



Obr. 11: Vyšší Brod, dům čp. 31, dvorní průčelí hlavní budovy (všechny snímky autor).

HÄUSER KONSKR. - NR. 30 UND 41 AUF DEM PLATZ IN VYŠŠÍ BROD/HOHENFURT

Vyšší Brod/Hohenfurt in der Nähe des berühmten Zisterzienserklosters wurde auf einem alten frequentierten Fernweg über der Moldaufurt gegründet. Aus dem erhaltenen Grundriss des Städtchens ist bis heute merklich, dass sein Rückgrat ein Abschnitt dieses Weges bildete, der sich in einen gedehnten abfallenden Platz mit einem unregelmäßigen Verlauf der Umfangsfronten erweiterte. In der vorhussitischen Zeit war die Gemeinde ein Marktzentrum der ausgedehnten Klosterherrschaft, im Laufe der Hussitenkriege wurde das Kloster zweimal erobert und niedergebrannt – von dem Schicksal der Gemeinde in der Zeit ist nichts Näheres bekannt. Im Jahre 1528 wurde die Gemeinde zu einer Stadt erhoben und wahrscheinlich erst in dieser Zeit der Spätgotik wurden hier die hölzernen Konstruktionen durch gemauerte Objekte nach und nach ersetzt. Unter die wenigen erhaltenen Fragmente der historischen Gestalt der Stadt gehören zwei Nachbarhäuser Konskr.-Nr. 30 und 31 auf der Ostseite des Platzes, mit der charakteristischen tiefen Zweittraktdisposition. Den linken Trakt bildete ein verhältnismäßig geräumiger Hausflur, der rechte Trakt hatte eine dreiteilige Zusammensetzung mit einem Stübchen und der schwarzen Küche in der Mitte. Dem spätgotischen Ursprung des Hauses entspricht das erhaltene gotische spitzbogige Einfahrtsportal, vom Anfang an mit einem roten Anstrich versehen. Die ungewohnte Lage des Kellers mit einer Wasserquelle in der Achse des Portals führt zu der Voraussetzung, dass er nachträglich ausgeschachtet werden konnte. Das Haus ist erdgeschossig geblieben, mit vorwiegend Balkendecken. In der Zeit des Klassizismus kam zu der letzten Herrichtung der Straßenfassade mit dem dreieckigen Giebel und dem steilen Halbwaln und zu der Herstellung des Dachbodens in einem Teil des Dachstuhls. Das Nachbarhaus Konskr.-Nr. 31 entbehrt der eigenen Grenzmauer und ist wahrscheinlich etwas jünger, wenngleich vielleicht auch noch aus der Zeit vor dem Stadtbrand im Jahre 1530. Weitere Baueingriffe sind hier bis zum 19. Jahrhundert nur sporadisch zur Geltung gekommen. Der bedeutsame Umbau irgendwann zwischen den Jahren 1836 – 1853 hat dem Haus vor allem die heutige illusionistische zweistöckige Stirnwand, die den neuen Aufbau des 1. Stockes deckt, gegeben und nach innen wurden Platzgewölbe eingebaut. Beide Häuser repräsentieren ein Beispiel einer noch mittelalterlich orientierten Transformation des dreiteiligen, tief orientierten Anwesens zu einem kleinstädtischen Reihenhause, das dem gemischten landwirtschaftlich-handwerklichen Betrieb weiterhin dient.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Vyšší Brod/Hohenfurt – Ausschnitt aus der sog. indikativischen Skizze aus dem Jahre 1827 mit der Bezeichnung der Häuser Konskr. - Nr.

30 und 31 (schwarz).

Abb. 2: Vyšší Brod/Hohenfurt. Die Stirnwand des Hauses Konskr. - Nr. 30 und eines Teiles des Hauses Konskr. - Nr. 31 gegen den Platz (Zustand im Jahre 1997).

Abb. 3: Vyšší Brod/Hohenfurt – Grundriss der Erdgeschosse der Häuser Konskr. - Nr. 30 und 31 in der baugeschichtlichen Analyse.

Abb. 4: Vyšší Brod/Hohenfurt – Grundriss des 1. Stockes der Häuser Konskr. - Nr. 30 und 31.

Abb. 5: Vyšší Brod/Hohenfurt – Grundriss des Kellers des Hauses Konskr. - Nr. 30.

Abb. 6: Vyšší Brod/Hohenfurt – Stirnwände der Häuser Konskr. - Nr. 30 und 31. Gemeinsame Legende zu den analytischen Plänen:

Das Gitterwerk bezeichnet das spätgotische Mauerwerk, schräge Schraffur – barockes, schräge Doppellinien – klassizistisches, jüngere Konstruktionen sind weiß geblieben. Unterbrochene Bezeichnung bedeutet hypothetische Einreihung.

Abb. 7: Vyšší Brod/Hohenfurt. Der Innenhof und die Hofstirnwand des Hauses Konskr. - Nr. 30 mit dem verschlagenen Giebel im Jahre 1997.

Abb. 8: Vyšší Brod/Hohenfurt. Das Haus Konskr. - Nr. 30, Blick in den Hof von dem vorderen Gebäude, die Frontseite des Hofflügels mit einem sekundär eingemauerten gehauenen Quader, im Hintergrund eine Durchgangsscheune aus dem J. 1881 (Zustand im J. 1997).

Abb. 9: Vyšší Brod/Hohenfurt. Das Haus Konskr. - Nr. 30, der Zustand des Hofteiles der Grenzmauer zu dem Nachbarhaus bei der Konskr.-Nr. 31 im J. 1997 (mit der anliegenden Arkade).

Abb. 10: Vyšší Brod/Hohenfurt. Das Haus Konskr. - Nr. 31, ein Detail der Stirnwand gegen den Platz (2. Stock).

Abb. 11: Vyšší Brod/Hohenfurt. Haus Konskr. - Nr. 31, die Hofstirnwand des Hauptgebäudes (alle Aufnahmen und Zeichnungen der Autor).

(Übersetzung J. Kroupová)

PIETA V KOSTELE SV. DUCHA NA STARÉM MĚSTĚ PRAŽSKÉM

LUDMILA KVAPILOVÁ

Príspevek se nově a podrobněji zabývá sousoším piety v kostele sv. Ducha, které bylo doposud v uměleckohistorické literatuře zmiňováno pouze okrajově. Přehodnocuje starší názory a pietu nově datuje. Formální rozbor sochy a možná srovnání se pokouší objasnit její význam ve vývoji českého sochařství kolem roku 1400.¹⁾

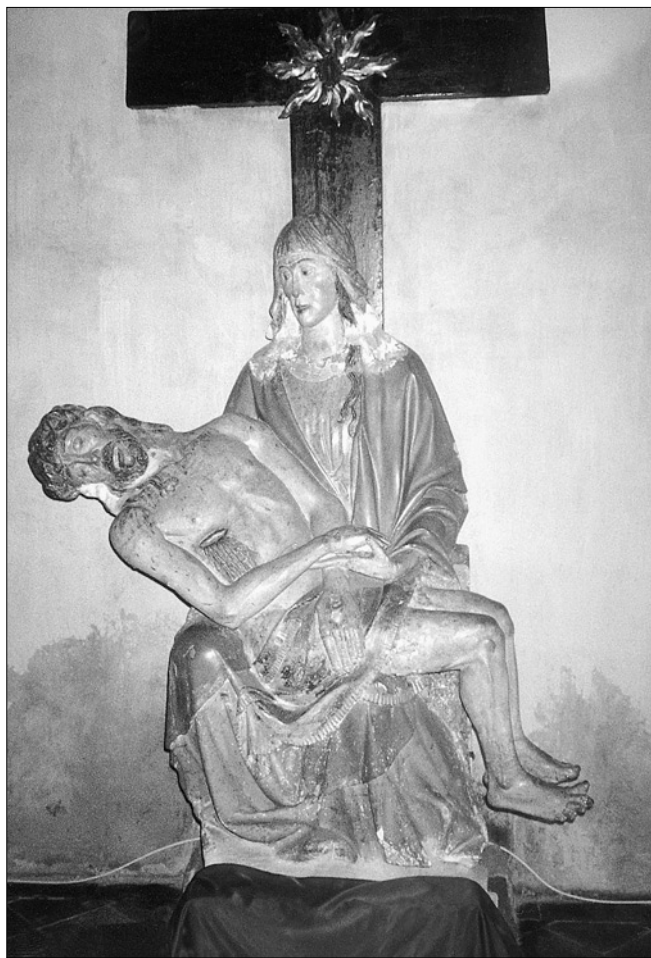
Tento unikátní kus, ke kterému budeme mezi dochovanými gotickými pietami těžko hledat přímé analogie, si zasluhuje více pozornosti. A. Kutal ji přičlenil spolu se svatojiřskou k pietám horizontálního typu, navazující na br-

něnskou skupinu. Nepřikládá jim větší umělecký význam, ve spojení se svatojiřskou pietou vyslovuje domněnku, že parlérové sochařství používalo dvou typů piet, horizontální a diagonální, a nevylučuje, že na druhý typ mohli navázat sochaři „krásných“ piet.²⁾ J. Homolka ji považuje za přehodnocení staršího typu vertikální, heroické piety, které probíhalo v 70. letech v pražské huti.³⁾ J. Chlábec zmiňuje svatodušní pietu v souvislosti s pietou z Všeměřic.⁴⁾ Naposledy je zahrnuta do obsáhlé studie k vývoji piet 14. a 15. století Pavla Kroupy z roku 1994, který vychází z výše uvedených názorů na tuto sochu.⁵⁾

Starší literatura klade důraz na starobylost sochy a účtu, která jí byla vzdávána, bez ohledu na historickou pravdivost. Byla zhotovena pro kostel sv. Kříže a zde stála až do roku 1784. Roku 1421 byl kostel velmi poničen a klášter pobořen.⁶⁾ Důležitou úlohu sehrála v době barokní, kdy její nalezení dalo podnět k další výzdobě chrámu. Vedle Jana Nepomuckého se tato „zázračná“ socha těšila u cyriaků největší účtě, její obrazy se nacházely v pražských domech, byly pořízeny její rytiny a na cestě do Staré Boleslavi za Vinoří byl vztyčen sloup s její kopií. Nalezena byla roku 1627 v ruinách klášterního ambitu, bez hlav a Kristových nohou. Vzápětí byly nalezeny chybějící části a byla opravena. Hlava P. Marie byla připevněna až v roce 1765.⁷⁾ Už v roce 1628, 3. června, na přání bropošta Irene Krucevia (1628 - 1631) byl pro ni vybudován oltář při presbytáři severní boční kaple a v průběhu dvou století byla ještě několikrát přesunuta.⁸⁾ Roku 1783 byl zrušen cyriacký klášter a spojen se svatodušskou farností. Pieta byla 10. května 1784 ve čtyři hodiny ráno přenesena do kostela sv. Ducha, kde stála na hlavním oltáři.⁹⁾ Při generální opravě kostela roku 1892 byla z oltáře snesena.¹⁰⁾

V roce 1969 byla restaurátorkami D. Kašparovou a M. Sukdolákovou očištěna od barokních doplňků a byla odtěsána rouška P. Marie. Všechny pozdější vrstvy přemalby byly odstraněny a zpevněna původní gotická polychromie. Veškeré uvolněné části byly očištěny a opět připevněny. Nesprávně otočená hlava Krista byla nasazena tak, aby navazovaly vlasy a zdvihače hlavy.¹¹⁾ V současné době byl proveden petrografický rozbor, který zjistil, že materiálem je opuka. Byla srovnávána opuka dvou nejdůležitějších pražských lomů, Kopaniny a Bílé Hory. Téměř totožná s odebraným vzorkem se jeví opuka bělohorská. Původní polychromie je poměrně kvalitní a byla nanášena přímo na kámen bez podkladu. V místech, kde bylo užito plátkového zlata (zlaté lemy pláště), je navíc podkladová vrstva.¹²⁾ Pro určení původnosti uražených částí a pro možnost dalšího umělecko-historického bádání bude nezbytné vzít vzorky z více míst. Zatím můžeme vycházet z pečlivého pozorování, kterým zjistíme sourodost jednotlivých částí, dokonalou návaznost a shodnou polychromii. Vše svědčí pro původnost jak obou hlav, tak končetin Krista. V evidenčním listě Pražského ústavu památkové péče, sepsaném r. 1965 E. Pochem, se však dočteme, že hlava P. Marie je raně barokní. Asi odtud pramení další dohady.

Sousoší nadživotní velikosti, cca 180 cm, bylo dodatečně umístěno pod kruchtou při severní stěně kostela. Nedochovaný sokl byl nahrazen podstavcem z cihel. Bylo velmi poškozeno za husitských ikonoklastických bouří, požárů a pozdějšími transfery, zcela chybí cípy Mariiny draperie ve spodní části a spodní části postranic trůnu. Žáda, dřeve



Obr. 1: Pieta v kostele sv. Ducha na Starém Městě pražském, celkový pohled (všechny snímky autorka, 2000).

prísunutá k oltářní stěně, jsou rovná. Marie shlížela z vysokého oltáře a na odív věřícím předkládala tělo jejich spasitele. O její původní nádheře a síle náboženského prožitku si při dnešním situování piety jen těžko vytvoříme nějakou představu.

Monumentální statická kompozice je založena na prostém vztahu břemene a podpory, na vertikále a diagonálách Kristova těla, více patrných při podhledu a pohledu ze strany (obr. 1). Odtud zjistíme, že Kristovo tělo mírně ustupuje dozadu. Spád této křivky, vedoucí od skloněné Kristovy hlavy, je zpomalen v oblasti hrudníku, nechává náš pohled takto spočinout na ráně v boku, odráží se z Mariina klína, vtahuje dovnitř její zatíženou nohu a její cesta se uzavírá dozadu ustupujícími Kristovými holeněmi a chodidly. Obrys je vepsán do obdélníku, Kristovo tělo ani části draperie nepřesahují tento rámeček. Děj je omezen a ohraničen prostorem pomyslného kvádru, věřící se tak může plně soustředit na jeho obsah. Marie sedí na trůnu, její trup je tuhý, vzprámený a mírně naddimenzovaný. Svou přísností a vertikálníitou aluduje na mystické piety. Reprezentace tu byla nahrazena složitou myšlenkou, která se formálně projevila v celkové vážnosti, tragickém výrazu P. Marie, pozici rukou a především ve spojení obou těl, které vyjadřuje společnou oběť. Hlavními momenty děje jsou Marie jako Církev a jako prostřednice spásy a myšlenka eucharistická. Draperie je značně závislá na působení světla, je málo vyvinutá, neexpanduje a nevzdaluje se tělesnému jádru, jednotlivé záhyby jsou nízké a tuhé. Je velmi přilnavá, zvláště v oblasti



Obr. 2: Pietta v kostele sv. Ducha na starém Městě pražském, hlava Panny Marie.

Mariina trupu a kolen těsně obepíná tělo. Je zároveň značně nesourodá, nepravidelná, záhyby v oblasti kolen jsou vypracovány více do hloubky. Uvedené formální znaky sochu vzdalují klasické fázi hutní produkce, vyznačující se hřmotností figur, plastičností a rytmickou pravidelností draperie a především absencí tělesného jádra. Šat Marie v horní části je téměř reliéfní, konkávní objemy jsou mělké a plně světlá, vertikálnost je na několika místech narušena diagonálními vstupy. Svrchní šat se rozevívá do písmene V na způsob šálového límce s tím, že jeho levý okraj se podřizuje diagonální dominantě Kristova těla. Spodní roucho je členěno čtyřmi nízkými vertikálními záhyby, které se sbíhají do drobné čtvercové spony vysoko umístěného pásu a z ní se opět rozbíhají. Dojem ze spodní části je narušen chybějícím spodním okrajem, její rozvrh mezi koleny je vcelku běžný, až na motiv Kristovy roušky spadající přes vrchní záhyb, který A. Kutal odvozuje z vyšebrodského Oplakávání. Skladba je neuspořádaná a nepravidelná, drapy se lámou a narážejí na sebe. Spojení Mariiny hlavy s tělem je sourodé. Shodná je původní polychromie, pravděpodobně i materiál, plynule navazují krk a pramen vlasů. Mariin závoj spadá na ramena a mírně se stáčí dozadu. Rouška byla kratší, tak jak je tomu například u piety z Jedlky v Národní galerii, a její tvar byl ohraničen límcem pláště. Na tuhý krk nasedá protáhlý obličej s úzkým, dole zašpičatělým nosem a klenutými nadočnicovými oblouky. Ústa jsou vepsána do kruhu, vzdálenost mezi nosem a horním rtem je shodná se vzdáleností spodního rtu a špičkou brady, jsou

drobná, ostře vykrojená a pootevřená (obr. 2). Kristovo tělo je podepřeno pod lopatkou Mariinou pravici a je ztěžka a hluboko vklíněno mezi Mariina kolena, trup je vytočen tříčtvrtečně k divákovi na způsob „ostentatio Christi“, které koresponduje s dobovým uctíváním eucharistie. Tento motiv je charakteristický pro „burgundské“ piety, považované za repliky Sluterovy piety z počátku devadesátých let. Rána v boku je velmi hluboká a krev zpracována plasticky. To připomene „hrozny“ krve heroických vertikálních piet a také některé práce Mistra Týnské kalvárie a jeho okruhu. V období vrcholné fáze krásného slohu není tento motiv obvyklý. Strnulost, tíže a křečovitě zkroucená Kristova chodidla dokumentují okamžik smrti. Rozložitý trup je oblý a plasticky modelovaný, břicho už není tak výrazně vpadlé, zpracování kostí a šlach je střízlivé. To ji odlišuje jak od „vysušenosti“ základní parléřovské skupiny, tak od přehnaně štíhlých Kristů. Snaha sochaře o reálné zpodobení mrtvého Kristova těla je zřejmá, ale zároveň prozrazuje řadu problémů, kterým nebyl schopen čelit. Neumně zpracovaná je hrudní kost zdůrazněná krátkými paralelními rýhami a příliš tenká a ostrá klíční kost. Podobné nesrovnalosti sledujeme v Kristově tváři (obr. 3). Kristovy paže jsou pokrčeny, pravá překřížena přes levou a vložena do Mariiny dlaně. Tímto gestem je symbolizováno spolupodílnictví Marie na Kristově oběti za lidstvo a na jeho spáse. Vložením Kristova osudu do matčiných rukou je zdůrazněna její úloha. Motiv tří rukou tak nabyl konkrétního významu. Kristova rouška je členěna několika nízkými záhyby, okraje jsou zdobeny charakteristickým lemem.

Tento podrobný popis je velmi důležitý pro další práci se sochou, pro její začlenění do vývoje českého sochařství a dataci. Ještě než se pustíme do hledání možných analogií, je třeba zmínit jeden zajímavý moment, a to architekturu trůnu. Sedadlo je vzadu ploché, na bocích tvořeno dvěma plasticky utvářenými postranicemi s architektonickým dekorem v podobě okenní kružby. Kružboví každé postranice je odlišné. Pravděpodobně byla obkreslována podle nějaké šablony.

Když srovnáme postranice trůnů horizontálních piet základní skupiny s postranicemi piety u Sv. Ducha, jeví se tyto pokročilejší. Zatímco první se omezují na motiv jednoduchého či kýlově prosedlého jetelového listu a motiv slepých kružeb (motivy poklasické fáze), zde můžeme pozorovat motiv plaménku, a to ve svém pokročilém stadiu. Plaménkový motiv se poprvé v parléřovské architektuře objevuje kolem r. 1355 na tympanonu portálu do sakristie v katedrále sv. Víta. Vyvíjel se a měnil společně se stavbou katedrály, sdružené plaménky se objevují například na kružbě okna Martinické kaple v roce 1356, útvar rozeklaných plamének s volným čtyřlístem uprostřed v okně kaple sv. Zikmunda r. 1362 a sv. M. Magdalény r. 1377. Poklasická tendence směřování vzhůru se pomalu štěpí, zesiluje a obrací dolů. Ve vysokém chóru se poprvé setkáváme s motivem dolů spuštěných plamének. Ornament pravé postranice tvoří ve spodní části dva, na prutech stojící, trojlísty kýlově prosedlé, které všeobecně charakterizují druhou polovinu 14. století. Z horních rohů jsou spuštěny dva plaménky uprostřed spojené lilii (obr. 4). Tato kombinace se objevila na hlavní římse vysokého chóru, tedy krátce před 1385 a tentýž motiv byl opakován ještě na východní straně jižní věže započaté r. 1396 (obr. před dostavbou,



Obr. 3: Pietra v kostele sv. Ducha na starém Městě pražském, hlava Krista.

viz Soupis památek Hilbert - Podlaha). Levou postranici tvoří ve spodní části opět trojlísty a nahore plaménky běžící dolů, které zevně opisují půlkruh postranice. Ve střední části je štíhlý čtyřlíst sevřený do kosočtverce.¹³⁾

Nalézt přímé analogie v oblasti českého sochařství nebude snadné. Četná poškození sochy a její chybějící části neumožňují zcela přesnou představu o jejím celkovém vzhledu. Samostatné devoční obrazy a sochy jsou pro Václavovu dobu běžné, ale dosahují většinou menších měřítek. Srovnání s „krásnými“ pietami, které se dnes nacházejí na území Čech a s pietami v zahraničí, které představují jak české importy, tak práce českým prostředím ovlivněné, nás nasměřuje za přelom století, asi někde do prvních dvou desetiletí století patnáctého. Albert Kutal charakterizuje situaci jako rozpad názoru, vytvořeného v posledním desetiletí minulého věku.¹⁴⁾ Odlišuje „manýristickou“ vrstvu krásného slohu, založenou na smyslové kráse, která se projevuje dekorativností a množstvím formálních prvků a vrstvu, kterou je snad možno nazvat „výrazovou“, která naopak smyslovou krásu popírá a jasně vyjadřuje společenskou krizi tohoto období.

Již na některých „krásných“ madonách počátku století pozorujeme změnu názoru, dozrívání slohu, který se projevuje rozkladem draperiové soustavy a odlišným výrazem. Protikladem manýristické vrstvy, uvedme například pietu z kostela sv. Ignáce v Jihlavě či madonu z klášterního kostela v Třeboni, mohou být některé krásné madony konce 14. a počátku 15. století, které začínají postrádat ideální krá-

su svých předchůdkyň, obrací se poměr tělo - draperie, ta těsněji přiléhá k tělesnému jádru, které naopak mohutní a roste pod šatem madon. Bohatý systém mohutných oblých řas je nahrazen plošnou, velmi chudou drapérií, která dává opět vyniknout tělesnému jádru sochy. Tuto blokovitost a redukci záhybového systému sledujeme například na madoně z Amiens,¹⁵⁾ z františkánského kostela v Salcburku,¹⁶⁾ františkánského kostela v Plzni¹⁷⁾ a dalších příkladech desátých a dvacátých let. Pravidelnost a rytmické uspořádání draperie navíc střídá disharmonie, neobvyklé záhybové prvky, protisklady a jiné momenty rušící celkovou skladbu sochy. Z obličejů madon se zcela vytratil libežný úsměv, zesmutněl a ztrpknul. Je tak reálně vyjádřena úloha matky a její zamyšlení nad posláním svého dítěte. Její dítě už si nehraje, zvažnělo a zestárla. Obdobnou transformací prošly i piety.

S natočením Kristova těla k divákovi se před rokem 1400 setkáme jen zřídka, na intenzitě nabývá v prvních desetiletích 15. století, například v pietě kostela sv. Barbory v Krakově,¹⁸⁾ a vrcholí kolem poloviny století typem piety s lukovitě prohnutým Kristem (Borovany, kostel sv. Jakuba v Praze). Také madony, včetně malovaných, tohoto období natáčejí a podávají své děti divákovi. Zatímco klasická fáze krásného slohu zdůrazňuje více úlohu Marie jako prostřednice, v případě svatodušní piety došlo k významovému posunu. Vytočení Kristova těla, přímý pohled na jeho rány má věřícímu zároveň připomínat jeho vykupitelskou oběť. Toto rovnocenné podílíctví na spáse lidstva dotvrzuje spojení jejich rukou.

Pozdní fázi krásného slohu charakterizuje strnulost, hrubnutí obličejových rysů, často bolestná grimasa Mariiny tváře, důraz na tělesné jádro, nepravidelnost a zploštění draperie. Tyto tendence sochařství, někdy spojené se značnou dávkou rustikalizace, sledujeme také na Moravě (pieta z Prosiměřic, z Čebína, reliéf sv. Josefa s Ježíškem a další)¹⁹⁾ a v okolních zemích (pieta z Badenu, malá pieta v bavorském národním muzeu v Mnichově (kol. 1415).²⁰⁾ Svým pojetím je svatodušní pietě blízká pieta štrasburského dómu, která bývá považována za import z Prahy.²¹⁾ Je dřevěná, 150 cm vysoká, svou blokovitostí, důrazem na tělesné jádro a přilnutím draperie k němu se přibližuje svatodušní. Oválná hlava, dlouhý silný krk, plnost objemu a převýšenost horní poloviny těla charakterizuje obě piety. Štrasburská triumfuje ztvárněním Kristova těla, které dokonale kopíruje Kristy českých vertikálních piet po polovině 14. století (sv. Jakub, Jihlava).

Inspirativní je srovnání se skupinou slovinských piet kolem piety v Ptuji (1410 - 1415), které se ještě v mnohém přidržují krásnoslohového tvarosloví. Pietě v krajském muzeu v Ptuji, původem z Veliké Nedelje, se svatodušní přibližuje monumentalitou, zdůrazněním objemu, výrazem a především oblým a plným Kristovým aktem. Do skupiny patří další dvě piety v Národní galerii v Ljublaně a ve farním kostele v Celje.²²⁾ Jejich materiálem je pískovec a opuka. Tyto piety měly asi velký podíl na odeznění manýristické fáze krásného slohu. Podle Grosmana vznikla skupina v nějakém velkém centru krásného slohu.²³⁾ Zajímavým motivem je cíp spadající přes záhyb mezi Mariinými koleny. U svatodušní piety je to cíp Kristovy roušky, u ptujské piety jde o cíp Mariina pláště. Tento motiv kolem sebe kupí skupinu: pieta v leningradské Ermitáži,²⁴⁾ pieta v Ptuji a dřevěná pie-



Obr. 4: Pietta v kostele sv. Ducha na starém Městě pražském, pravá postrannice trůnu.

ta v Národní galerii v Praze.²⁵⁾ Podobné je i gesto ruky. Naproti tomu na reliéfu Oplakávání Krista z Plzně,²⁶⁾ je tento motiv řešen na detail shodně jako u svatodušní piety. Další motivy zde byly rozloženy na jednotlivé postavy skupiny. Opakuje se výrazný cíp spodního šatu jdoucí z Mariina pravého kolena, rozevření pláště všech postav, charakteristický lem přehozený přes koleno Marie Magdaleny, zármutek ve tvářích žen nemá daleko k výrazu svatodušní Marie.

S obličejovým typem P. Marie se setkáváme jak v malbě, tak sochařství první poloviny 15. století. Jen pootevřená ústa jsou méně obvyklá. V malbě lze jeho genezi vysledovat poměrně snadno: Veraikon svatovítský, na který navazuje Kapucínský cyklus, Oltář roudnický a řada madon kolem roku 1410.²⁷⁾

Do kontextu s Všeměřickou pietou byla dána J. Chlībem.²⁸⁾ Výraz tváře, strnulost, vertikálnost, draperiový systém, plošné záhyby závislé na modelaci světlem, stejným způsobem rozevřený plášť P. Marie, řasení šatu v oblasti hrudníku, Kristova rouška naznačují, že časový rozdíl mezi oběma kusy nebude veliký. Důraz na deskripci u Všeměřické piety značně pokročil, zvláště Kristův akt je propracován velmi podrobně s nadsazením tělesných detailů. Akt Krista svatodušní piety je přirozenější, plný a rozložitý. Trup všeměřické Marie reaguje na váhu Kristova těla vykloněním vpravo, Kristus je štíhlý a jeho nohy nejsou pravouhle zalomeny, nýbrž sledují diagonálu těla. Všeměřická pieta uchovává ještě řadu znaků krásného slohu. Rozdíl mezi dvěma sochaři netkví pouze v použitém materiálu a kvalitě, ale v celkovém přístupu ke zpracování hmoty. Při srovnání hlav obou Kristů vystoupí jasněji tyto rozdíly. Tvar hlavy svatodušního Krista je více hranatý, zcela odlišný od dokonalosti a rafinovanosti klasické fáze krásného slohu, působí nedokončeně, jakoby záměrem sochaře bylo právě hrubé provedení, extrakce některých mimických detailů. Je plná hlubokých rýh, nesymetrická a pokřivená. Trnová koruna je mohutná, nízko posazená, spletená ze dvou silných prutů. Povislý masitý ret a pootevřená ústa, kde se objevují obě řady zubů jsou blízké Ukřižovanému Kristu z Týnské kalvárie. Při srovnání hlavy svatodušního Krista s Ukřižovaným z Ambraského náčrtníku sledujeme množství shod a zároveň proces deformace krásnoslohového obličejového typu. Šikmo do stran se svažující zavřené oči, zvýrazněná oblast kořene nosu, tvar obočí a konečky vlasů stočené do prstenců ukazují zřejmě k této předloze, která měla ne-

smírný vliv na sochařství a deskovou malbu tohoto období (Rajhradský a Reininghausův oltář). Velké nesrovnalosti sledujeme naopak v oblasti vousu a v celkovém zhrubnutí rysů. Kristus Všeměřické piety má sice souměrnou hladkou tvář, propracovanou do posledního detailu, na druhé straně vykazuje méně shod s Kristem Ambraského náčrtníku.

Albert Kutal přiřadil piety v kostele sv. Ducha a v kostele sv. Jiří na Pražském hradě ke stejnému okruhu.²⁹⁾ Spojuje je vertikální tendence, sevřenost a blokovitost tvaru, hluboko vklíněné tělo Krista v diagonální pozici. Velmi podobné mohlo být i řešení rozevřeného pláště. Rozdíl není pouze v měřítku soch, které bylo požadavkem objednavatele a bylo závislé na místu určení. Zcela odlišné je pojetí draperie, stojí tu proti sobě jasně definovaný tvar a krásnoslohý rytmus svatojiřské piety proti změti nepravidelných řas svatodušní piety. Stylizované abstraktní tělo Krista svatojiřské piety kontrastuje se zájmem o pravdivé pojednání postavy. Velkorysosti a jistotou záhybového systému se svatojiřská blíží madoně z farního kostela sv. Bartoloměje v Plzni. Hmotnost a plasticita jsou znaky společné oběma a prozrazují silný vliv svatovítské hutní plastiky. Shodný je i materiál a způsob polychromie se širokými zlatými okraji Mariina pláště. Torzální stav piety však nabádá k opatrnosti.

Kolem Svatodušní piety je možné sestavit skupinu provinčních, méně kvalitních piet, pocházející převážně ze severních a západních Čech, které přebírají kompoziční schéma a množství detailů. Nelze mluvit o přímé předloze, ale je jisté, že její měřítko i umístění na hlavním oltáři důležitěho městského kostela velmi přispívalo k šíření tohoto typu piety i mimo metropoli. Dokumentují existenci regionálních dílen a pokles významu Prahy jako výhradního střediska umění. Jedná se o piety ze Železného Brodu,³⁰⁾ Nečtin,³¹⁾ Bukovce,³²⁾ Bedřichova Světce,³³⁾ Oplakávání ze Sobotky,³⁴⁾ pietu z Dietrichswalde.³⁵⁾ Jejich společným znakem je vertikálnost, převýšenost horní části Mariina trupu, přilnutí draperie, u některých smrštnutí tělesného jádra. Všechny mají stejným způsobem rozevřený plášť s charakteristickými vertikálními záhyby na hrudi P. Marie. Drží Kristovo tělo v úrovni lopatek s dlaní pod pravou paží a, s výjimkou piety ze Železného Brodu, vytáčí tělo Krista. Zároveň uvedené piety přebírají některé motivy od piety z Všeměřic. Sledujeme tak transformaci piety, s jejím počátkem někde kolem piety z Všeměřic, která představuje rozpad krásného slohu, pokračováním v pietě u Sv. Ducha s vytvořením Kristova těla, které již předznamenává reliéfy Oplakávání Krista (v Národním muzeu,³⁶⁾ z Plzně³⁷⁾ a ze Sobotky) k pietám s lukovitě prohnutým tělem Krista před polovinou a kolem poloviny 15. století (v Borovanech,³⁸⁾ v kostele sv. Jakuba v Praze), jejichž obliba pokračuje až do 16. století.

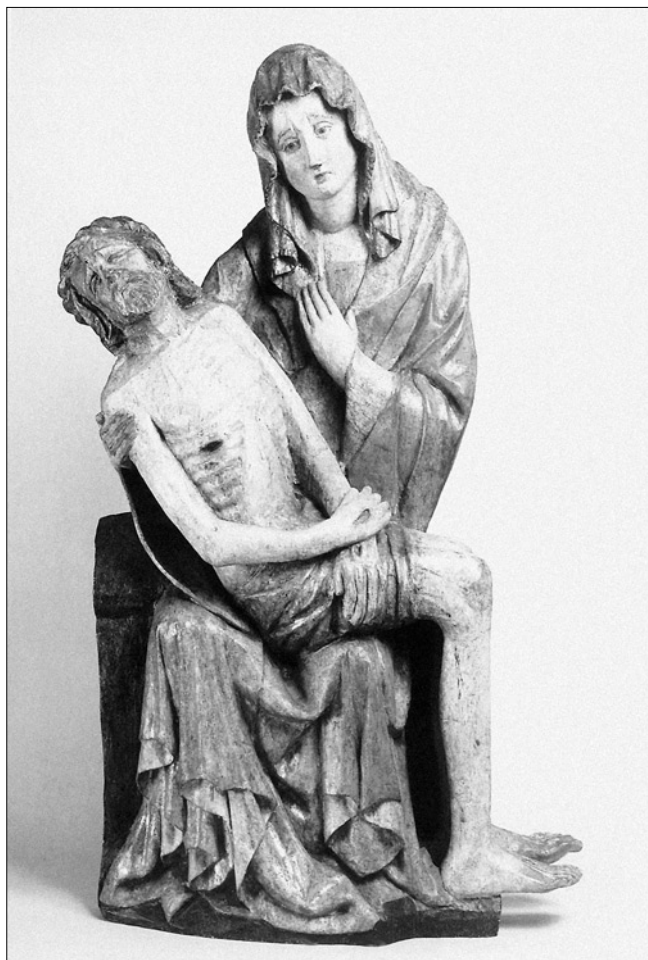
U piety ze Železného Brodu sochař použil odlišného gesta ruky P. Marie, Kristovo tělo není vytvořeno a pomalu se napřimuje. Shodná je vertikálnost, držení Krista v úrovni lopatek a zvláště nápadný plochý lem přes pravé koleno P. Marie. Z Všeměřické piety lze odvodit šálový límec Mariina pláště, spodní část draperie opakuje zavedené schéma. Železnobrodské se přibližuje méně kvalitní pietě v Nečtinách (obr. 5). Podobné je i gesto Mariiny ruky. Pravidelné draperiové schéma se však změnilo v chaos na sebe narážejících záhybů. Tělo Krista je výrazně vzpřímené a nohy pravouhle zalomeny. Samostatnou skupinu tvoří Oplakávání ze So-

botky, pieta v Bedřichově Světlci a pieta v Dietrichswalde. Opakuje se Mariina ruka podpírající Kristovo pravé předloktí, poloha a vytočení Kristova těla. Zpracování lemu přes pravé Mariino koleno je až na detaily shodné. Volně lze připojit pietu z Českokrumlovského muzea.³⁹⁾ Zde Marie bere do své dlaně dlaň Krista stejným způsobem, jako je tomu u piety u Sv. Ducha, které se přibližuje robustností a obřím aktem Krista. „Nos“ namísto lemu nad pravým kolenem sdílí s pietou z Všeměřic.

Pietu v kostele sv. Ducha charakterizuje strnulost, síla výrazu a zhrublé provedení některých partií. Draperie dává vyniknout tělesnému jádru. Tělo Krista je oblé a, až na několik neobratností, působí opravdovým přirozeným dojmem. Je velmi vzdáleno ideálnímu pojetí Kristů vrcholné fáze krásného slohu, ale také stylizovanému zpracování Kristova těla horizontálních piet 80. let 14. století. Ve zpracování skulptury sledujeme nejvýrazněji tři vlivy: tvorbu čelného představitele pražského řezbářství Mistra Týnské kalvárie a jeho okruhu, trvající silný vliv parléřovské hutní produkce, který se projevil především použitím materiálu a řadou starších motivů, a společnou tendenci vývoje sochařství střední Evropy. Pieta představuje odpoutání se od krásného slohu, který v ní ještě doznívá, a stojí tak na jeho konci. Naznačuje, jak reagovalo a jakým směrem se ubíralo pražské sochařství první poloviny 15. století. Výběr možných analogií se neomezil pouze na pražské, popř. české sochařství, a upozornil tak, že jeho proměny nelze chápat pouze jako výsledek domácího vývoje. Formální rozbor a výše uvedená srovnání naznačují, že otázka datace piety není zcela uzavřena. Nabízejí možnost včlenění piety do vývoje počátku století 15., přibližně do let 1410 - 1420. Tuto domněnku není možné podložit dobovými prameny a ke sporným zmínkám starší literatury musíme přistupovat s opatrností. Nelze také vyloučit, že sousoší piety vzniklo o něco později. V případě pohybu se sochou či nové restaurace bude nutné odebrat vzorky polychromie z více míst, především z hlav, a udělat její podrobný rozbor. Do té doby si nemůžeme být jisti ani původností jednotlivých částí a vlastně ani tím, že před sebou máme gotický originál.

POZNÁMKY

- 1) Tento článek je upravenou a zkrácenou verzí seminární práce Pražské piety kolem roku 1400, vypracované v semináři středověkého umění katedry dějin umění Univerzity Karlovy pod vedením Jaromíra Homolky, Jana Royta a Hany Hlaváčkové ve školním roce 1998 - 1999. Za připomínky a podněty děkuji Jiřímu Fajtovi.
- 2) A. Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění* 1963/5, s. 331 - 332.
- 3) J. Homolka, K problematice české plastiky 1350 - 1450, *Umění* XI/1963, s. 426, *týž*, Studie k počátkům krásného slohu v Čechách, Praha 1974, s. 43 a 46 a in: Praha středověká, Panorama 1983, s. 419.
- 4) J. Chlábek, katalog Mistr Týnské kalvárie, Praha 1990, s. 48.
- 5) P. Kroupa, K vývoji českých piet 14. a 15. století, Muzejní a vlastivědná práce, časopis Společnosti přátel starožitností, 3/1994, s. 140.
- 6) Fr. Ruth, Kronika královské Prahy, 1903, I. díl, s. 174. Zde autor zmiňuje podstavec, na kterém stálo: „... socha Bolesné Bohorodičky byla již za Přemysla Otakara II. v 13. století ctěna v kostele sv. Kříže, v husitské době zohavena, r. 1628 obnovena a 1784 sem k s v. Duchu přenesena.“ Je zřejmé, že pro autora nebyla důležitá datace sochy. Za Přemysla Otakara II. byl kostel sv. Kříže Většího založen. F. Eckert, Posvátná místa hl. m. Prahy, 1883, s. 441.
- 7) F. Eckert, Posvátná místa hl. m. Prahy, 1883, s. 443, 445.
- 8) I. Kořán, Cyriacký kostel sv. Kříže Většího v době baroka, *Umění* 1968/2. O jejím nálezu, účtě a několikaletých přesunech v kostele se velmi podrobně zmiňuje I. Kořán v tomto článku na s. 173 a 191.



Obr. 5: Pieta z Nečtin (repro z: Jiří Fajt, *Gotika v západních Čechách*, Praha 1996, č. kat. 270).

- 9) F. Eckert, Posvátná místa hl. m. Prahy, 1883, s. 446, s. 468.
- 10) Pražský ústav památkové péče, dokumentace k mobiliáři kostela sv. Ducha.
- 11) Pražský ústav památkové péče, dokumentace k mobiliáři i kostela sv. Ducha. Restaurátorská zpráva ztracena. Informace poskytl restaurátor.
- 12) Petrografický rozbor a rozbor polychromie provedli 26. 1. 1999 Richard Příkryl a Jiřina Svobodová v laboratorii restaurátorské školy AVU v Praze, zadavatelem byl Petr Siegel. Zkoumaný vzorek pochází z praskliny v dolní části pláště.
- 13) V. Mencl, Vývoj okna v architektuře českého středověku, *Zprávy památkové péče* 1960/20, s. 224.
- 13) A. Kutal, České sochařství 1350 - 1450, s. 109.
- 14) Muzeum Budapešť, vyobrazení např. in: Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, Spain: 1400 - 1500*, obr. 47 nebo A. Kutal, *La belle Madone*, Bulletin du Musée hongrois des beaux-arts, Budapešť 1923, obr. 39.
- 15) Františkánský klášter Salcburk, vyobrazení ve Sborníku k sedmdesátinám Jana Květa, Praha 1965, obr. 52.
- 16) Katalog Gotika v Západních Čechách (1230 - 1530), s. 665 - 667, obr. 862.
- 17) Detailní vyobrazení in: J. Debicki, Beitrag zu den kulturellen Beziehung Polens und Bohmens im Mittelalter. Die Pieta aus der Barbarikirche in Krakau, *Umění* 1995 /3, obr. na str. 233, 234, 236, 237, 238.
- 18) Podrobné údaje a vyobrazení zmíněných soch v katalogu *Od gotiky k renesanci, výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550*, Brno 1999, II. Brno: s. 280 (obr. 130), s. 282 (obr. 131) a III. Olomoucko: s. 276 (obr. 171).
- 19) Katalog k výstavě Stabat Mater, Salzburg 1970, kat. č. II, obr. 54 a č. 34, obr. 30.
- 20) D. Grossmann, in: Die Parler, 4, Kolín 1980, s. 73.
- 21) Vyobrazení piety z Veliké Nedele např. ve Sborníku k sedmdesátinám Jana Květa, Praha 1965, obr. 54. K celé skupině D. Grossman, viz pozn. 21, obr. na s. 73 a 129.
- 22) Tamtéž, s. 42.

- 23) A. Kutal, in: Dějiny českého výtvarného umění, Academia Praha 1984, obr. 220.
- 24) Národní galerie Praha, inv. č. P 4672, publ. v katalogu Staré české umění, Praha 1988.
- 25) Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. 5087, Katalog Gotika v Západočeských Čechách, s. 662, obr. 859 nebo v katalogu Mistr Týnské kalvárie, s. 50, obr. 12.
- 26) J. Pešina, České umění gotické 1350 - 1420, s. 237, vyobrazení tamtéž.
- 27) Viz. pozn. č. 4.
- 28) A. Kutal, K problému horizontálních piet, Umění 1963 /5, s. 331.
- 29) Katalog Mistr Týnské kalvárie, Praha 1990, s. 75, obr. 25.
- 30) Katalog Gotika v Západočeských Čechách, s. 671 - 672, obr. 869.
- 31) Katalog Gotika v Západočeských Čechách, s. 673 - 674, obr. 871.
- 32) J. Opitz, Gotické malířství a plastika severozápadních Čech, Praha 1930, s. 13.
- 33) Katalog Mistr Týnské kalvárie, Praha 1990, s. 79, obr. 28, ale také J. Opitz v katalogu výstavy Madona, Praha 1935, obr. 26, zde je možné porovnat stav reliéfu před poškozením.
- 34) A. Kutal, K problému horizontálních piet, Umění 1963 /5, s. 350.
- 35) Inv. č. 17312, v katalogu Mistr Týnské kalvárie na s. tr. 77, obr. 26.
- 36) Viz pozn. 25.
- 37) Vyobrazení např. in: Dějiny českého výtvarného umění, Praha 1984, s. 536, obr. 387.
- 38) A. Kutal, České gotické sochařství, Praha 1962, obr. 165.

LITERATURA

- A. Novotný, Biblický slovník, Praha 1992
- J. Hall, Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991
- A. Kutal, České gotické sochařství 1350 - 1450, Praha 1962
- A. Kutal, Pieta v kostele sv. Tomáše v Brně, Brno 1937
- A. Kutal, K problému horizontálních piet, Umění IX, 1963
- A. Kutal, České gotické umění, Praha 1972
- A. Kutal, Les problèmes limitrophes de la sculpture tcheque au tournant de 1400, Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity 1969, F 13
- J. Homolka, in: Praha středověká, Praha 1983
- J. Homolka, K problematice české plastiky 1350 - 1420, Umění XI, 1963
- J. Homolka, J. Krása, V. Mencl, J. Pešina, Pozdně gotické umění v Čechách 1471 - 1526, Praha 1978
- J. Homolka, Studie k počátkům krásného slohu v Čechách, Praha 1974, s. 43 a 46
- Mistr Týnské kalvárie, katalog Praha 1990
- P. Kroupa, K vývoji českých piet 14. a 15. století, Muzejní a vlastivědná práce, časopis Společnosti přátel starožitností, 3/1994, s. 140
- J. Fajt, Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430 - 1526), Průzkum památek II/95
- J. Pešina a kol., České umění gotické 1350 - 1420, Praha 1970
- Stabat Mater, katalog k výstavě, Salzburg 1970
- Staré české umění, katalog stálé expozice Národní galerie v Praze, 1988
- Katalog k výstavě Od gotiky k renesanci, výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550, Brno 1999
- Katalog k výstavě Gotika v západních Čechách (1230 - 1530), Praha 1996
- V. Mencl, Vývoj okna v architektuře českého středověku, Zprávy památkové péče 1960/20
- Z. Fiala, Předhusitské Čechy 1310 - 1419, Praha 1968
- J. Fajt - J. Royt, Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. Umění XXXIX, 1991, s. 361
- F. Eckert, Posvátná místa království hl. města Prahy, Praha 1884
- J. Opitz, Gotické malířství a plastika severozápadních Čech, Praha 1930
- J. Opitz, Sochařství v Čechách za doby Lucemburků, Praha 1935
- J. Opitz, katalog výstavy Madona, Praha 1935
- J. Opitz, Nepovšimnutá pieta v ochozu loretánského kostela v Praze na Hradčanech, Umění IX, 1938

PIETÀ IN DER KIRCHE DES HL. GEISTES IN DER PRAGER ALTSTADT

Der Beitrag beschäftigt sich neu und mehr ausführlich mit der Statuengruppe der Pietà in der Prager Kirche des Hl. Geistes in der Altstadt, der bisher in der kunstgeschichtlichen Literatur nur Randbemerkungen gewidmet wurden. Er schätzt ältere Ansichten und datiert die Pietà neu. Eine formelle Analyse der Statue und mögliche Vergleiche waren darauf gerichtet, ihre Bedeutung in der Entwicklung der böhmischen

Bildhauerei um 1400 klarzustellen. In der bisherigen Literatur wurde sie dem Typus der parlarschen horizontalen Pietà angegliedert und in die 70er - 80er Jahre des 14. Jahrhunderts datiert. Die wesentlichen Momente des Geschehens sind Maria als die Kirche und Vermittlerin der Erlösung und der eucharistische Gedanke. Die überlebensgroße Statuengruppe der Pietà wurde ursprünglich für die Kirche des hl. Kreuzes der Kreuzherren mit dem roten Herz bestimmt, wo sie auf dem Hauptaltar bis 1784 stand. Heutzutage befindet sich die Pietà unter der Empore bei der Nordwand der Kirche des Hl. Geistes.

Die Pietà wurde während der ikonoklastischen Hussitenstürme und durch spätere Verschiebungen sehr beschädigt, sie wurde wahrscheinlich schon in der barocken Zeit und danach im Jahre 1969, als auch die Schichten von Übermalungen entfernt wurden, restauriert. Sehenswert ist auch die fortgeschrittene Gestaltung der Seitenstücke des Thrones.

Wenn wir den erhaltenen Denkmalfonds dieser Epoche berücksichtigen, ist die Statue vom Hl. Geist ein vereinzelter Exemplar einer steinernen monumentalen überlebensgroßen Pietà in Prag, was auch von ihrer großen Bedeutung zeugt. Obwohl sie keine erstklassige Qualität hat, war ihr Einfluss auf die böhmische Bildhauerproduktion dieser Zeit sehr stark. Es ist auch möglich, dass sie eine andere, bessere, aber nicht erhaltene Prager Pietà kopiert. Derartigen Tendenzen zur Monumentalität oder zur Vergrößerung des Maßstabes begegnet man in deutschen Nachbarländern (Pietà des Straßburger Domes, Pietà des Bayrischen Museums in München) und in der Gruppe der slowenischen Pietas aus Ptuj, Ljubljana/Laibach und Celj/Cilli nach 1400. Die Auswahl der möglichen Analogien machte darauf aufmerksam, dass man die Entwicklung der böhmischen Bildhauerei nicht nur als ein Ergebnis der hiesigen Entwicklung verstehen kann.

Die Pietà vom Hl. Geist übernimmt eine Reihe von älteren Elementen der parlarschen Hüttenproduktion und sie deutet gleichfalls die Entwicklung der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Sie reflektiert stark das Schaffen des bedeutungsvollsten Repräsentanten der Prager Schnitzerei des Meisters der Kreuzigung aus der Teynkirche und seines Umkreises. Am passendsten scheint der Vergleich mit der Gruppe der hölzernen west- und nordböhmisches Pietas der 20er und 30er Jahre des 15. Jahrhunderts zu sein, denen sie wahrscheinlich vorherging. Es handelt sich um Pietas aus Železný Brod/Eisenbrod, Nečtiny/Netschetin, Bukovec, Bedřichův Světec, Beweinung aus Sobotka, Pietà aus Dietrichswalde. Ihr gemeinsames Zeichen ist die Vertikalität, der überhöhte obere Teil des Körpers Mariä, die Anschmiegsamkeit der Draperie, die Strenge des Ausdrucks. Alle haben einen auf dieselbe Art und Weise weitgeöffneten Mantel, mit dem Kragen und charakteristischen vertikalen Falten auf der Brust, eine ähnliche Anordnung der Draperie in dem unteren Teil, einen sich oft wiederholenden Saum über den rechten Knie Mariens. Sie hält den Körper Christi im Niveau der Schulterblätter mit der Handfläche unter dem rechten Arm und - mit der Ausnahme der Pietà aus Železný Brod/Eisenbrod - stellt den Körper Christi den Gläubigen zur Schau. Die angeführten Pietas übernehmen gleichfalls einige Motive von der Pietà aus Všeměřice. Wir verfolgen so die Transformation der Pietà mit ihrem Anfang irgendwo um die Pietà aus Všeměřice, die den Zerfall des Schönen Stils darstellt, mit der Fortsetzung in der Pietà vom Hl. Geist mit der Umdrehung des Körpers Christi, die schon die Reliefs der Beweinung Christi (im Nationalmuseum in Prag), aus Plzeň/Pilsen und aus Sobotka vorzeichnet, zu den Pietas mit dem bogenförmig geschwungenen Körper Christi vor und um die Mitte des 15. Jahrhunderts (in Borovany/Forbes, in der Jakobskirche in Prag), deren Beliebtheit bis in 16. Jahrhundert weiter fortsetzt.

Die Pietà in der Kirche des Hl. Geistes charakterisiert eine Erstarrung, die Stärke des Ausdrucks und die grobe Ausführung einiger Partien. Die Draperie lässt den Körperkern hervortreten. Der Körper Christi ist rundlich und macht, bis auf einige Ungeschicklichkeiten, einen wahrhaften natürlichen Eindruck. Er ist von der idealen Auffassung der Darstellung Christi der Gipfelphase des Schönen Stils, aber auch von der stilisierten Bearbeitung des Körpers Christi der horizontalen Pietas der 80er Jahre des 14. Jahrhunderts sehr entfernt. In der Bearbeitung der Skulptur verfolgen wir am ausdrucksvollsten drei Einflüsse: das Schaffen des führenden Repräsentanten der Prager Schnitzerei des Meisters der Kreuzigung aus der Teynkirche und seines Umkreises, den andauernden starken Einfluss der parlarschen Hüttenproduktion, der vor allem durch die Anwendung des Materials und eine Reihe der älteren Motive und die gemeinsame Tendenz der Entwicklung der Bildhauerei in Mitteleuropa zum Ausdruck gekommen ist. Die Pietà stellt die Loslösung von dem Schönen Stil, der in ihr noch ausklingt, dar und sie steht so

auf seinem Ende. Sie deutet an, wie die Prager Bildhauerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts reagierte und welche Richtung sie ging. Die Auswahl der möglichen Analogien hat sich nicht nur auf die Prager bzw. die böhmische Bildhauerei begrenzt und hat so darauf aufmerksam gemacht, dass man ihre Veränderungen nicht nur als ein Ergebnis der hiesigen Entwicklung verstehen kann. Die formelle Analyse und die oben erwähnten Vergleiche deuten an, dass die Frage der Datierung der Pietà nicht völlig abgeschlossen ist. Sie bieten eine Möglichkeit der Eingliederung der Pietà in die Entwicklung des Anfangs des 15. Jahrhunderts an, etwa in die Jahre 1410 – 1420. Diese Vermutung kann man durch zeitgenössische Quellen nicht fundieren und an die spärlichen Erwähnungen der älteren Literatur müssen wir mit Vorsicht antreten. Man kann auch nicht ausschließen, dass die Statuengruppe der Pietà etwas später entstand. Im Falle der Manipulation mit der Statue oder einer neuen Restaurierung wird es notwendig sein Proben der Polychromie aus mehreren Stellen, vor allem aus den Köpfen, abzunehmen und ihre ausführliche Analyse auszuführen. Bis daher können wir nicht nur der Ursprünglichkeit einzelner Teile und eigentlich sondern auch dessen, dass wir vor uns ein gotisches Original haben, sicher sein.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Pietà in der Kirche des Hl. Geistes in der Prager Altstadt, Gesamtansicht (alle Aufnahmen die Autorin, 2000).

Abb. 2: Pietà in der Kirche des Hl. Geistes in der Prager Altstadt, der Kopf der Jungfrau Maria.

Abb. 3: Pietà in der Kirche des Hl. Geistes in der Prager Altstadt, der Kopf Christi.

Abb. 4: Pietà in der Kirche des Hl. Geistes in der Prager Altstadt, das rechte Seitenstück des Thrones.

Abb. 5: Pietà aus Nečtiny/Netschetin (Repro aus: Jiří Fajt, *Gotika v západních Čechách*, Praha 1996, Kat.-Nr. 270).

(Übersetzung J. Kroupová)

ILUSTRACE K SOUDOBÉ ZPRÁVĚ O POŽÁRU PRAŽSKÉHO HRADU ROKU 1541

JAN KOZÁK - PETR CHOTĚBOR

ÚVOD

Až do nedávna jsme si mohli o konkrétní podobě předpožárové Malé Strany, Pražského hradu a Hradčan utvořit jen velmi nejasnou představu. Byli jsme totiž odkázáni jednak na subjektivní, obtížně ověřitelné zprávy, jaké o požáru v r. 1541 uvádí kupř. Václav Hájek z Libočan,¹⁾ a dále na zprávy v souvislosti s budovanými či opravovanými, požárem poškozenými architekturami. Jedinou obrazovou či ikonografickou informaci o Praze před požárem 1541 představovala jen silně stylizovaná, z dálky viděná veduta města (spíše jen veduta Pražského hradu s náznakem zástavby pražských měst), otištěná ve Světové kronice Hartman-na Schedela z r. 1493 (obr. 1). Za této nepříznivé situace bylo možno utvořit si jistou představu o podobě domů, ulic, náměstí, kostelů, městských bran a fortifikací především z rekonstrukčních skic soudobých urbanistů či architektů historiků. Přitom míru pravdivosti a korektnosti jejich rekonstrukcí je vzhledem k nedostatečným dostupným in-



Obr. 1: Pohled na Pražský hrad a Malou Stranu, výřez z dřevorezného prospektu Prahy H. Schedela, Norimberk 1543.