruhu náležejí i další dva dolnorakouské síňové kostely - trojlodní síň v Retzu a dnes nedochovaný dominikánský klášterní kostel v Tullnu.

V prostředí cisterciáků v Heiligenkreuz vzniká trojlodní síňový chór, mající zásadní význam pro další vývoj rakouské architektury.⁴⁾ Stavba nového chóru je poprvé zmiňována v roce 1288, chór byl svěcen roku 1295.⁵⁾ Pravoúhle zakončené trojlodí chóru představuje rozhodující krok v reformě prostoru ve směru od klasické, resp. poklasické katedrální gotiky k do sebe uzavřenému, nikam nesměřujícímu prostoru, nemajícímu počátku ani konce. Téměř dokonalého efektu v tomto směru bylo dosaženo použitím pětídílných kleneb ve vnějších lodích a zejména skříňovitým vnějším obrysem stavby, uplatňujícím se velkými plochami zdí, z nichž jsou vysunuty ovšem poměrně mohutné piliře, které výsledný plošný efekt poněkud eliminují. Uvnitř prostoru jsme ale ve světě velmi důsledné tektoniky, velmi zjevně manifestující své kořeny v klasické a poklasické architektuře. Stěny i piliře jsou pokryty svazky přípor, složených z klasických půlválcových a poklasických hruškovcových prutů,⁶⁾ odpovídajících důsledně počtu nesených žebér, u piliřů dole opřených o patky odpovídajících tvarů. Objevují se zde např. hruškovcové patky i hlavice, které známe z více než půl století mladší architektury Matyáše z Arrasu v pražské katedrále sv. Víta. Plochy stěn jsou nemilosrdně prolomeny okny, takže stěna se prakticky neuplatňuje. Pouze pod bankálem je plocha nečleněné stěny, traktovaná krátkými úseky podseknutých přípor, prorůstajících podokenní římsou. Prostor je tedy dokonale tektonicky členěn a rytmizován, světlo pronikající okny s původně barevnými vitraji ponechávalo síň v přitmě.

Na chór v Heiligenkreuz přímo navazuje další cisterciácký kostel ve štyrském Neubergu. Klášter byl založen roku 1327 a osazen mnichy z Heiligenkreuz.⁷⁾ Vlastní kostel byl stavěn mezi lety 1327 až 1344 a formálně navazuje i na Albertinský chór u sv. Štěpána ve Vídni.⁸⁾ Základním rysem interiéru zdejšího trojlodí v pravoúhle uzavřené skříni je opět důsledná tektonika, projevující se ve svazkových příporách sbíhajících po piliřích i u stěn až na zem (s výjimkou jižní stěny lodi, kde v důsledku přiléhající budovy konventu se uplatňuje plocha nečleněné stěny) a zakončených navzájem prostrádanými polygonálními a půlválcovými patrovými patkami. Přesto je možno oproti chóru v Heiligenkreuz zaznamenat poměrně výrazný posun směrem k plošnosti a oblasti článkoví. Především stěna již není tak důsledně prolomena okny a poměrně velmi výrazně se její hladká plocha uplatňuje mezi svazky přípor a okenními otvory. Ta se uplatňuje dále pod bankálem, na jižní stěně lodi a ve spodních částech oken v severní stěně prostoru.⁹⁾ Dalším prvkem, dokládajícím snahu po optizaci celého prostoru síně, je převaha obých, půlválcových přípor, po kterých světlo přirozeně klouže, a které tak lépe korespondují s optickými vlastnostmi hladké stěny.¹⁰⁾ Zdejší prostor navozuje dojem sna-

4) Nesdílíme názor Renate Wagner-Rieger, *Mittelalterliche Architektur*, I. c., s. 125., že zdejší síňové trojlodí představuje zásadní východisko pro cisterciáckou architekturu střední Evropy 14. století. Jak dále ukážeme, tato síň je významná pouze pro rakouské země.

5) Renate Wagner-Rieger, *Mittelalterliche Architektur*, I. c., s. 125.

6) Jak dokládá Renate Wagner-Rieger, *Mittelalterliche Architektur*, I. c., s. 126, byly hruškovcové přípory v tomto regionu zde dokonce poprvé použity.

7) Renate Wagner-Rieger, *Gotische Architektur in der Steiermark*, in: *Gotik in der Steiermark*, St. Lambrecht, 1978, s. 64.

8) Renate Wagner-Rieger, *Mittelalterliche Architektur*, I. c., s. 136.

9) Je-li tato úprava původní.

10) Užité obých profilů připomíná Parléřovu oblibu v těchto tvarech u ar-

hy vyrovnat se s požadavkem po jeho optizaci, nicméně nebylo to dovedeno do konce a stále převládá důsledná tektonika, která brání v dotažení reformy do konečné podoby. Těto slohové poloze odpovídá i exteriér stavby, na kterém jsou poměrně značné plochy stěn výrazně traktovány do prostoru velmi vytaženými opěrnými pilíři.

Ve stejné době jako kostel v Neubergu byl ve svých podstatných částech stavěn klášterní benediktinský kostel ve St. Lambrecht ve Štýrsku. Počátek stavby je kladen k roku 1327.¹¹⁾ U tohoto trojlodí můžeme velmi zřetelně sledovat postupný vývoj tvarového řešení pilířů nesoucích klenby všech tří lodí. Na základě čitelné tvarové morfologie se jeví pravděpodobné, že stavba postupovala od východu na západ. První čtyři páry východních pilířů jsou složeny z oblých válcových přípor s měkkými vyžlabeními mezi nimi, opřenými na podlaže o nízké patky. Architektonické řešení zde odpovídá slohové poloze dosažené v kostele v Neubergu. Pátý pár pilířů nese konzoly, na kterých jsou ukončeny přípory, dolů pokračuje hladký osmiboký profil. Ostatní páry pilířů západním směrem jsou opět polygonální, hladké, s hlavicemi v podobě houbovitých abaků, přičemž nad hlavicemi klenební žebra volně zabíhají do polygonálního dříku pilíře. Naznačený vývoj dokumentuje složité hledání optimálního tvaru. Přesto je výsledek velmi nepřesvědčivý. Místo aby pilíř u nejzápadnější položené párů probíhal ve svém polygonálním tvaru nepřerušeně od spoda až nahoru, je nepochopitelně přerušen hlavicí, na kterou je neorganicky nasazena horní část dříku s volně vyběhajícími žebry. Dosažené slohové poloze odpovídá opření klenebních žebor na stěnách trojlodí o konzoly. Přestože jde o síňový prostor, celkově působí longitudinálním dojmem.

Do sledované skupiny staveb bezpochyby náleží bývalý minoritský klášterní kostel v hornorakouském Ennsu. Základ tvoří dvoulodní prostor s presbyteriem zaklenutým třemi travě křížových kleneb a polygonálně v závěru. Po severním boku dvoulodí je umístěna tzv. Wallseerská kaple, v lodí dvoulodní a v prostoru presbytáře přecházející do trojlodí. Dvoulodní prostor kostela představuje architekturu, která je nejspíše slohově a ideově spjata s prvními dvoulodními na rakouském teritoriu (Imbach apod.). Žebra vyrůstají plynule z osmibokých dříků tří středových pilířů, přičemž zaklenují prostor, u něhož je cítit výrazná tendence k plošnému působení architektonických článků, která se mimo jiné projevuje např. ve velkých plochách hladkých obvodových zdí. Tvarosloví kostela dokládá, že vznikl najednou v krátkém časovém úseku. Pro to svědčí kružby v pres-



Obr. 5: Neuberg, klášterní kostel.

bytáři ve slohu ještě klasické gotiky, zkrácené půlválcové přípory na východní čelní stěně dvoulodí nesoucí klenební žebra a výzdoba svorníků na klenbě dvoulodí ve slohu poklasické gotiky. Jako doklad toho, že v průběhu stavby dvoulodí došlo přeci jenom k určitému vývojovému posunu, může svědčit skutečnost, že klenební žebra jsou svedena na konzoly. Provedení dvoulodí se vyznačuje značným stupněm optizace prostoru a snahou dovést proces vytvoření uzavřeného prostoru do zdárného konce, jak dokládá užití obkročných kleneb v obou východních travě. Tzv. Wallseerská kaple je tektonicky důslednější, žebra jsou svedena na středové svazkové pilíře s hlavicemi a s patkami, na stěnách vyrůstají ze svazkových přípor s patkami a s hlavicemi. Vnější stěny jsou z velké části prolomeny širokými okny, takže plocha stěn se uplatňuje velmi málo. Aby pročlenění stěn bylo co největší, je do stěny pod bankálem umístěna řada sedilí s bohatou výzdobou. Snaha po vytvoření uzavřeného prostoru je ovšem patrná v promyšleném klenebním systému, který bohatě využívá obkročných kleneb. Tato snaha je v protikladu s velmi důslednou tektonikou tvarosloví kaple, v protikladu, který je, jak se zdá, velmi typický pro sakrální architekturu první poloviny 14. století v Rakousku. Komplex ennských sakrálních prostor naznačuje, jak obtížné bylo hledání nových architektonických řešení a k jakým nedůsledným tvarovým formulacím to vedlo. Stavbatzv. Wallseerské kaple je kladena do třicátých a čtyřicátých let 14. století.¹²⁾

Snad nejdále dospěly tyto optizační tendence ve dvoulodním prostoru bývalého špitálního kostela sv. Maří Magdaleny ve štýrském Judenburgu. Klenba dvoulodí je svedena na dva polygonální hladké středové pilíře, ze kterých klenební žebra vyrůstají přímo, zatímco na obvodových stěnách dosedají na konzoly. Hladké stěny reflektují dopadající svět-

chitektury pražské katedrály sv. Víta.

11) Renate Wagner-Rieger, *Mittelalterliche Architektur*, I. c., s. 136. Stavba se protáhla až do r. 1393.

12) Renate Wagner-Rieger, *Mittelalterliche Architektur*, I. c., s. 139.



Obr. 6: Neuberg, klášterní kostel.



Obr. 7: Neuberg, klášterní kostel, patka pilíře.



Obr. 8: Neuberg, klášterní kostel, obvodová stěna trojlodí.



Obr. 10: St. Lambrecht, klášterní kostel, východní závěr.



Obr. 9: St. Lambrecht, klášterní kostel, severní průčelí.

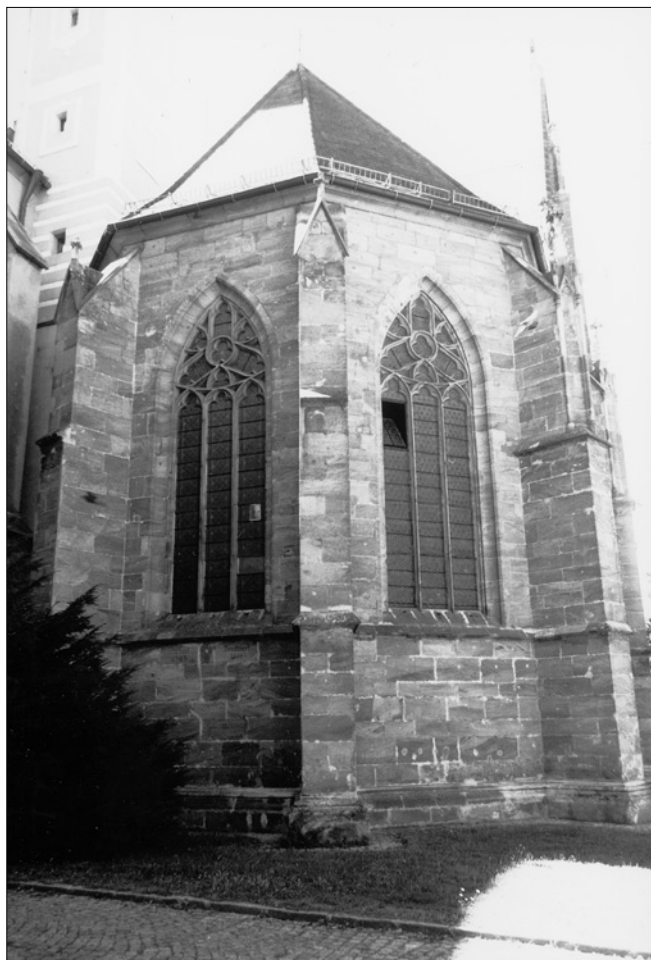
lo a emancipační prostorové snahy dvoulodí jsou úspěšně dotvářeny uplatněním obkročných kleneb v obou východních polích dvoulodí. Celý prostor působí tak vyváženě, že se velmi přibližuje českému prostředí.

Před polovinou 14. století byla nepochybně vystavěna velká část poutního trojlodního štýrského kostela Maria Strassengel.¹³⁾ Každá loď síňového prostoru je na východě za-

13) Počátek stavby je kladen k roku 1346. Renate Wagner-Rieger, *Mittelalterliche Architektur*, I. c., s. 137, nebo k roku 1331, Rupert Feuchtmüller, *Die Baukunst*, in: *Gotik in Österreich*, Wien, 1961, s. 12. O datu dokončení v roce 1355 panuje shoda.



Obr. 11: Enns, minoritský klášterní kostel, tzv. Wallseerská kaple



Obr. 12: Enns, minoritský klášterní kostel, východní závěr Wallseerské kaple.

končena polygonálně, vnitřek slohově navazuje na Neuberg (pilíře).¹⁴⁾ Vnitřek je opět důsledně tektonizován za použití oblých tvarů klasické gotiky (pilíře), slohový posun je cítit v holých stěnách. V chóru jsou dochovány zčásti původní vitraje, které nepropouštěly dovnitř mnoho denního světla. Interiér je doposud tmavý a poskytuje nepochybně možnost dobře vnímat původní světelné poměry. Konzistentně působící prostor je dokladem faktu, že architektura tohoto regionu stále a bez výrazných tvůrčích inovací používala konzervované architektonické a prostorové prototypy bez znatelného vývoje.

Jako doklad velmi dlouhého přežívání tohoto stavebního typu ve druhé pol. 14. století může sloužit příklad poutního kostela v Pöllaubergu ve Štýrsku. Stavba trojlodního síňového kostela byla zahájena snad v roce 1370, přičemž interiér tvarově navazuje na tzv. Wallseer-



Obr. 13: Enns, minoritský klášterní kostel, dvoulodí.

skou kapli v Ennsu.¹⁵⁾ Rozbor architektury tohoto kostela by znamenal pouze opakování shora řečeného. Po polovině 14. století na rakouské půdě vyrůstají takové významné stavby,

14) Renate Wagner-Rieger, *Mittelalterliche Architektur*, I. c., s. 138.15) Renate Wagner-Rieger, *Gotische Architektur*, I. c., s. 67.

jako je chór cisterciáckého kostela ve Zwettlu, které již ovšem náleží dalšímu vývoji.

Závěrem tohoto krátkého exkurzu je třeba říci následující. Počátky síňových dispozic v rakouské sakrální architektuře nejsou doposud objasněny. Spíše než spojovat jejich vznik s určitými politickými okolnostmi,¹⁶⁾ jeví se podstatným to, že se objevují zpočátku zejména u rádo- vé architektury dominikánů, minoritů a cisterciáků, v jejichž prostředí byly nejpříhodnější duchovní podmínky k vytváření nových architektonických koncepcí. Mluvíme-li o reformě klasické katedrály, pak v případě podunajské rakouské architektury má toto tvrzení velmi zúžený obsah. V první polovině 14. století se tato reforma týká pouze prostorové skladby a nikoliv architektonického tvarosloví, které zůstává velmi tradiční. Využívá zpočátku prvků poklasické gotiky a posléze se obrací k oblým tvarům gotiky klasické, nicméně stále zůstává v zajištění poměrně důsledné tektoniky, která vylučuje vytvoření optických prostorových schránek, jaké známe z prostředí českého. Stavby tohoto typu se koncentrují zejména do oblasti Dolního Rakouska a Štýrska. Rakouský vývoj byl z hlediska české architektury první poloviny 14. století velmi nedůsledný¹⁷⁾ a rozdíly mezi oběma oblastmi jsou, zejména v otázce dosažení cíle, tj. sekularizované architektury jako schránek pro devoční objekty, zásadní povahy. Z tohoto hlediska se jeví vymezení pojmu „podunajsko-česká reforma gotiky“¹⁸⁾ jako obtížně odůvodnitelné. Přesto ale bylo české prostředí sledovanou architekturou rakouských sousedů obohaceno. Dokladem jsou kostely jihu Moravy a Čech, které vykazují společné znaky, ale které nepředstavují most do budoucnosti.¹⁹⁾



Obr. 14: Enns, minoritský klášterní kostel, tzv. Wallseerská kaple, hlavice piliře.

Na závěr tohoto krátkého přehledu vývoje sakrální architektury v některých rakouských zemích, mimo chronologii líčení vývoje, se zmíníme o výzdobě tzv. Albertinského chóru kostela sv. Štěpána ve Vídni, který je dobrým dokladem postupného rozkladu ucelených ikonografických programů, majících své duchovní kořeny ještě ve 13. století. Celkové tvaroslovné pojetí zdejší trojlodní síně plně zapadá do slohového proudu podunajské rakouské architektury první poloviny 14. století, užívající nový prostorový síňový typ, ale zároveň zaplňující jeho prostor architektonickými prvky klasické a poklasické gotiky. Stavba chóru se pravděpodobně plně rozvinula v první polovině 20. let a po krátké pře-

16) Hypotézy o tom, že mohly vzniknout na územích náležejících za Přemysla II. k zemím koruny české, nejsou přesvědčivě doloženy. Tuto domněnku vyslovuje *Renate Wagner-Rieger*, *Gotische Architektur*, I. c., s. 48.

17) Při provedeném rozboru je možno vycházet pouze z části sakrální architektury v Rakousku ve sledovaném období, byť z části, která představuje reprezentativní vzorek. Stranou musí být ponechána architektura venkovských kostelů, která bývá v drtivé většině ohlasem větších uměleckých center, byť někdy vzdálených. Nelze vyloučit, že zde by bylo možno nalézt doplňující příklady, které by problém více osvětlily.

18) *Václav Mencl*, *Podunajská reforma gotické katedrály*, s. 306, in: *Umění* 1969.

19) Skupina těchto staveb byla v české literatuře zpracována. *Klára Fischerová*, *Výtvarné předpoklady české gotiky*, s. 24n, in *Umění* 1977.



Obr. 15: Judenburg, špitální kostel sv. Maří Magdaleny, dvoulodí.

stávce pokračovala až do 23. dubna 1340, kdy byl chór vysvěcen.²⁰⁾ Ikonograficky velmi promyšlená základní koncepce sochařského programu vychází stále ještě z jednotné ideje *gesamtkunstwerku* klasické gotiky,²¹⁾ zbažené ovšem symbolického obsahu. Součástí tohoto programu, který zahrnoval jak sochařskou výzdobu exteriéru stavby, tak i kamenné skulptury uvnitř prostoru, bylo i vybavení interiéru oltářními retáblí (na rozdíl od prostorů klasických katedrál-

rálních staveb), přičemž se předpokládá, že při vysvěcení chóru bylo zároveň vysvěceno i šest oltářů.²²⁾ Mezi soudobým vybavením byl mimo jiné drahokamy vykládaný stříbrný obraz Panny Marie a expresivní, mysticky laděný kříž, dnes uložený ve Vídeňském diecesním muzeu.²³⁾ Z dochovaných torz původního vybavení chóru oltářními retáblí a kultovními předměty lze dovodit, že součástí prostoru byly i předměty, jejichž smyslem bylo přímé, individuální působení na věřícího, přičemž architektonická „slupka“ stavby se svým promyšleným ikonografickým programem se stává jakousi velkolepou kulisou, jejíž existence je dokladem trvající dobové potřeby tohoto fenoménu.²⁴⁾ Naše znalosti o původním vybavení Albertinského chóru nám umožňují učinit si představu o vztahu sakrální architektury v rakouských oblastech v první polovině 14. století a volných uměleckých děl, umístěných v těchto prostorech. Je jisté, že nově vznikající síňový prostor zde nebyl pojímán v nedělitelné vnitřní vazbě na vnitřní vybavení. Reforma sakrálního prostoru zde pravděpodobně probíhala v jakémsi předstihu před ekvivalentní změnou v jeho vybavení a z tohoto ohledu dosti samostatně. Nejinná situace byla pravděpodobně i v jiných stavbách shodného proudu, jehož vznik je spojen s cisterciáckým prostředím.²⁵⁾

Proto, aby pohled na proměnu architektury v naší zeměpisné oblasti byl úplnější, bylo by žádoucí věnovat pozornost z to-

hoto hlediska ještě zejména jižnímu Německu, Slezsku a Lužici. Podílu Švábska na transformaci architektury sledovaného období se věnoval V. Mencl,²⁶⁾ o slezské a lužické sakrální architektuře této zlomové doby souhrnné informace

20) Marlene Zykanová, Ke stavebním dějinám a umělecko-historickému významu Svatoštěpánského domu ve Vídni. Chrám sv. Štěpána, gotický dóm - jeho vznik a osud, in: Vídeňská gotika, katalog výstavy, Praha 1991, s. 32.

21) K tomu blíže viz Robert Wlattnig, Sochařský program Albertinského chóru. Ikonografické a slohové úvahy k sochařské výzdobě sv. Štěpána v 1. polovině 14. století, in: Vídeňská gotika, I. c., s. 59n.

22) Marlene Zykanová, Ke stavebním dějinám, I. c., s. 35.

23) K tomu viz Robert Wlattnig, Fragmenty dřevěných skulptur, in: Vídeňská gotika, I. c., s. 74.

24) Možná není zcela náhodné, že předpokládanými autory řezb reliefů vídeňských oltářních retáblí jsou řezbáři ze Švábska, které do Vídně možná povolal farář Heinrich z Luzernu. Ten před svým příchodem do Vídně působil jako kanovník v Kostnici. Robert Wlattnig, Fragmenty, I. c., s. 74.

25) Jmenujme zejména chór v Heligenkreuzu, ze kterého je Albertinský chór ve Vídni odvozován. Marlene Zykanová, Ke stavebním dějinám, I. c., s. 33.

26) Václav Mencl, Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české, in: Umění, 1971, s. 217 - 254.

v české odborné literatuře scházejí,²⁷⁾ což je třeba konstatovat s lítostí.

Zde je třeba pokusit se o bližší objasnění pojmu seku-
larizovaná architektura, který jsme již několikrát použili
a který má pro pochopení sledovaných změn v pojetí ar-
chitektury a jejího vybavení v tomto období klíčový význam.
Toto vysvětlení je možno provést pouze na pozadí fenomé-
nu klasické gotické katedrály.

Gotickou katedrálu můžeme chápat jako zhmotnělý pro-
jev scholastiky 13. století,²⁸⁾ nebo jako dokonalou stavební
konstrukci založenou na přesných matematických káno-
nech, či jako stavbu umožňující špičkový estetický zážitek.
To vše je již v literatuře rozebráno, nicméně gotická kated-
rála, tak jak ji vytvořila Francie 12. a 13. století, je přede-
vším prostředek, který nám má pomoci nalézt Boha. Již
základní článek, ze kterého je skladba katedrály utvořena,
totiž klenební travé, v sobě nese všechny základní rysy
zhmotnělé symboliky. Střed travé, v podobě svorníku se
znamením Krista, symbolizuje překonání existenciálního
dualismu, jehož jedním z výrazů je protiklad světových
stran, muže a ženy apod. Kristus v této symbolické kon-
strukci dualismu, které vyjadřují determinaci naší pozem-
ské existence, překonává a ukazuje nám cestu. Absolutno
v podobě symbolické oběti Krista je v gotické katedrále zpří-
tomněno a přiblíženo člověku usilujícímu o jeho poznání
a vymanění se z pout pozemské existence. Tmavý prostor
gotických katedrál, do kterého je sluneční svit vpouštěn
v pečlivě řízeném plánu, oprostěný od oltářních retáblů
s náročnou sochařskou výzdobou, umožňuje v přesně vy-
počítaném čase zažít přímý kontakt člověka s Bohem. Staro-
zákonní prvky, zobrazené v sochařských projevech ka-
tedrál, jsou přítomny navíc i v podobě opět nalezené tra-
dice symboliky starozákonních staveb. Je oživena funkce
portálu, oddělujícího svět profánní od světa duchovního,
přesné matematické proporce staveb jsou opřeny o ab-
staktní symboliku židovského umění.²⁹⁾ Každý architekto-
nický detail má své přesné místo. Součástí tohoto systému
je i nefigurativní výzdoba interiéru katedrály, představují-
cí svět rostlinné ornamentiky, navazující na starozákonní
představy o duchovním významu rostlin. Rostliny jsou zde
oživovány eucharistií v prostoru se pravidelně odehrávající-
cí. Doposud nejasná souvislost vzniku gotické katedrály
s první křížovou výpravou a s hledáním Archy úmluvy v pro-
storách koníren bývalého Šalamounova chrámu v Jeruza-
lémě v letech 1118 - 1128,³⁰⁾ dává tušit souvislosti s žido-
vskou kabalou. Tyto významové roviny jsou potvrzovány i vý-
sledky moderních psychoanalytických bádání.³¹⁾

Co je ovšem podstatné z hlediska toho, co se snažíme sle-
dovat, je skutečnost, že gotická katedrála, jako harmonic-



Obr. 16: Judenburg, špitální kostel sv. Maří Magdaleny, presbytář.



Obr. 17: Judenburg, špitální kostel sv. Maří Magdaleny, pohled do klenby dvoulodí.

27) Ojedinělou výjimku zřejmě představuje stař *Edmunda Malachowitze*, *Konzervace středověkých kostelů se středovou podporou ve Slezku*, in: *Památková péče*, 1975, s. 298 - 304.

28) *Erwin Panofsky*, *Gotische Architektur und Scholastik*, Köln, 1989, s. 9n. K tomu viz např. doslov v citované knize od *Thomase Frangenbergera*, s. 115n. Polemické vývody Panowského ohledně vztahu scholastiky a architektury katedrály vyvolaly silnou odezvu.

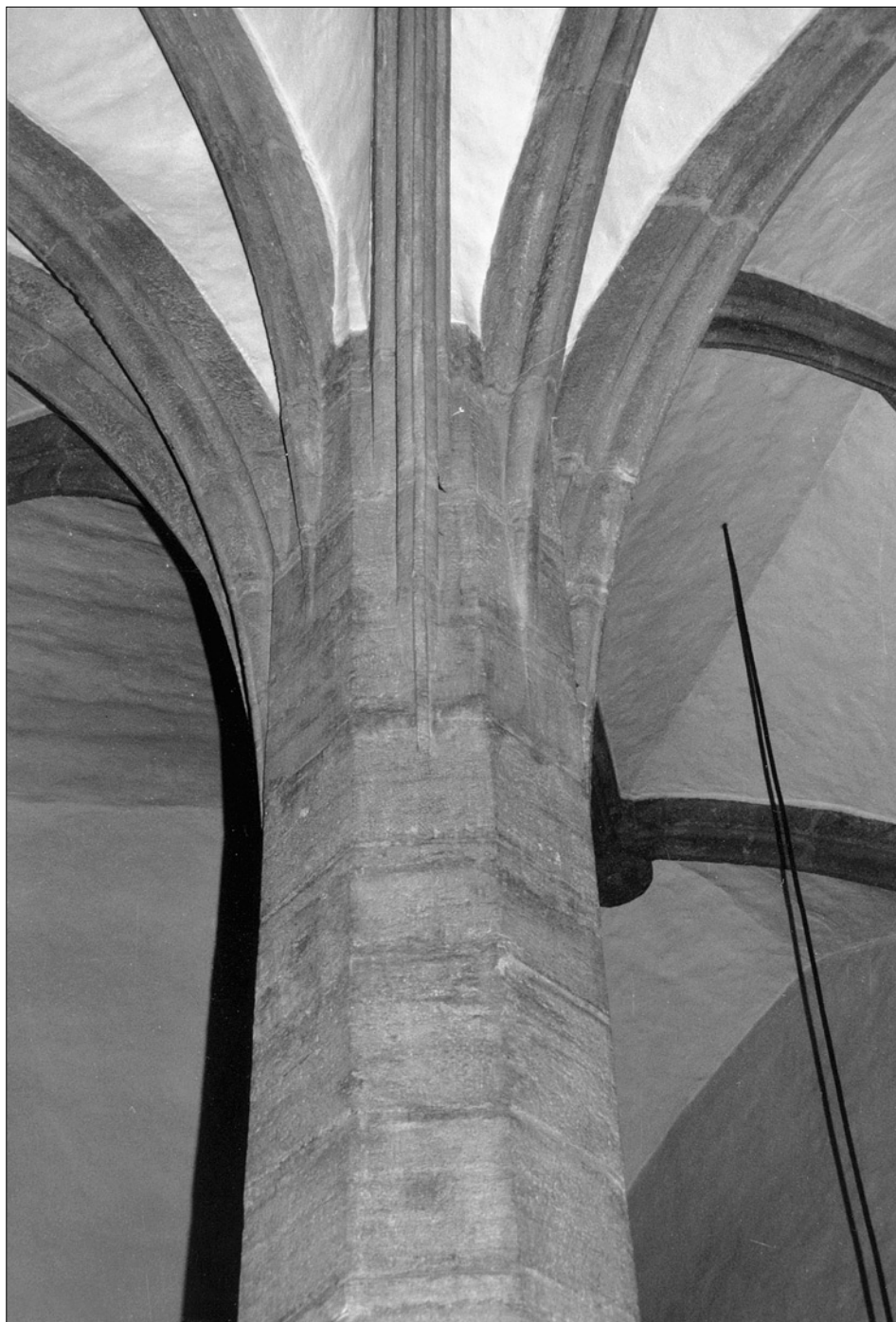
29) Ke vztahu katedrály jako symbolu, k textu Starého Zákona viz *Pavel Kroupa*, *Zur Bedeutung der mittelalterlichen Architektur*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, 3, 1986, s. 2n.

30) *Louis Charpentier*, *Les mysteres de la cathedrale de Chartres*, Paris, 1966, s. 59n.

31) K tomu viz zejména *Carl Gustav Jung*, *Psychologie et alchimie*, Paris, 1970, s. 167 a další.

ký *gesamtkunstwerk*, je ve své podstatě nástroj k poznání Boha. Toto poznání má povahu přímého prožití kontaktu s Bohem, ke kterému nebylo třeba bohatého vybavení sakrálního prostoru nákladnými oltáři, ale naopak přítomnost čehokoliv jiného než slavnosti eucharistie a „správnosti“ času, ve kterém se tento mystický zázrak oběti koná, by adepta rozptylovalo.

V tomto ohledu fungování katedrály připomíná staro-
zákonní svět. Katedrála jednoduše byla určena k dosažení
nejvyššího duchovního cíle. Je-li tedy hmotná konstrukce
gotické katedrály nositelem transcendentálního obsahu, je



Obr. 18: Judenburg, špitální kostel sv. Maří Magdaleny, dvoulodí, pilíř.

součástí tohoto symbolického (a v jistém smyslu vlastně skutečného) systému i okolní prostor, a to jak prostor uvnitř katedrály, tak i prostor vnější, představující jednak profánní svět, ale zároveň ve své nekonečnosti spojnicí s výšinami Božího království. Není přitom důležité, jaké povahy je stěna katedrály. Významná je pouze vlastní existence tohoto symbolu a možnosti jeho působení na adepta hledajícího podstatu života.

Z hlediska právě řečeného je nezbytný vývoj sakrální architektury po roce 1250 charakterizovat především jako postupný rozklad symbolicko-metafyzické podstaty katedrálního *gesamtkunstwerku*. Z hlediska obsahu, jehož byla sakrální architektura v období klasické gotiky nositelem a který byl její podstatou a hlavním smyslem, je třeba vý-

voj sakrální architektury po polovině 13. století charakterizovat jako vývoj směřující k její seku-
larizaci. Architektura postupně ztrácí svůj esoterický obsah tím, že jsou porušovány zákony její výstavby, jednotlivé prvky mající své pevné místo v systému klasické katedrální gotiky jsou nahrazovány prvky, jejichž užití je motivováno zřeteli estetickými i jinými. Jde např. o používání nakoso postavených opěrných pilířů, říms apod. v místech, kde nemají místo v tektonicko-matematické výstavbě katedrálního skeletu atd. Ještě dlouhou dobu sice doznívá katedrální typ v severozápadní Evropě v podobě poklasické architektury, s využitím morfologického aparátu, vycházejícího ještě v mnoha případech z klasické gotiky, ale v této době jde již spíše o bezobsažné epigonství než o smysluplný záměr se chtěným obsahem. Architektura se stává objektem estetických a náboženských spekulací, které v určitých obdobích avšak nepostrádají hluboký duchovní obsah. Nicméně je možno celkový vývoj gotické architektury z tohoto hlediska rozdělit na dvě základní etapy: na období klasických katedrál a na období, které následovalo po jejím seku-
larizování, v jehož rámci byla sakrální architektura až do sklonku středověku přisouzena role „doplňku“ k ostatním žánrům, jako jsou zejména sochařství a desková malba.³²⁾ Vývoj architektury v tomto velmi dlouhém, dramatickém a složitém druhém období se zpočátku projevoval navenek některými výraznými vnějšími rysy, které odborná li-

teratura považuje za určující, byť jde z hlediska ztráty duchovního obsahu o projevy průvodní. Máme na mysli zejména redukování tvaroslovného aparátu, které je v literatuře neopodstatněně povyšováno na základní princip tohoto období.³³⁾ Dále jde o tendenci k plošnosti a ke sjednocení

32) Toto tvrzení je třeba chápat jako jistou formu nadsázky. Společné rysy architektury 14. a 15. století vnímal již např. Karl Heinz Classen, *Die Gotische Baukunst*, Potsdam, 1930, s. 143.

33) Např. Jiří Kuthan, *Česká architektura v době posledních Přemyslovců*, Praha, 1994, s. 365. Dále šel ve svých úvahách např. Wolfgang Braunsfels, *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln, 1969, s. 181, který považuje rozpadající se formy katedrál za nositele nové zbožnosti a pokládá desakralizační proces za otevření nových možností. Zdůraznění stěny v architektuře 14. století miňuje Hans Jantzen, *Die Gotik des Abenlandes*, Köln, 1963, s. 68.

prostoru.³⁴⁾ Nicméně pouhé konstatování vývoje k plošnosti stěny, bez pokusu o obsahovou interpretaci, představuje ulpívání na povrchu problému.

Součástí rozpadu katedrál-ního *gesamtkunstwerku* je změna ve způsobu provádění oken-ních vitrají, která proběhla po roce 1270. Plnobarevné figury byly nyní obklopovány velkými bezbarvými grisaillovými plochami, a do interiéru tak bylo záměrně vpouštěno množství světla. Namísto plných, barevných tónů nastoupily jemnější lomené odstíny.³⁵⁾ V první třetině 14. století dochází k další proměně okna, které bylo doposud plně přizpůsobeno architektuře a stává se samostatným prvkem s vlastním vývojem. Tento proces zasáhne celou Evropu.

Fenomén spění k plošné stěně v architektuře, tak jak se projevuje velmi významně na přelomu 13. a 14. století na české půdě, není obsahově vysvětlitelný bez pochopení změny ve významu vybavení takto vzniklých sekularizovaných prostorů, která se odehrávala právě v tomto období a během první poloviny 14. století.

KOŘENY A PODSTATA ANDACHTSBILDU

Chceme-li pochopit podstatu proměny evropského umění po postupném odumření fenoménu francouzské gotické katedrály, je nutno se především vyrovnat s otázkou duchovních zdrojů, které na konci 13. století a v první polovině 14. století vedly ke vzniku *andachtsbildu*. Hlavní duchovní proud, v rámci kterého byly vytvořeny předpoklady pro vznik takto pojatého nového zobrazení jednotlivých scén a postav, je společenství tzv. *Gottesfreunde* (přátel Božích), které představovalo velkou skupinu duchovních i laiků, mužů i žen, kteří působili zejména v Porýní, Alsasku, ve Švýcarsku a v Bavorsku. Kromě nejznámějších kazatelů J. Taulera a H. Susa k nim náleželi např. Heinrich von Noerdlingen, Nikolaus von Basel ad.³⁶⁾ Jejich společným cílem bylo nalezení Boha, a to cestou individuálního spojení s ním. Jejich nejvýznamnějším předchůdcem,³⁷⁾ resp. myslitelem, který stál poněkud mimo toto společenství,³⁸⁾ o kterém je třeba se alespoň zmínit, byl mistr Eckhart. Narodil se kolem roku 1260³⁹⁾ a zemřel před rokem 1329.⁴⁰⁾ Pod-



Obr. 19: Maria Strassengel, poutní kostel.

statu jeho učení, tj. všemi silami směřovat ke splynutí s Bohem, snad nejlépe dokládá jeho citát: „*Neboť duše je s Bohem spojena daleko těsněji, než tělo a duše v jednom člověku.*“⁴¹⁾ Z hlediska toho, co v této stati sledujeme, je podstatná skutečnost, že v bodech, které jsou pro nás důležité, se učení Eckharta, Taulera a Susa příliš neliší. Jestliže Eckhart představuje jakousi výchozí ideovou základnu, pak oba jeho následovníci, Tauler a Suso, jsou, zdá se, více spjatí s jednotlivými členy *Gottesfreunde*, tj. s prostředím, které nás bude velmi zajímat. Jestliže Susova kázání jsou založena velmi emotivně, Tauler si uchovává jistý odstup od emocí a jeho kázání představují dobrou možnost představit základní prvky tohoto hnutí.

Joh. Tauler se narodil někdy mezi lety 1280 až 1304⁴²⁾ a zemřel roku 1361.⁴³⁾ Stejně jako Eckhart a Suso byl členem dominikánského řádu, kterým se stal ne dříve než v patnácti letech svého života.⁴⁴⁾ Ve své době byl nejuznávanějším řádovým kazatelem.⁴⁵⁾ Hlavním cílem a smyslem života je tedy i podle Taulera splynutí duše s božskou podstatou. „...und der mensch allen den tage dester fridlicher unnd guetlicher gefasset von innerlichen übung das er warlichen mitt got verainet hatt...“⁴⁶⁾ Toto spojení duše s Bohem je

39) Mistr Eckhart, I. c., s. 24.

40) Mistr Eckhart, I. c., s. 36.

41) Mistr Eckhart, I. c., s. 160.

42) Johann Tauler, Predikten, I. c., s. XXVI.

43) Johann Tauler, Predikten, I. c., s. XXXI.

44) Johann Tauler, Predikten, I. c., s. XXVII.

45) Johann Tauler, Predikten, I. c., s. XXXX.

46) Johann Tauler, Sermons, Paris, 1924 (komentář A. L. Corin), s. 278.

O spojení duše s Bohem viz dále s. 35,36,37,112,119,305,306. Při citacích používáme texty rukopisu č. 2744 uloženého ve St. knihovně ve Vídni a kolínského rukopisu, uloženého v Universitní a oblastní knihovně ve Strasburku pod č. E 11797, které jsou předmětem kritického vydání A. L. Corina. Vídeňský rukopis je Corinem považován za nejstarší známý rukopis kázání Taulera, je datován do 14. stol., bez přesnějšího časového upřesnění (s. VI). Pro srovnání v poznámkách uvádíme texty kázání Taulera, vydané v r. 1660 v Kolíně n. R. (*Joannis Thauleri, Predikten, Köln, 1660*). Jde o německý překlad latinského textu *Laurentia Suria*, vydaného v Kolíně n. R. roku 1603. Jistě jde o verzi vydanou původně Suriem v roce 1548 v Kolíně n. R., kterou za

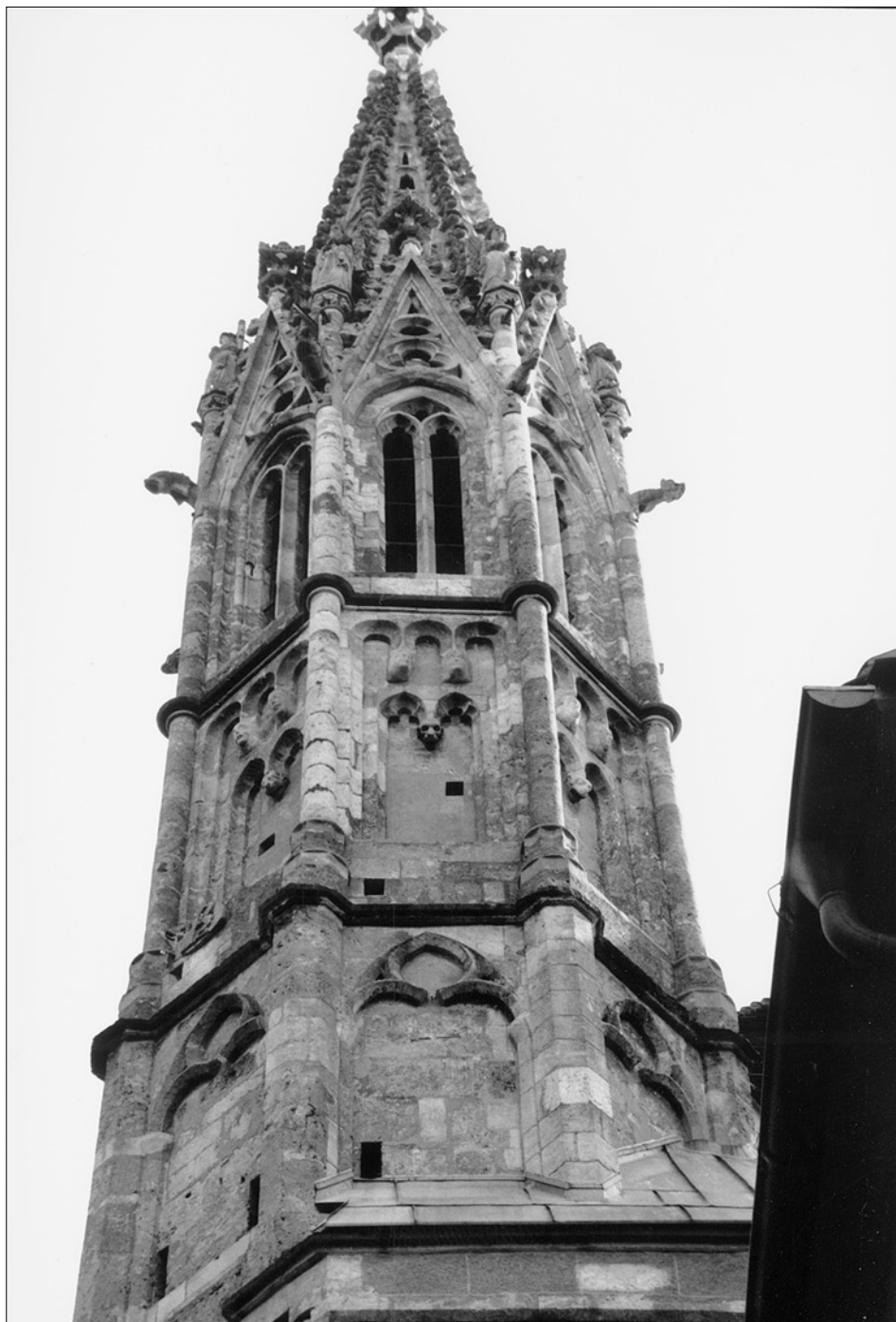
34) Viz např. Karl Heinz Clasen, Die Gotische Baukunst, I. c., s. 143, nebo Philippe Chapu, Architecture, in: Les Fastes du Gothique, Paris, 1981, s. 51.

35) Louis Grodecki, Die Glasmalerei um 1400, in: Europäische Kunst um 1400, s. 221. K tomu rovněž např. Françoise Perrot, Vitraux, s. 379, in: Les Fastes du Gothique, Paris, 1981.

36) Johann Tauler, Predikten, Jena, 1913, (úvod Walter Lehmann), s. XXIII a XXIV.

37) Mistr Eckhart a středověká mystika, Praha, 1993 (uspořádal Jan Sokol), s. 55. Zde rovněž uvedena Eckhartovská literatura.

38) Johan Tauler, Predikten, I. c., s. XXIV.



Obr. 20: Maria Strassengel, poutní kostel, věž.

umožněno díky té její části, ve které je stále Bůh přítomen a která je dokladem božského původu duše. Tauler říká: „*Das reiche gottes ist in euch Der das reich finden will (das ist gott mit allem seinem reichthum und in sein selbs aygen weszen und natur) der muosz es da suoch (ca)en da es ist in dem innersten grunde da got der seel naeher und inwendiger ist vil mere dann die seel jr selber ist. dieser grundt muosz gesuocht und gefunden werden.*“⁴⁷⁾ Tauler do-

pomoci různých rukopisů upravil Pierre de Nimegue. Tato verze představuje latinský překlad původně německého textu, ke kterému došlo proto, aby byly texty zpřístupněny neněmeckým čtenářům. (Johann Tauler, Sermons, I. c., s. XXIII). Publikování části tohoto textu umožní srovnat jej s věrohodnou vídeňskou verzí a ukázat obsahový posun směrem k jeho deformaci.

konce říká, že při tomto vrcholném meditativním okamžiku, kdy se duše spojuje s Bohem, tvoří s ním přímo jednotu. „...wann got und sy seind ains in diser verainung...“⁴⁸⁾ Je-li tedy splynutí s božskou podstatou jediným smyslem našeho života, pak je potřeba veškeré úsilí napnout k tomuto cíli a celý svůj život mu podřídít. Prostředky, které člověku hledajícího Boha k dosažení tohoto cíle pomáhají, jsou několikeré povahy. Vzhledem k tomu, že cesta vedoucí k Bohu představuje ve své podstatě transformaci sama sebe, tj. vlastní duše, na prvním místě jde o prostředky ryze duchovní povahy. Je to především vůle, která je nezbytným předpokladem úspěchu na této meditační cestě. Mezi hlavní prostředky náleží samozřejmě modlitba, opakovaná a pokud možno co nejčastější. Obsahem těchto meditačních modliteb je vcítění se především do utrpení Krista.⁴⁹⁾ K tomu slouží podrobný popis významu Kristových ran, který Tauler při svých kázáních používá: „Vnd darumb so soellet ir euch sunderbar mitt aller ewer andacht auftragen in die hailigen edelen Liebezaichen vnsers herren jesu christi. Zuo dem ersten solt ir euer begirlichen kraft aufftragen vud begraben in die wunden des hailigen Lingken fuoszes. Vnd darnach ewer (ssvij) tzornlichen kraft in die wunden des rechten fuoszes. Darnach ewerenn freyen willen leget in die wundern der Lingken handt. Darnach nemet ewer manigfeltigkait ewer sinnlichen kraft vnd sencket euch zuo grunt nit der vernuff in die wunden der

rechten handt.“⁵⁰⁾ Tauler vybízí k následování příkladu Krista: „...dem exempel vuo vorbild vnsers herren nach volgen...“⁵¹⁾ Tauler říká, že máme-li Krista, nepotřebujeme již nic dalšího „zuo disem rechten waren gebeet. ist kain merer noch nützer hilf zuo ainem waren fůrgang dann der zarte fronleichnam vnsers herren jesu cristi...“⁵²⁾ Na jiném místě Tau-

47) Johann Tauler, Sermons, I. c., s. 35. K otázce středověké představy vrstvení duše viz též Mistr Eckhart, I. c., s. 209. Joannis Thauleri, Predikten, I. c., s. 57, se dokonce mluví o: „...und der Geist als der edleste und künstlichste Theil unser Seelen...“.

48) Johann Tauler, Sermons, I. c., s. 35.

49) K tomu viz Johann Tauler, Sermons, I. c., s. 98.

50) Johann Tauler, Sermons, I. c., s. 296. K tomu viz dále s. 119, 133 a 276.

51) Johann Tauler, Sermons, I. c., s. 63.

ler doslova říká, že pro člověka, který chce dosáhnout cíle je nejlepší „...sich inniglich mit got verain in den hailigen leichnam vnsers herren.“⁵³⁾

Přestože celý proces transformace duše, vrcholící jejím spojením s Bohem, má duchovní povahu, Tauler mluví o obrazech utrpení Krista. „...So sprechen ettliche. Keren wir vns in disse innerliche weisze. so entpfallen vns die bilde vnsers herren Leidens...“⁵⁴⁾ Tuto část textu můžeme chápat obrazně v tom smyslu, že jde o představy v naší mysli během meditačních modliteb, nicméně nelze vyloučit, a zdá se to být velmi pravděpodobné vzhledem k tomu, co se pokusíme ukázat níže, že Tauler má na mysli skutečné obrazy, resp. zobrazení Krista, nejspíše sochy, které byly v té době používaným prostředkem k dosažení mystických stavů. Dalším velmi významným prostředkem na cestě k Bohu, bylo přijímání svátosti oltářní. Ta usmrcuje hřích a je pramenem milosti. „Disz hailig sacrament vertreibet vnd toedet die sünd. vnd gibt grosz new gnade...“⁵⁵⁾ Těžištěm Taulerova působení byly ženské (dominikánské) kláštery, nicméně působil zřejmě i v kruzích laiků. Oslovení „děti“, které v jeho kázáních je téměř pravidlem, svědčí pro to, že se obracel i (a zřejmě především) k ženám.⁵⁶⁾ Taulerova kázání jsou věčná, bez zbytečného emotivního náboje,

52) Johann Tauler, Sermons, I. c., s. 105.

53) Johann Tauler, Sermons, I. c., s. 112.

54) Johann Tauler, Sermons, I. c., s. 71.

Joannis Thauleri, Predikten, I. c., s. 59, se mluví o pozorování bolesti Krista. „Ist derowegen kein sicherer weg als dass man in Betrachtung des gecreuzigten Herrn Jesu sich treiblich (?) ube...“. K tomu dále viz s. 58 a 71. Výraz „pozorování“ nemá oporu ve vídeňském rukopise a je zřejmě výsledkem pozdějších deformací textu při jednotlivých překladech.

55) Johann Tauler, Sermons, s. 230. Dále k tomu viz s. 232. Ve Joannis Thauleri, Predikten, I. c., se objevují i další nepřesnosti a výrazy, pro které ve vídeňském rukopise nenalezneme oporu. Proces následování Boha je zde označen jako „...Kunst aller Künsten...“ (s. 61). Dále se uvádí, že po dosažení Boha duši tato již nepotřebuje učení a kázání, neboť je učena nadále přímo Bohem a má zajištěn věčný život (s. 74). To téže, přestože je zřejmě pozdějším dodatkem, je zajímavá a bylo by prospěšné pokusit se objasnit její zdroj. Rovněž tak patetická formulace „Dan aus diesem köstlichen Perlen des Leydens Christi kommen die beste Früchten...“ (s. 885), souvisí pravděpodobně se snahou o přiblížení původního textu čtenáři již novější doby. Další příklady uvádět nebudeme, chceme tímto poukázat na možná úskalí při interpretaci jednotlivých textů.

56) Johann Tauler, Predikten, I. c., s. XXIV.



Obr. 21: Maria Strassengel, poutní kostel, trojlodí.

nicméně např. ve srovnání s Eckhartem je u něj cítit větší spjatost s praktikováním meditativního života. To nepochybně souvisí se skutečností, že Tauler byl (na rozdíl od Eckharta - jak uvedeno již výše), součástí společenství *Gottesfreunde*, což vyžadovalo více „praktický“ přístup ke svým posluchačům.

Současníkem Taulera byl H. Suso, s nímž se dostáváme ještě hlouběji do prostředí společenství *Gottesfreunde*, jehož byl Suso, stejně jako Tauler, pevnou součástí. Větší emotivnost Susových kázání zřejmě souvisí s jeho velkou snahou ovlivnit své posluchače a co nejpevněji je vést po meditativní cestě směrem k Bohu. Snad tento rys jeho kázání souvisí s faktem, že Suso sám si prožil mystický zážitek, který je popsán v jeho životopise.⁵⁷⁾ Při rozboru Susových tex-



Obr. 22: Maria Strassengel, poutní kostel, západní průčelí.



Obr. 23: Pöllauberg, poutní kostel, vnitřek kostela.



Obr. 24: Maria Strassengel, poutní kostel, patka pilíře v trojlodí.

tů se soustředíme na ty části, mající vztah k tématu, které sledujeme a vynecháme ty, jež jsou obsahově i formálně shodné s texty Taulerovými.

Susova emocionalita se projevuje zejména při líčení bolesti a utrpení Krista.

„I. Minniglicher Herr, wie deine rechte Hand durchnagelt ward,

II. Deine linke Hande durchschlagen,

III. Dein rechter Arm zerspannt,

IV. Und dein linker schmerzlich zerdehnt,
V. Dein rechter Fusz durchgraben,
VI. Und dein linker Fusz dreulich durchhauen,
VII. Wie du hingst in Ohnmacht
VIII. Und in groszer Müdigkeit deiner göttlichen Gebeine,
IX. Alle deine zerten Glieder unbeweglich an die enege Folter des Kreuzes gepfrengt wurden,
*X. Dein Leib von dem heissen Blute an mancher Stelle über-
 ronen war:“*⁵⁸⁾

Text této žádosti (modlitby) je literárním předobrazem typu mystických krucifixů. V jiném textu vkládá Suso do úst Panny Marie slova, která se vztahují na okamžik, kdy byl Kristus sejmutý z Kříže: *„Ich nahm mein zartes Kind auf meinen Schosz und sah es an, -da war es tot, ich sah es aber und abermals an, da war weder Sinn noch Stimme.“*⁵⁹⁾ Zde jde nepochybně o literární (meditativní) předobraz piety. Další text dokládá, že pieta mohla být chápána i jako nabídka Kristova těla adepty jdoucímu po meditativní cestě k cíli: *„...zarte Frau, nun begehre ich, dasz du mir zartes Kind in dem Bilde des Todes darbietest auf den Schosz meiner Seele,...“*⁶⁰⁾

57) Nikolaus Heller, Des Mystikers Heinrich Seuse O. Pr. Deutsche Schriften, Regensburg, 1926, s. 14.

58) Všechny citáty ze Susova díla jsou převzaty z Nikolaus Heller, Des Mystikers, I. c., ze spisu Susa Das Büchlein der Ewigen Weisheit. Zde s. 287. Jde o třetí díl této knihy, jehož obsahem je 100 pozorování a žádostí. Popis Kristových ran a jeho utrpení viz dále s. 197.

59) Nikolaus Heller, Des Mystikers, I. c., s. 252.

60) Nikolaus Heller, Des Mystikers, I. c., s. 253.

Velmi pozoruhodné jsou Susovy texty, vztahující se k Mariánské symbolice. Zdá se, že tyto meditativní texty jsou ve své době méně obvyklé. Nejzajímavější je text, který vkládá do úst P. Marie slova, kterými popisuje svůj stav když stála pod křížem: „*Ich war besinnungslos geworden, meine Stimme war mir vergangen, ich hatte meine Kraft zumal verloren*“.⁶¹⁾ Text pokračuje „...und als ich wieder zu mir selber kam...“⁶²⁾ (!). Zdá se, že Suso zde popisuje ústy P. Marie její mystický zážitek. Důsledky takto popsané situace mohou být následující. Především Marie prožívá mystický prožitek při bezprostřední účasti na utrpení Krista, což může být velmi sugestivním příkladem pro adepty (zejména ženského pohlaví), kteří byli na meditativní cestě. Dále je jistě významné, že Suso zde uvádí příklad Marie jako ženy, který tak mohl být velmi inspirativní zejména pro řádové sestry, kterým Suso poskytoval duchovní vedení. Marie je v meditativních Susových textech dále zmiňována takto: „*Auswählte Königin, du bist doch der Gnaden Tor, der Erbarmung Pforte, die nie zugeschlossen ward!*“...⁶³⁾ nebo „...*du Frau des Himmelreiches und des Erdenreiches, nun steh auf und sei eine Mittlerin und eine Gnadenerwerberin bei deiner zarten Kinde, bei der Ewigen Weisheit!*“⁶⁴⁾ Suso kladl důraz na nezbytnost prožívání bolesti a jejího překonávání, jako cesty ke splynutí s Bohem.⁶⁵⁾

Dalším významným zdrojem jsou Susovy dopisy. V dopise č. 10 Suso předkládá zdůvodnění užitečnosti materializovaných „pomůcek“ na cestě duše hledajícího Boha. „*Weil aber die Seele wegen des schweren Leibes Schwachheit dem lauterem Gute in entbildeter Weise nicht allezeit blöszlich anhaften kann, so musz sie etwas Bildliches haben, das sie wieder hineileitet. Und das Beste dazu, das ich verstehe, das ist das minningliche Bild Jesu Christi*...“⁶⁶⁾ Suso zde má na mysli s největší pravděpodobností ne pouze obrazy v mysli věřícího, nýbrž zejména fyzicky existující trojrozměrné obrazy (tj. sochy a snad i malby), které umožňovaly hledajícímu rychlejší nalezení božské podstaty ve své vlastní duši.

Jak již bylo naznačeno, Suso byl velmi spjat se svými posluchači. Toto spojení je doloženo pramenně, a to ve formě již citovaných dopisů. Některé adresoval dominikánské řeholnici Elsbeth Stigel, která byla členkou řádu v klášteře Töss nedaleko Winterthuru. Suso měl na duchovní život v tomto klášteře velký vliv, často sem jezdil a delší čas zde pobýval.⁶⁷⁾ Elsbeth Stigel sepsala cca 40 obrazů z klášterního života, a to od založení kláštera až do roku 1340. O tomto sepsání se údajně pochvalně vyjádřil i Suso osobně.⁶⁸⁾ Tento pramen představuje výjimečný doklad o životě



Obr. 25: Pöllauberg, poutní kostel, západní průčelí.

v klášterním prostředí, ve kterém se praktikovala meditativní cesta k Bohu. Jeho hodnota je o to vyšší, že zdejší klášterní život byl prokazatelně pod silným vlivem Susa.⁶⁹⁾ Texty jsou zdrojem velmi cenných informací nejen o ikonografii jednotlivých soch či obrazů, či o jejich umístění v rámci klášterních prostor, ale zejména o jejich funkci a významu, který představovaly pro spirituální růst řeholnic.⁷⁰⁾

Ikonograficky se nejčastěji setkáváme se zprávami o krucifixech, sochách (Bild) Ecce Homo, P. Marie, sv. Jana Ev., ale i tří králů, sv. Kateřiny apod. Je nade vší pochybnost, že zobrazení, tj. materiální zhmotnění postav a scén sloužilo pouze k nehlubší meditaci, k modlitbám, jako pomůcka či prostředek k dosažení mystického stavu, ve kterém docházelo ke spojení duše s Bohem. Sochy byly umísťovány do křížové chodby, kaplí, do chóru kostela. Texty mluví dokonce o velkém krucifixu. Jeho velké rozměry nepochybně souvisejí s důrazem na význam Kristovy oběti a na naprostou nutnost, aby takovýto artefakt co nejúčinněji pů-

61) Nikolaus Heller, Des Mystikers, I. c., s. 247.

62) Nikolaus Heller, Des Mystikers, I. c., s. 248.

63) Nikolaus Heller, Des Mystikers, I. c., s. 244.

64) Nikolaus Heller, Des Mystikers, I. c., s. 245.

65) Nikolaus Heller, Des Mystikers, I. c., s. 251.

66) Použito publikace Nikolaus Heller, Des Mystikers, I. c., s. 355. Texty dopisů byly převzaty z těchto rukopisů: Cgm Státní knihovny v Mnichově, Cent. VII 90 Městské knihovny v Norimberku a Cod. theol. et philos. fol. č. 281 Zemské knihovny ve Stuttgartu (s. 357, pozn. 3). K otázce Susových dopisů viz polemiku mezi Heinrichem Deniflem a dr. Pregerem na stránkách časopisů Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur, 1876 a Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur, 1876 - 1877.

67) Nikolaus Heller, Des Mystikers, I. c., s. 11.

68) Nikolaus Heller, Des Mystikers, I. c., s. 90. Opis knihy je uložen v konventní knihovně v St. Gallen. Z něj čerpal Karl Johann Greith, Die deu-

tsche Mystik im Prediger-Orden, Freiburg im Breisgau, 1861, (viz níže).

69) Ponecháme stranou otázku, zdali se Suso podílel na textech Elsbeth Stigel. K tomu viz Ferdinand Vetter, Lehrhafte litteratur des 14. und 15. Jahrhunderts, Zweiter Teil, Stuttgart, 1889 (?), s. VII.

70) Texty i v tomto případě uvádíme v přesných citacích, neboť pro pochopení toho, co sledujeme, je podstatný i kontext, ve kterém se děje popisují.

71) Karl Johann Greith, Die Deutsche Mystik, I. c., s. 377. Ke zprávě o velkém krucifixu v chóru viz s. 424.



Obr. 26: Pöllauberg, poutní kostel, vnitřek kostela, pohled k západu.

sobil na mysl adeptky. „Elsbeth von Köllikon konte gar gut schreiben. Sie schrieb gern gute Sachen ab, und aus dem Erlös den sie von den Büchern gewann, konte man das grosse Crucifix anschaffen, das im Kreuzgange stand.⁷²⁾ O sestře Margaretě Willi se dovídáme: „Sie hatte zu dem Bilde unseres Herrn, wie er vor Gericht stand (Ecce homo - Bild), grosse Andacht und bat ihn gar inniglich, dass er Sie am jüngsten Tage doch gnädiglich richten wolle.“⁷³⁾ I tento text se týká té samé řeholnice: „Auch von unserer Frauen Bild in der Kapelle hörte sie einst...“⁷⁴⁾ Další text je třeba ocitovat ve větě šíři: „Im Chore und im Kreuzgange waren Heiligenbilder

72) Karl Johann Greith, Die Deutsche Mystik, I. c., s. 383. K soše Ecce homo viz dále s. 420.

73) Karl Johann Greith, Die Deutsche Mystik, I. c., s. 383. Z další zprávy

aufgestellt, unter dieser das Ecce homo - Bild, das Bild der Muttergottes, und in einer Nebenkapelle stand das Bild der Epiphania - Marie mit dem Jesuskinde und die heiligen drei Könige mit ihren Opfertagen. Vor diesen Bildern verrichteten die Schwestern ihre besonderen Gebete und verdanken diese mit Benen. Wurde die heilige Ursula mit ihren eilftausend Magden und nicht minder die heilige Katharina und Elisabeth von ihnen besonders verehrt, so war der heilige Johannes Evangelist zunächst der Lieblingsheilige der Schwestern von Töss, wie er es in allen Schwesterklöstern des gesamten Prediger-Ordens war. Zu Ehren der Seligsten Jungfrau wurde täglich das Officium unserer Frauen gehalten, ihr weihten die Schwestern vor allen Heiligen die höchste Verehrung. Schwester Mezi Sidwibri ..., Sie sand sich öfter im Chore bei unserer lieben Frauen Bild ein, neigte sich da und sah über sich wie ein Mensch, der seine Dinge mehr beachtet. Wenn man sie dann fragte, weil sie so viel vor unserer Frauen Bild kniete, ob sie nie mit ihr rede, antwortete sie in ihrer Einfalt: Sie redet oft mit mir und lacht mich an.“⁷⁴⁾ Z jiné zprávy víme o způsobu uctívání sochy (Bild) P. Marie sestrou Mezzi Sidwibrin: „Sy hatt sunderlich die gewonhait, das sy sich in dem kor naigt für ünser frowen bild, und lag denn und sach...“⁷⁵⁾ Velmi pozoruhodná jsou dále líčení vrcholných mystických stavů, kterých adeptky dosahovaly při meditativních cvičeních. Tyto popisy jsou buď ve formě líčení vlastních pocitů,

nebo jde o pozorování druhých osob. Základním prvkem všech těchto líčení je světlo, které je v těchto souvislostech vnímáno jako projev Boží přítomnosti. „Sie sah auch einmal ihre Mitschwester Juliana Ritter ganz durchleuchtet...“⁷⁶⁾ Často se líčení světla popisuje jako podoba krystalu. „...ihr Leib war oberhalb dem Gürtel lauter wie ein Krystall, und in der Klarheit ihres Laibes bewegte sich ein Licht spielend hin und her, das schön und klar wie die leuchtende Sonne war.“⁷⁷⁾ nebo „Sie sah die Schwester Elli von Wurmenhausen, als

víme o klečící a modlící se sestře Elsi von Elgg před obrazem (sochou) P. Marie, s. 418.

74) Karl Johann Greith, Die Deutsche Mystik, I. c., s. 402.

75) Ferdinand Vetter, Lehrhafte Litteratur, I. c., s. 251.

76) Karl Johann Greith, Die Deutsche Mystik, I. c., s. 420.



Obr. 27: Pöllauberg, poutní kostel, patka pilíře v interiéru.

diese im Gebete war, lauter wie ein Krystall scheinen.“⁷⁸⁾ Inspirativní je líčení sestry Sophia von Klingau, která popisuje vidění své vlastní duše: „Sie war ein rundes schönes und durchleuchtendes Licht, der Sonne gleich, von einer goldfarbenen Röthe, das Licht war so unermesslich schön und wonniglich, dass ich es mit nichts vergleichen kann.“ a dále „In diesem Lichte, welches meine Seele war, sah ich Gott wonniglich leuchten wie ein schönes Licht aus einer schönen, glänzenden Laterne leuchtet. Ich sah auch, dass er sich so minniglich und zärtlich zu meiner Seele fügte, dass er recht geeingart wurde mit ihr und sie mit ihm.“⁷⁹⁾ Některá vidění řádových sester se týkala Kristových ran.⁸⁰⁾ V těchto souvislostech není nezajímavá zpráva sestry Elsbeth Stigel: „E das dir hailig cofent angefangen ward, do sach man etwenn schoene wunnenklich liechter schinen an der stat da dis kloster stat...“⁸¹⁾

Z uvedených dobových textů vyplývají tyto závěry. Zobrazení Krista na kříži, piety a dalších postav či scén, bylo v prostředí dominikánských ženských klášterů (pravděpodobně i v rámci společenství *Gottesfreunde*) jedním z prostředků, které pomáhaly členkám řádu k dosažení vrcholného meditativního stavu, tj. ke splnutí jejich duší s božskou podstatou. Pro to svědčí i způsob zobrazení, jako je velké měřítko krucifixů (zmiňované i v citovaných dobových pramenech), důraz na rány, jakožto atributy utrpení Krista, jeho velké ruce a nohy, výraz utrpení v jeho obličeji, vyvrácené paže apod. Pro pochopení smyslu *andachtsbildu* je významná jeho funkce. Ta je patrná z výše uvedeného. Vše ostatní je podružné. Dosavadní odborná literatura staví na stejnou úroveň hned několik hledisek. Není ovšem podstatné, zda-li byl *andachtsbild* umístěn veřejně, či byl určen pro soukromé účely.⁸²⁾ Odmítnout je třeba užívaný termín mysticko-erotické obrazy, který prozrazuje naprosté nepochopení podstaty meditativní cesty k Bohu.⁸³⁾ Rovněž tak Pinderovy závěry nejsou jednoznačné.⁸⁴⁾

77) Karl Johann Greith, Die Deutsche Mystik, I. c., s. 418.

78) Karl Johann Greith, Die Deutsche Mystik, I. c., s. 418.

79) Karl Johann Greith, Die Deutsche Mystik, I. c., s. 441, 442.

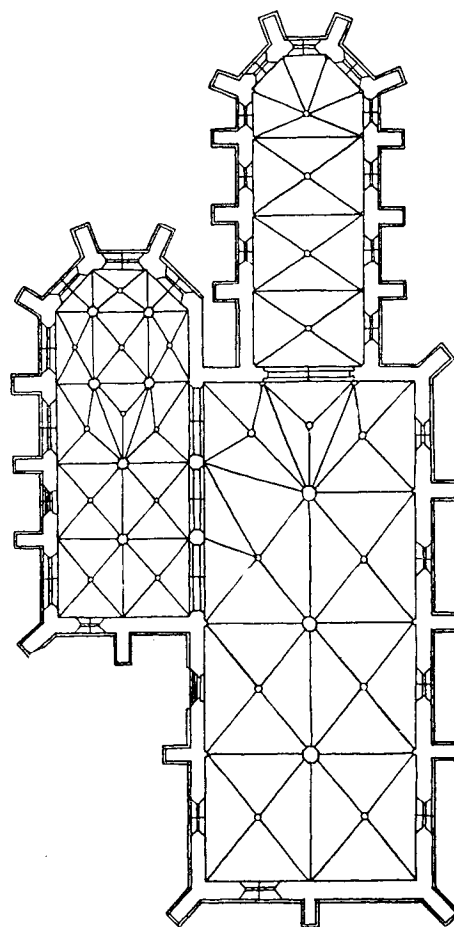
80) Karl Johann Greith, Die Deutsche Mystik, I. c., s. 448, 450.

81) Ferdinand Vetter, Lehrhafte Litteratur, I. c., s. 249.

82) Sixten Ringbom, Icon to Narrative, Abo, 1965, s. 53n.

83) H. Swarzenski, Quellen zum deutschen Andachtsbild, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4, 1935, s. 141 - 144.

Již takto užitý termín je nesmyslný v samé podstatě, neboť v případě dominikánského prostředí slučuje neslučitelné.



Obr. 28: Enns, bývalý minoritský klášterní kostel. Po severním boku dvoulodí kostela je tzv. Wallseerská kaple.

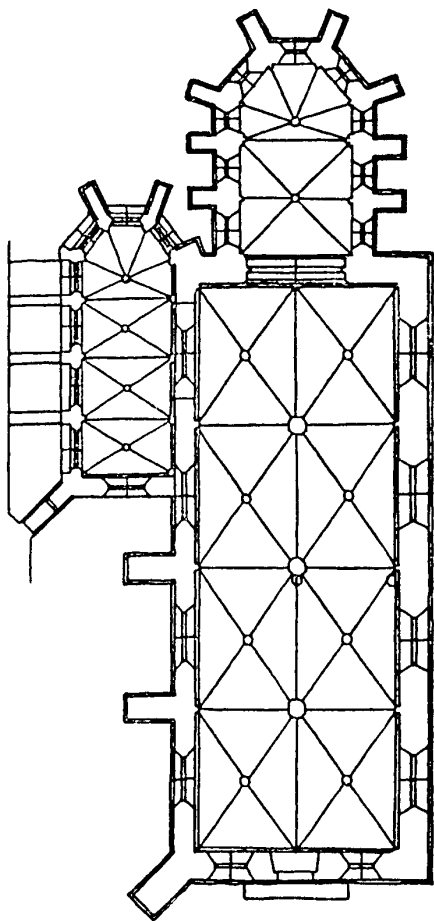
Meditativní prostředí společenství *Gottesfreunde* se svými texty, hmotnými artefakty a praktikováním duchovního života, představuje snad nejvýznamnější přínos německé mluvčí oblasti Evropy pro vývoj záalpského středověkého myšlení v období vrcholného středověku.⁸⁵⁾ Zdá se velmi pravděpodobné, že nejdůsledněji se duchovní život dle uvedených zásad praktikoval v prostředí dominikánských klášterů,⁸⁶⁾ ze kterých se velmi pravděpodobně rozšířil (snad i mimo oblast společenství *Gottesfreunde*) po Německu, byť zřejmě pouze ve svých dílčích projevech. Je známo, že kolem roku 1334 byly velké piety v mnohých německých kostelích.⁸⁷⁾ Pro českou situaci je významné, že mistr Eckhart

84) Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik, Potsdam, 1929, např. s. 115, kde rozbor vztahu Andachtsbildu ke katedrálnímu sochařství s velmi sporným závěrem. Nebo Wilhelm Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietä, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XLII, 1920, např. s. 156. Podstaty věci se dotkl Wilhelm Pinder, Die Pietä, Leipzig, 1922, s. 3. K otázce „mystického Andachtsbildu“ viz Horst Appuhn, Private Andachtsbilder, Dortmund, 1977, s. 6. Z české literatury k tomuto tématu Jaromír Homolka, Sochařství doby posledních Přemyslovců, in: Umění doby posledních Přemyslovců, Praha, 1982, s. 75., Jana Ševčíková, Chebská gotická plastika, Cheb, 1974, s. 14.

85) Nebudeme se zabývat otázkou, proč se tak stalo právě v německých oblastech Evropy, kterou si některá literatura pokládá. Wilhelm Preger, Beiträge zur Geschichte der religiösen Bewegung in der Niederlande in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, in: Abhandlungen der historischen Classe der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 1898, s. 5.

86) K tomu viz např. Alfred Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst, Strassbourg, 1899, s. 51, 86, 107, 108 ad.

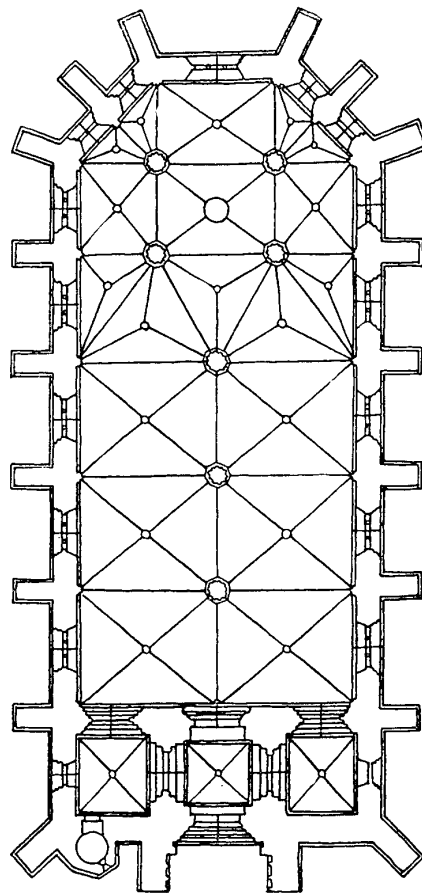
87) Horst Appuhn, Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen



Obr. 29: Imbach, dominikánský klášterní kostel.

se roku 1307 stal generálním vikářem dominikánského řádu české provincie,⁸⁸⁾ a mohl tak významně pomoci při zprostředkování přenosu těchto ideí do Čech.

Na základě všech výše uvedených rozborů, a to jak vlastních, tak převzatých z literatury, je možno učinit pokus o následující závěr. Architektura, která po odeznění období klasických gotických katedrál byla postupně zbavena svého metafyzického obsahu a přestala být nástrojem sloužícím k poznání Boha, již nehrála v tomto nepřetržitém procesu vůdčí roli. Sakrální prostory, oprostěné od důsledné tektonické soustavy tvarosloví klasického typu, silněji prosvětlené než kdykoli předtím,⁸⁹⁾ se staly jakoby schránkami pro *andachtsbilder*, které nahradily metafyzickou roli katedrálního *Gesamtkunstwerku*. Byly to především země s německy mluvícím obyvatelstvem, kde byly vytvořeny duchovní předpoklady ke vzniku *andachtsbildu*, který byl jedním z prostředků pomáhajících ke splynutí duše s Bohem. Časově je období „fungování“ *andachtsbildu* o mnoho kratší, než období klasických katedrál, nicméně jde o kvalitativně souměřitelné periody. Pro střední Evropu a pro čes-



Obr. 30: Pöllauberg, poutní kostel (všechny pérovky jsou převzaty z publikace: V. Mencl, Česká architektura doby lucemburské, Praha, 1948, správnost těchto půdorysů nebyla revidována).

ké země toto nové pojetí středověkého umění představuje nástup nových možností. Klade se ovšem základní otázka, zda-li je možno české umění předhusitské doby, tj. trojrozměrné sochy a deskové obrazy, popř. některé nástěnné malby, určené do prostor sakrální architektury tohoto období, považovat za *andachtsbilder* či nikoliv. V této souvislosti se zdá být velmi významné rozlišení, které uvádí H. Appuhn, jenž odděluje od *andachtsbildu* *gnadenbild* (milostný obraz), jehož smyslem není mystické splynutí duše s Bohem, ale kvalitativně nižší funkce, totiž vyplnit prosbu vyslovenou při modlitbě.⁹⁰⁾ Předběžně se zdá, že drtivou většinu interiérových plastik a deskových obrazů, vzniklých v českém prostředí v době předhusitské (a samozřejmě i po ní) je třeba zařadit do této kategorie artefaktů. Pro definitivní odpověď na tuto otázku by bylo nezbytné věc ověřit opět studiem archivních pramenů a dobové literatury. Vzhledem k tomu, že situace 14. století v českých zemích je z tohoto hlediska o mnoho náročnější, než období 1. poloviny 14. století pro společenství *Gottesfreunde* v oblastech s německy mlu-

Kunst in Deutschland, Darmstadt, 1979, s. 75.

K obsáhlejšímu rozboru výše uvedených textů jsme přistoupili jednak proto, že v české literatuře takovýto exkurz doposud chybí a zejména pak proto, že jej považujeme za nezbytný v kontextu základní myšlenky, kterou v této stati sledujeme.

88) Mistr Eckhart, I. c., s. 32.

89) Nelze vyloučit, že tendence po prosvětlení sakrálních prostor, nastupující ve druhé polovině 13. století, mohou souviset s mystickými zkušenostmi lidí, jejichž prožité stavy jsou popisovány pomocí světla, jakožto příznaku Boží přítomnosti (viz výše).

90) Horst Appuhn, Einführung, I. c., s. 83. „Gnadenbilder werden solche Gemälde und Skulpturen genannt, von denen man glaubte, dass die im Gebet vor ihnen vorgetragenen Bitten in besonderem Masse erfüllt würde.“ Není smyslem této práce uvádět přehledy dosavadní literatury na toto téma. Z posledních prací uvedme pouze Milena Bartlová, Henk van Os, The art of devotion in the late Middle Ages in Europe 1300 - 1500, Rijksmuseum Amsterdam - M. Holberton, London, 1994 (katalog výstavy v Rijksmuseum Amsterdam 26. 11. 1994 - 26. 2. 1995), Wojciech Marcinkowski, Przedstawienia Dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej, Secesja Krakow, 1994, recenze, in: Umění, 1995, s. 275 - 276.

vícim obyvatelstvem, jde o problém, jehož řešení není jednoduché. Nicméně předběžně lze říci, že díla typu *Andachtsbild* byla vytvářena i v této době, jak dokládají např. obra-

zy Mistra třeboňského oltáře. Otázkou zůstává hodnocení z tohoto hlediska fenoménu českých milostných madon, jehož řešení přesahuje rozsah této práce.

ZUR PROBLEMATIK DER ENTWICKLUNG DER SAKRALEN KUNST DER ERSTEN HALFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Der Inhalt dieses Aufsatzes, der thematisch an den Artikel desselben Autors „Zur Architektur der Zeit Wenzels II. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts“, veröffentlicht im vorigen Jahr in der Zeitschrift *Zprávy památkové péče*, anknüpft, ist ein Versuch eine kurze Übersicht der Entwicklung der Sakralarchitektur des österreichischen Donaubeckens und eine allgemeinere Bestimmung des geistigen Hintergrundes der Entwicklung der europäischen Sakralarchitektur der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu bringen.

Der Autor hat einige österreichische Schlüssel-Sakralbauten der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie der Hallenchor der Klosterkirche in Heiligenkreuz, Zisterzienserklosterkirche in Neuberg a. d. Mürz in Steiermark, Benediktinerstiftskirche in St. Lambrecht in Steiermark, ehemalige Minoritenkirche in oberösterreichischen Enns, ehemalige Spitalkirche der hl. Maria Magdalena in steierischen Judenburg, Wallfahrtskirche Maria Straßengel und gleichfalls die Wallfahrtskirche in Pöllauberg, beide in Steiermark und schließlich der sog. Albertinische Chor des St. Stephansdoms in Wien, der kritischen Untersuchung unterzogen. Das Ergebnis der durchgeführten Analyse ist folgende Feststellung: wenn wir über die Reform der klassischen und postklassischen gotischen Kathedrale sprechen, dann hat dieser Begriff im Falle der österreichischen Architektur des verfolgten Zeitraumes einen sehr eingeschränkten Inhalt. Diese Reform betrifft hier nur den Raumaufbau, aber nicht die Architekturglieder, die immer noch im Bann der klassischen und postklassischen Gotik bleiben. Es kommt hier in den meisten Fällen eine folgerichtige Tektonik zur Geltung, die die Gestaltung von optisch aufgefassensten Raumbehältern, wie wir sie aus dem böhmischen Milieu dieser Zeit kennen, ausschließt. Die österreichische Entwicklung war, vom Gesichtspunkt der böhmischen Architektur der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts aus, sehr unkonsequent und die Unterschiede zwischen den beiden Gebieten haben, besonders in der Frage der Zielerreichung, d. h. der säkularisierten Architektur, einen grundlegenden Charakter. Von diesem Gesichtspunkt aus zeigt sich die Definition des Begriffs die „Donau-böhmische Reform der Gotik“, wie sie Václav Mencl geprägt hat, zum mindesten streitig.

Ferner definiert der Autor den Begriff die säkularisierte Sakralarchitektur. Dieser Typ der Architektur entstand durch eine allmähliche Entwicklung seit dem Ende des 13. Jahrhunderts und zwar so, daß der ursprüngliche Inhalt der klassischen und postklassischen Kathedrale nach und nach beseitigt wurde und durch einen neuen Raum, der dieses geistigen Inhalts beraubt wurde, ersetzt wurde. Dieser Prozeß verlief formal auf solche Weise, daß von den Interieurs von Sakralbauten nach und nach gesamte Attribute der gotischen Kathedrale, wie Dienstbündel, Strebungssysteme u. ä. beseitigt wurden. Das Ergebnis dieses Prozesses ist ein Raum, der innen flache Wände hat, stark durchleuchtet ist und dispositionsmäßig transformiert ist. Er wird zu einer gewissen Hülle für Kultgegenstände, die die ursprüngliche geistige Rolle übernehmen, die in der gotischen Kathedrale gerade der Architektur zuerkannt wurde. Es handelt sich um einen Prozeß, der der Spätgotik zustrebt und der gerade in Böhmen in Gang gesetzt wurde.

Der Autor versucht weiterhin die Rolle der literarischen Texte von Meister Eckhart, J. Tauler und H. Suso bei der Entstehung eines neuen Typus des Kunstwerkes - mystischer Bildhauer- und Malerartefakte zu präzisieren. Es ist unbestritten, daß die Texte aller drei erwähnten Autoren sowohl das Milieu der Dominikanerklöster (besonders Frauenklöster) in deutschsprachigen Gebieten Europas, als auch Laienkreise sehr stark beeinflusst haben. Durch die Analyse der literarischen Texte von angeführten Autoren und der zeitgenössischen Literatur, deren Inhalt die Schilderung des Lebens und der mystischen Erlebnisse der weiblichen Mitglieder des Dominikanerordens ist, kann man ein verhältnismäßig genaues Abbild der Gestalt, der Art der Platzierung und der Funktion dieser Kunstwerke, die in der Literatur als Werke mit einem

mystischen Inhalt bezeichnet werden, gewinnen. Zeitgenössische Texte beschreiben die Ikonografie dieser Werke und ihre Rolle im Leben der weiblichen Mitglieder des Dominikanerordens. Diese Kunstwerke haben die Rolle bestimmter Hilfsmittel auf dem meditativen Weg der weiblichen Mitglieder des Ordens zum Gott gespielt. Es handelte sich so manchmal um überlebensgroße Artefakte, die in Kirchenchören, Kreuzgängen, Kapellen u. ä. plaziert wurden. Ikonografisch handelte es sich um Vesperbilder, Kruzifixe, Darstellungen des Evangelisten Johannes aber auch der hl. Katharina.

Der Autor des Artikels schlägt vor, den Begriff „Andachtsbild“ auf so aufgefaste Werke, die den Gläubigen auf dem Weg zur Verbindung mit Gott helfen, zu beziehen, im Unterschied zum Begriff „Gnadenbild“, dessen Sinn keine mystische Vereinigung der Seele mit Gott ist, sondern eine qualitativ niedrigere Funktion, nämlich die Erfüllung der bei dem Gebet ausgesprochenen Bitte. Diese Andachtsbilder haben nach dem Ablauf des Zeitalters der klassischen Kathedrale die Rolle der Architektur, die allmählich säkularisiert wurde und die weiterhin ihre bisherige geistige Aufgabe nicht erfüllen konnte, übernommen. Der Autor schlägt ferner vor, Kunstwerke, die man als Andachtsbilder definieren kann, für böhmische Länder im 14. Jahrhundert, von Gnadenbildern zu unterscheiden.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Heiligenkreuz, Chor der Kirche (alle Fotos vom Autor).

Abb. 2: Heiligenkreuz, Hallenchor der Kirche.

Abb. 3: Heiligenkreuz, Hallenchor der Kirche.

Abb. 4: Heiligenkreuz, Pfeilerbasis im Kirchenchor.

Abb. 5: Neuberg, Klosterkirche.

Abb. 6: Neuberg, Klosterkirche.

Abb. 7: Neuberg, Klosterkirche, Pfeilerbasis.

Abb. 8: Neuberg, Klosterkirche, Wand des Seitenschiffes.

Abb. 9: St. Lambrecht, Klosterkirche, nördliche Stirnwand.

Abb. 10: St. Lambrecht, Klosterkirche, östlicher Chorbauabschluß.

Abb. 11: Enns, Minoritenkirche, Wallseerkapelle.

Abb. 12: Enns, Minoritenkirche, östlicher Abschluß der Wallseerkapelle.

Abb. 13: Enns, Minoritenkirche, zweischiffiger Raum.

Abb. 14: Enns, Minoritenkirche, Wallseerkapelle, Pfeilerkapitell.

Abb. 15: Judenburg, Spitalkirche der hl. Maria Magdalena, zweischiffiger Raum.

Abb. 16: Judenburg, Spitalkirche der hl. Maria Magdalena, Presbyterium.

Abb. 17: Judenburg, Spitalkirche der hl. Maria Magdalena, Blick ins Gewölbe des zweischiffigen Raumes.

Abb. 18: Judenburg, Spitalkirche der hl. Maria Magdalena, zweischiffiger Raum, Pfeiler.

Abb. 19: Maria Straßengel, Wallfahrtskirche.

Abb. 20: Maria Straßengel, Wallfahrtskirche, Turm.

Abb. 21: Maria Straßengel, Wallfahrtskirche, dreischiffiger Raum.

Abb. 22: Maria Straßengel, Wallfahrtskirche, westliche Stirnwand.

Abb. 23: Pöllauberg, Wallfahrtskirche, Innenraum.

Abb. 24: Maria Straßengel, Wallfahrtskirche, Pfeilerbasis im dreischiffigen Raum.

Abb. 25: Pöllauberg, Wallfahrtskirche, westliche Stirnwand.

Abb. 26: Pöllauberg, Wallfahrtskirche, Innenraum, Blick nach Westen.

Abb. 27: Pöllauberg, Wallfahrtskirche, Pfeilerbasis im Innenraum.

Abb. 28: Enns, Minoritenkirche. An die Nordseite der zweischiffigen Kirche liegt die sog. Wallseerkapelle an.

Abb. 29: Imbach, Dominikanerkirche.

Abb. 30: Pöllauberg, Wallfahrtskirche (alle Federzeichnungen wurden aus der Publikation: V. Mencl, *Česká architektura doby lucemburské*, Praha, 1948 übernommen, die Richtigkeit dieser Grundrisse wurde nicht überprüft).

(Übersetzung J. Kroupová)