

Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě mezi českým a saským stavitelstvím – úvahy rozšiřující poznatky Heide Mannlové¹⁵⁷

Stefan Bürger

ABSTRAKT

Příspěvek je úvahou rozšiřující poznatky Heide Mannlové, provdané Rakové, o děkan- ském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě v její publikaci z roku 1989. V příspěvku jsou sledována tři hlavní témata, a to I. Místní stavební organizace ve vztahu k sas- kým stavebním hutím, II. Stylistická přeměna kostela doby pozdní gotiky a renesance a III. Architektura jako důležitá spojnice mezi stavebním a výtvarným uměním. Autor při- nášší závazná zjištění pramenící z jeho studia stavební organizace na přelomu pozdního středověku a rané renesance a ukazuje na stavbě mosteckého kostela drobné nuance jednotlivých vývojových linií, které vedou k lepšímu pochopení jejího vzniku.

KLÍČOVÁ SLOVA

Heide Mannlová Raková; děkan- ský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě; pozdně gotická architektura; středověká stavební organizace; středověké stavební hutě; kameníci

I. MÍSTNÍ STAVEBNÍ ORGANIZACE VE VZTAHU K SASKÝM STAVEBNÍM HUTÍM

„V rámci složitých vztahů, za kterých se střídali mistři a políři, a při tak velkém počtu kameníků, nelze jistě styl a formu všech architektonických prvků kostela připisovat pouze Heilmannovi. Jisté je, že Heilmannův projekt byl zásadní a postupovalo se trvale podle něj, avšak stylová analýza prokázala řadu odlišností, které lze vysvětlit pouze účastí jiných architektů během jednotlivých fází stavby, protože první známé vysvěcení kostela proběhlo až v roce 1594.“¹⁵⁸

157 Základní, resp. doplňující literatura: NEUWIRTH 1892; jako přednáška NEUWIRTH 1896; MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989; BURKHARDT 2004, zvláště s. 175–181; MYŠÍČKA 2006; KUTHAN 2013, s. 326–355.

158 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, s. 121.

Tyto složité vztahy by byly výrazně jednodušší, pokud by se dalo vycházet z toho, že hutě v Mostě, Annabergu nebo v Praze byly organizovány podobně. Předpokládejme, že by mostecká huť vykazovala (pouze) hierarchii stavitel–polír–tovaryši. Kdo by pak byl zodpovědný za charakter a styl jedné konzole: plánující mistr, polír, který tovaryšům rozkresloval komplikovanější prvky, nebo tovaryš, kterému bylo případně svěřeno opracování povrchu kamene?

Hutě v Praze, v Annabergu a v Mostě měly každá jinou strukturu. V Praze existovalo dvorní stavitelství, které bylo úzce spjato s králem. Mistrům byla propůjčena dvorská privilegia a tvůrčí svoboda. Je možné, ale spíše nepravděpodobné, že Jakub Heilmann byl v Praze již doživotně jmenován dvorním stavitel. ¹⁵⁹ Jakub sám o sobě říká, že byl „v leccjakých službách, duchovních i světských, u králů i knížecích pánů“. ¹⁶⁰ O jeho působení v Praze je toho však známo příliš málo na to, aby bylo možné odhadnout, zda tam byl Jakub dosazen do nějakého úřadu a pobíral plat (a byl uveden do vyššího stavu?), nebo ze služeb odešel jako námezdní pracovník (případně ve funkci políra nebo uměleckého sluhu s týdenním platem), když mu bylo nabídnuto dosazení do úřadu vévodou Jiřím. Pokud by v Praze vykonával nějaký úřad, bylo by na místě se ptát, zda by ho pán vůbec uvolnil. S nástupem do služby v Annabergu vstoupil Jakub do služeb saského zemského stavitelství. Byl povinován vévodovi Jiřímu na jeho panství vyřizovat stavební záležitosti: pokračující stavbu kostela sv. Anny nebo práce na hradě Albrechtsburg. Je překvapivé, že mu bylo povoleno převzít plánování kostela v Mostě, a jistě mu bylo dovoleno podporovat jej pouze navenek, v podobném rozsahu, v jakém se podílel i na plánech klenby kostela Panny Marie ve Zwickau. ¹⁶¹ Přímou na místě, v Mostě, musel určitě existovat nějaký odpovědný vedoucí stavby; ten mohl být ovšem zaměstnán pod profesním označením stavitel nebo polír. To se dotýká otázky, jak byla v Mostě organizována místní stavební huť. ¹⁶² Město mělo od roku 1499 patronátní právo, ale kostel byl podřízen míšeňské diecézi a freiberskému děkanátu. ¹⁶³ A protože mosteckí měšťané využívali dobročinné finanční pomoci jiných měst, šlechty a církve, ¹⁶⁴ museli zajistit nějakou úřední strukturu a kontrolní možnosti, aby bylo možné usměrnit velké množství zájemců o podílňictví. Za tímto účelem bylo povoláno více kostelníků/zástupců, aby kontrolovali stavební dění.

Účetní kniha vedená v letech 1517–1519 jasně ukazuje, že rada disponovala příjmy a výdaji a pravidelně předávala finanční prostředky kostelníkům, kteří se starali o stavbu kostela. Obnosy takto předaných peněz nebyly moc velké a vztahovaly se nejspíše k výdajům, které kostelníci potřebovali na týden. V žádném případě to nebylo tak, že by kostelníkům byly vypláceny větší obnosy peněz a že by samostatně spravovali „stavební kasu“ (*fabrica*). Vyúčtování probíhalo přes městskou pokladnu. Tím zůstala kontrola

159 O různých rolích stavitelů a saském zemském stavitelství: BÜRGER 2009a, s. 18–36 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5145/>); BÜRGER 2009b, s. 59–65 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5146/>).

160 Dopis Jakuba Heilmanna z 16. června 1518, Saský státní archiv Drážďany, Geheimer Rat (tajná rada), Loc. 8746/2, násl. 13r; srov.: zdroj č. 38 a BAUER, LAUTERBACH 2020, s. 345 a 198–214.

161 BÜRGER 2007, sv. 1, s. 285–289; BÜRGER 2013b, zde kat. č. 140 (s nesprávně přiřazeným obr. z kat. č. 139, s. 367) (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5196/>).

162 Struktura organizace stavby a právních a finančních podmínek: MYŠIČKA 2006; KUTHAN 2013, s. 9–35.

163 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, s. 120.

164 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, s. 120.

stavebního projektu úzce propojena s městskou radou; to znamená, že pozice kostelníků byla očividně slabá. Jinak se ale městská rada, například ve srovnání se Zwickau, o stavební záležitosti nestarala. Neexistovala např. funkce radního/městského stavitele, který by jako úřední osoba a hodnostář dohlížel na dění na stavbě. Místní stavební huť pracovala pod dohledem městské rady.

Klíčovou roli ve věci otázky existence stavitele v Mostě hraje již dlouho následující zápis z 9. dubna 1518: „Kromě toho, jsme na příkaz pánů Mistru Jakubovi, parléři z Annabergu, v pátek po Velikonocích, jako dárek za to, že udělal návrh stavby kostela a přijel do Mostu, aby byl přítomen zahájení stavby, darovali 8 kop grošů.“¹⁶⁵ Z toho vyplývá, že stavba probíhala na příkaz radních, kteří měli právní a administrativní moc a řídili finance. Dále je patrné, že Jakub Heilmann byl pověřen funkcí externího tvůrce plánů. Spolu s tímto zápisem byla zaúčtována zvláštní služba, dary, což jako zvláštní odměna poukazuje na neobvyklý vztah, tzn. mimosmluvní. Mistr Jakub, který dostával svůj stálý plat v Annabergu, mohl být získán pouze ke zhotovení návrhu stavebního plánu a k obhlídce místa, aby odpovědným osobám sdělil, jak mají jeho plán realizovat. Určitě nebyl zaměstnán jako stavitel: Jakub nedostával čtvrtletní odměny, týdenní mzdy nebo denní výplaty.

Co se týká místního stavebního provozu, nebyl Jakub stavitelem. V analogii ke Zwickau by mělo být poukázáno na to, že v případě kostela Panny Marie byli do Zwickau opakovaně povoláváni externí stavitelé (Arnold von Westfalen, Peter Ulrich von Pirna, Simon von Freiberg, Jakub Heilmann atd.) nebo byli vyzýváni k posouzení stavby, k navržení opatření, ke zhotovení plánů, poradenství; např. „Mistr Arnold dostal spropitné za to, že sem přijel posoudit věž a dal nám rady, jak ji máme podchytit“.¹⁶⁶ Přesto jsou ve Zwickau považováni místní mistři jako Nickel Eichhorn nebo Caspar Teicher za stavitele zodpovědné za stavbu (její návrh). Ve Zwickau existovalo nejpozději od raného 16. století „městské stavitelství“ se stavitelem jmenovaným radnicí, který byl hlavou dozorčího úřadu. Později byl na stavbu kostela Panny Marie přizván coby externí specialista Mistr Nickel Hofmann z Halle, jehož úkolem bylo realizovat klenbu kůru (od roku 1563). Pod jeho vedením zde jako polír pracoval i jeho bratr Philipp Hofmann, který stavbu řídil a vedl místní stavební huť.¹⁶⁷ Je představitelné, že se na vzniku jednoho díla podíleli tři různí stavitelé: městský stavitel (jmenovaný do úřadu radnicí jako hlava stavebního úřadu), externí stavitel (např. v Gedingu, jako autor návrhu) a provádějící mistr (dostával týdenní mzdu, vedl místní huť); a k tomu ještě jeden nebo dva políři.

V Mostě mohla být stavba organizována podobným způsobem jako ve Zwickau nebo v Görlitz, ve městech, kde se o velké projekty starali radní a ve kterých obdobné politické vztahy panující ve společenstvích vedených radou (bez knížecí/biskupské vrchnosti) podmiňovaly určité administrativní struktury. V případě Mostu to však vypadá na jedinou odchylku, a to, že zde neměli městského stavitele, protože městská kniha neobsahuje zmínky o vyplácení mzdy a nejsou v ní zmiňováni ani žádní stavitelé s přednostními pravomocemi. Mistr byl podřízen radě a kostelníkům a z tohoto důvodu byl

165 Zápis v městské knize města Most 1517–1519 z 9. dubna 1518, násl. 79v; srov.: MYŠIČKA 2006, s. 136.

166 Městský archiv Zwickau, účty kostela Panny Marie III Z⁴K, Nr. 70, sv. 1: 1441–1489, zde: 1476, násl. 30r.

167 MRUSEK 1972.

v pramenech veden „pouze“ jako polír. Toto označení nesmí zkreslovat skutečnost, že dotyčný nesl jako provádějící mistr odpovědnost jak za stavbu, tak za plánování její realizace na místě. Díky tomuto označení polír vyvstává otázka, kdo pak mohl být hlavním stavitelem. Ten přitom nemusel být vůbec ustanoven a v Mostě tomu tak asi i bylo. Přesto se k osobě Jakuba Heilmanna přistupuje víceméně jako k mistrovi odpovědnému za stavbu (její návrh), a to má své důvody. Jednak je nápadné, že byl Jakub přítomen zrovna pokládání základního kamene 20. srpna 1517 a očividně při něm hrál důležitou roli, a jednak že zhotovil základní návrh stavby; jiné výdaje za návrh alespoň v soupisech výdajů nefigurují.

V případě staveb, jako byla ta v Mostě, bylo možné a dávalo by to i smysl, že se stavební zadání přizpůsobovala struktuře jednotlivých stavebních etap. V Görlitz byla např. realizace stavby kostela sv. Petra od roku 1490 předána do rukou městského stavitele Konrada Pflügera.¹⁶⁸ Na stavbě samotné pracovali dva stavitelé, kteří připravovali klenbu. Když se blížilo zaklenutí, byly uzavřeny nové smlouvy a nastaveny nové vztahy. Konrad Pflüger byl sjednán na práci specialisty a stavitele a dosavadní stavitelé mu byli přiřazeni jako políři. To, že stavitelé byli sesazeni do pozice polírů, neznamenalo, že by klesli o příčku níže, ale jednalo se o specifické uzpůsobení řetězce stavebních úkolů.

V případě Mostu by bylo možné vycházet z obvyklého rozdělení pracovních úloh – návrh, plánování realizace a samotná realizace stavby –, které projektujícímu architektovi umožňovalo účastnit se zároveň více prací.¹⁶⁹ Potud by tedy bylo myslitelné, že když se ve stavebních účtech objevuje Jörg/Georg von Maulbronn (1517–19, 1520–21, 1530–32) ve funkci políra, pak měl na starosti vedení stavby přímo v místě realizace a nesl hlavní odpovědnost za celý stavební záměr.¹⁷⁰ A právě proto, že byl Jakub v Annabergu dosazen do úřadu, který vykonával pro knížecí dvůr a nemohl být uvolněn, odpovídalo by této posloupnosti, že bylo vedení stavby již roku 1518 (ne až po Jakobově smrti 1523/24) předáno do rukou Jörga von Maulbronna, který do roku 1531 pracoval v Mostě a může mu být jistě připsána řada detailních řešení.¹⁷¹ Je myslitelné, že jako se v případě Annabergu Jakub Heilmann neřídil plány Konrada Pflügera nebo Petera Ulricha, tak i zde realizovanou klenbu plánoval Jörg von Maulbronn; nelze to však z pramenů doložit. Jak úzce jsou spřízněny figurace a zejména s nimi související geometrické postupy se ztvárněním a postupy u jiných kleneb pocházejících z ruky Jakuba Heilmanna, by mohla doložit měření.¹⁷² Prostým vizuálním pozorováním není bohužel možné osobní rukopis a autorství doložit.

II. KE STYLOVÉ PROMĚNĚ V KOSTELE MEZI POZDNÍ GOTIKOU A RENESANCÍ

„Jakou roli hrál v rámci historie stavby kostela v Mostě právě rozdílný stavební materiál, potvrzuje analýza kamenických značek, která chronologicky řazená přispěla k poznání, jak probíhaly stavební práce a jaký byl postup vlastního zaklenutí trojlodního prostoru kostela.

168 BÜRGER 2002, s. 27–42 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5149/>); BÜRGER, WINZELER 2006, s. 75–89.

169 Srov.: MANNLOVÁ 1969a, s. 19.

170 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, s. 120.

171 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, s. 121.

172 BAUER, LAUTERBACH 2020, s. 198–214.

*Tato analýza pomohla jasně rozdělit postup stavebních prací na starší pozdně gotickou pískovcovou stavební etapu, z které jsou nám známy účty až do roku 1532, mladší gotickou stavební etapu a renesanční stavební etapu, během níž byla používána opuka.*¹⁷³

Na první pohled působí sounáležitost kamenických značek, druhů kamene a stavebních etap přesvědčivě. Na pozadí poměrů v Annabergu je však nutné položit si otázku, zda by tyto výsledky neměly být prověřeny. Pro účetní rok 1519/20 lze doložit, že na stavbě kostela sv. Anny pracovaly dvě stavební hutě: jedna v kamenolomu u Chomutova, druhá přímo na staveništi. Do kamenolomu směřovala samostatná objednávka na výrobu klenebních žeborů. Ve stejnou dobu pracovali kameníci v Annabergu na dalších částech stavby. Tím, že všichni tovaryši užívali své kamenické značky, mohli bychom doložit dvě skupiny značek a měli bychom tendenci přiřadit je dvěma rozdílným stavebním etapám. Problém by se zkomplikoval, pokud by byla stavba v Annabergu zásobena také kamenem z jiných lomů. Od roku 1518 k tomu ještě v Annabergu probíhal spor hutí, protože sochař Franz Maidburg se svolením Jakuba Heilmanna zaměstnal kameníky ke zhotovení reliéfů empory. Dílna pracovala ve Freibergu. V Annabergu tedy mohly v rámci jedné stavební etapy zanechat své kamenické značky tři samostatné skupiny. Bylo by tak třeba se nejen podívat, které kamenické značky se dají přiřadit k jednotlivým skupinám, ale zejména jaké souvislosti lze i přes přítomnost různých řemeslníků, materiálů a stylových přístupů vyvodit z plánů, zhotovení a rozmístění.

Na tomto místě musí navazovat otázka, zda je možné zachovávat striktní oddělování pozdně gotické a renesanční stavební etapy s jednotlivými mistry a druhy použitého stavebního kamene pískovec/opuka.¹⁷⁴ Zde by bylo na místě poukázat na v polovině 16. století běžné a zejména na jednotlivých částech stavby viditelné prolínání různých způsobů: vertikální + svinutá žebra; vertikální + torčovaná žebra; větvoví + konzole s palmetami na spirále; vyžlabené + sloupkové dřívky na visutých svornících; lombardské sloupky + kružby na empore; kružba + renesanční niky s putty; akantové listy + kružba; okenní pruty gotických oken + perlovec na portálu sférické schodišťové věže; vyžlabené patky ve tvaru větvoví na okenních prutech portálu; žebroví + korintská konzole; antikizující portrétní medailony + žebroví; kružba + diamantování na jihozápadní schodišťové věži atd. V kostele v Mostě také není možné a nemá smysl polarizující dělení podle slohů.¹⁷⁵ Mistři podílející se na stavbě mosteckého kostela byli obeznámeni s několika způsoby ztvárnění a řadí se do skupiny zkušených českých/saských mistrů: Benedikt Ried, Jakub Heilmann, Andreas Günther, Bastian Binder, Paul Speck, Konrad Krebs, Nickel Grohmann, Nickel Hoffmann, Wolf Blechs Schmidt a mnoho dalších. Jak však lze od sebe odlišit a zhodnotit jednotlivé pracovní skupiny, jež mohli vést rozdílní mistři? Jaká mohla být v Mostě organizační struktura stavby, aby bylo možné sladit stavební a výtvarné umění? Jako příklad může posloužit zhotovení empor, u kterých by byly možné tři scénáře:¹⁷⁶ **[obr. 1, 2]**

1. Mohla existovat místní stavební huť, jejíž personál se měnil. Nejdříve zde byl jeden mistr včetně tovaryšů, který byl zručný v pozdně gotických formách a zhotovil tyto části empory, přičemž navazující mistr s ostatními spolupracovníky zhotovili renesanční části a výtvarné prvky. Proti tomu však jednak hovoří to, že taková zakázka, jakou

173 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, s. 121–122.

174 Srov. MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, s. 122.

175 BÜRGER 2010 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5192/>).

176 K emporám podrobně: KLUCOVÁ 2017.



1 Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, obíhající empóra. © Thomas Bauer 2010.

je empóra, může být koncipována a realizována většinou velmi rychle. Další z věcí, která hovoří proti tomuto scénáři, je, že u (pozdně gotických/německých) kružbových parapetů lze najít i takové dekorativní prvky, jako jsou rozety nebo jim podobné prvky (na renesanční/vlašský způsob). Kromě toho to vyvolává dojem, jako by jednotlivé dělicí (lombardské/vlašské) kandelábrové sloupy byly zhotoveny společně s kružbami jako jeden celek. Dělení stylů nelze přisuzovat dvěma skupinám osob; parapety by měly být pojímány jako syntéza slohů, v tom smyslu, že jedna pracovní skupina byla zběhlá v realizování stavebních a výtvarných děl s odlišnými stylovými prvky.

2. Stejně jako v Annabergu mohly i zde existovat dvě souběžně pracující dílny, které s oblibou zhotovovaly stavební a výtvarná díla bohatých stylů: jedna huť mohla vyrábět architektonické prvky jako dělicí sloupy, pole kružeb a profily parapetů a další dílna byla výtvarná a zabývala se reliéfy. Pro tuto variantu mluví to, že je dost pravděpodobné, že mezi oběma pracovními skupinami byly komunikační problémy, protože nebylo možné jednoznačně dodržet tvůrčí předlohu, kdy každé obrazové pole mělo být ohraničeno postranními nikami s putti. Eventuálně se během umístění zhotovitelé přizpůsobovali nastalé situaci, pokud ovšem tato přizpůsobení se, resp. nepravidelnosti, nebyla součástí tvůrčího záměru. Možná, že obrazová pole mají působit tak, jako by byla zčásti okny, tzn. otvory parapetu, nebo jako by obrazová pole před parapety měla do určité míry zakrývat pás kružeb, který pro změnu probíhá za kandelábrovými sloupy. Tímto vrstvením vznikla odlišně od Annabergu velká prostorová hloubka. Pozdně gotický vzor kružeb – gotický/německý – by pak bylo třeba hodnotit jako nosné, spojující a dělicí



2 Kostel sv. Anny v Annabergu, boční emporie. © Stefan Bürger 2018.

médium narativního obrazového cyklu.¹⁷⁷ V souvislosti s tím by měla být také položena otázka, zda sochaři v reliéfu cizoložnice vlevo vypočetli stavitele, takže by podobizna včetně erbu mohla poukazovat na příslušnou fundaci stavitele. Podobizna by pak nemusela nutně znamenat jakýsi způsob podpisu díla.

3. Bylo by také myslitelné, že všechny části parapetu emporie byly zhotoveny v rámci společenství dílen. V tomto případě by z pohledu organizace stavby musel podobně jako v Annabergu existovat nejvyšší dohled, který by zajišťoval, aby kameníci a sochaři mohli společně pracovat na jednom díle. Buď by pak byli kameníci podobně jako v Annabergu posláni do sochařské dílny, kde by přispívali ke zhotovení odpovídajících částí, nebo by museli být v místní huti zaměstnáni sochaři (jako vysoce specializovaní kameníci), aby zhotovili obrazové části; o tom ale v pramenech žádné doklady neexistují. V tomto případě dozor ležel na bedrech jedné osoby a na podobiznu a erb by tedy mělo být nahlíženo jako na podpis díla.

Právě na pozadí sporu hutí v Annabergu, jehož tématem byla kromě jiného svrchaná otázka odpovědnosti cechů, by bylo dobré se i v případě Mostu zamyslet nad tím, do jaké míry je účinné, když se rukopis určuje pouze podle stylu a/nebo použitého kamenného materiálu, nebo zda by se nemělo také více přihlížet k technickým odlišnostem, resp. souvislostem týkajícím se umění kameníků a umění sochařů.

177 Děkuji moc za upozornění ze strany Thomase Bauera.

III. K ARCHITEKTUŘE JAKO NOSITELI VÝZNAMU MEZI STAVEBNÍM A VÝTVARNÝM UMĚNÍM

„On [tento typ prostoru] přinesl úplné sjednocení stavby, jak jejího prostoru, tak vnějšího pláště, pod jednou širokou střechou a korunní římsou, takže takovýto kostel bez věže připomínal rozlehlou profánní stavbu.“¹⁷⁸

Tak jako u mnoha pozdně gotických halových kostelů byl odvozen účinek kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, inscenace a hierarchizace prostoru, od starších liturgických a sakrálně topografických konceptů pouze podmíněně. Chór a sanktuář byly po vzoru saských/krušnohorských halových kostelů soustředěny zcela bez přechodu do středového prostorového kontinua. Navazující boční lodě a postranní prostory tvoří ikonické a z pohledu sociologie prostoru shora dolů odstupňované okolí hlavního prostoru. Je přitom nápadné, že se zdá, jako by se sociální pořádek vtělený do ochozů, kaplí a krucht a z větší části personalizovaný přítomností cechovních a rodinných erbů těsněji přimykal k hlavním sakrálním místům. Místa spasení a jejich donátoři tím nejsou v žádném případě vizuálně zesvětštěni, ba zcela naopak, sociální společenství bylo pomocí architektonických prostředků spíše sakralizováno, protože celý prostor působí jako velké vznešené kněžiště. Zvláštní je, že z pohledu od západu zůstávají okna jako přímé zdroje světla ukryta za pilíři na stěnách a za samostatně stojícími pilíři. Díky tomu prostor jako celek vypadá jako měkce modelovaný, takřka chudý na kontrasty a ve všech svých částech – včetně všech aktérů – naplněný světlem.

Je zajímavé sledovat, jaké významy bylo možné prostřednictvím obrazu jednotného prostoru a do něj vepsaných prvků zprostředkovat. V souvislosti s tím je možné se domýšlet, že ztvárnění a efekty – i když byly, nebo právě proto, že byly formulovány teprve během procesu stavby – byly záměrné. Umístění jednotlivých prvků nebylo náhodné a libovolné, bylo zaměřeno na promyšlený cíl a funkce.¹⁷⁹ Je možné vyčíst následující: Vycházejí z všeobírajících zdí, symbolizoval prostor kostela společenství: společenství přítomného města, národa a říše a také přijetí těchto společenství do Boží obce (*civitas dei*). Takovýmto způsobem probíhala prostorová inscenace veskrze starší (katolické) tradice. Například založením bočních kaplí bylo zdůrazněno, že se společenství skládá z menších skupin a jednotlivců. V průběhu stavebních etap některé z kaplí získaly individuální klenby a byly personifikovány pomocí erbů nebo značek, aby byl proklamován význam jednotlivce, skupiny, rodiny nebo sdružení. Prostory byly označeny erby a tím byl pravomocně zdokumentován podíl na stavbě kostela a s tím spojené právní nároky a požadavky na zvětšení, které byly provždy manifestovány v kameni. Takováto věnování byla zpravidla vyhrazena příslušníkům stavů nebo sociálně výše postaveným sdružením a jejich vyšší postavení bylo odpovídajícím způsobem tlumočeno v podobě panských empor nad prostorami kaplí. Nad obíhajícími emporami se vzhled celého prostoru viditelně sjednocoval: tvary stavby a klenby začaly vykazovat větší homogenitu, figurativní výzdoba je více uspořádaná a prostor působí sevřeněji. Vrcholem tohoto rozvrstvení byla představa, že s koncem života každého člověka může být kdokoliv povolán do říše nebeské, nezávisle na jeho dosavadním postavení. Symbolizovaly to dva vrcholy nacházející se v prostoru kostela: Nad bočními loděmi ztvárňují klenby sféru království. Od zvolení Ferdinanda I. Habsburského českým králem (1526) se město cítilo povinováno Habsburkům. Prostory kostela byly na svorníku východního klenebního

178 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, s. 120.

179 Srov.: MANNLOVÁ 1969, s. 24.



3 Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, klenba, celek. © Stefan Bürger 2014.



4 Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, otvor pro Nanebevstoupení a podobizna císaře ve střední lodi.
© Stefan Bürger 2014.

pole později vyzdobeny habsburským orlem **[obr. 3]**. Ten tvoří pozadí sakrálního centra nad hlavním oltářem, takže ve spojení s oslavou eucharistie bylo království zviditelněno jako instance zprostředkovávající spasení.

Další liturgicko-ikonické centrum představoval kruhový svorník uprostřed střední lodi **[obr. 4]**. Tam bylo možné zinscenovat nanebevzetí: Nanebevstoupení Páně v rámci pašijového cyklu, především ale Nanebevzetí Panny Marie, které byl kostel zasvěcen. Mariánský význam místa je patrný z květu růže, který do prostoru vstupuje na visutém svorníku. Směrem od poupěte se přes hvězdy stvořené z květů umístěné na klenbě prostorem vine florální výzdoba. Před vstupem na nebesa se nachází medailon císaře Karla V., který byl situován v blízkosti Marie a dle postavení plynoucího z jeho stavu a spasilské role mu bylo přiděleno pevné místo mezi Královstvím českým a královstvím Božím.

Podle uspořádání císaře, Marie nebo Boha lze střední loď chápat jako řád/říši, růžový keř/Rajskou zahradu nebo Království Boží/Nebeský Jeruzalém. Dvě místa v prostoru kostela ukazují na to, že tento vznešený řád byl jako tvůrčí princip se smysluplným významem plánovaný:

V severní části západního klenebního pole byl vytvořen visutý svorník **[obr. 5]**. Zdá se, že měl pomoci vytvořit třetí liturgicko-symbolické centrum. Dynamické tvary koruny a spirály působí tak, jako by předstihly oba středy prostoru a nově centralizovaly klenbu. Při bližším pohledu je ale patrné, že jsou žebra zavěšené konstrukce jinak profilovaná. Visutý svorník proto není integrální součástí klenebního systému, tudíž také neformuje vzhled prostoru, ale tvoří pouze aplikaci. Jedná se o významného dialektického protihráče v prostoru, který vypadá, jako by se tyčil až do horní sféry. Na začátku interiéru kostela něco předstírá a snaží se určitým způsobem pozorovatele, u kterého se dožaduje zvláštní pozornosti, svěst.¹⁸⁰ Bylo by zajímavé vědět, jaký obraz nebo symbol byl kdysi upevněn na trnu visutého svorníku.

¹⁸⁰ Tímto záměrem je visutý svorník příbuzný s „falešnými proroky“ na západním portálu katedrály v Bernu: BÜRGER [2017]a, s. 283–292, zvláště 284.

V jižní části západního klenebního pole se nám prostřednictvím téměř identicky vypadajícího visutého svorníku skýtá obraz ne dialektického, ale dialogického principu [obr. 6]. Zde se žebrovní volných žebber vyvinulo z klenebních žebber boční lodí, a tudíž patří k němu. Narativ tohoto prvku začíná, viděno od lodě kostela, na rozevírajícím se zdivu přízedního pilíře se spirálou s větvořím. Odspodu vzhůru se vine kmen (jako např. kmen Jesse z pradávných dob biblických příběhů). Ve spojení se stavebním uměním tento symbolický způsob bytí a dění odkazuje na primitivní chýši jako původ veškeré architektury. Pozorovateli ukazuje, že její tvůrce byl schopen s touto artificální formou stvořit něco, co ční nad materiální povahou stavebního díla. V souhře s dalšími dekonstruktivními prvky zaujímá ikonicky pevné místo mezi přírodou a kulturou, mezi chaosem a řádem, mezi nebem a zemí. Větev nad přízedním pilířem přitom zůstává srostlá se zemí. V sousedství této přírodní formy v západní části ze zdi vystupují dvě žebra. Také obě tato torzovaná žebra ztělesňují nezkrotlost, z nevázané přírody vycházející chaos. Zůstane však jen u pokusu odpoutat se od hmoty, protože pár žebber je odchycen a svázán klenbou. Toto zkracení dozná vrcholu v podobě visutého svorníku, kde rozvířená forma, vznášející se volně v prostoru, najde pevné uchycení v uzlech žebrovní. Toto zinscenování nebylo realizováno náhodně v místech, kde stavba kvůli přizpůsobení se stávajícím poměrům městského urbanismu vykazuje nepravidelnosti a kde k tomu ještě situace cesty a schodů, po kterých se pozorovatel pohyboval, vyzývala k narativním představením. Ztvárnění má řadu paralel s pojetím klenby kostela Panny Marie v Pírně (do 1546, [obr. 7]). I tam byly ve východní části jižní lodě ztvárněny vzorníkové narace, aby bylo možné symbolicky znázornit přechod od chaosu k řádu. A v severní části západního klenebního pole kostela Panny Marie byl tento



5 Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, klenba v severní části západního klenebního pole. © Stefan Bürger 2014.



6 Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, podoba klenby v jižní části západního klenebního pole. © Stefan Bürger 2014.



7 Kostel Panny Marie v Pirně, provedení klenby v prostoru jižního bočního chóru. © Stefan Bürger 2008.



8 Kostel Panny Marie v Pirně, provedení klenby s drakem a andělem v západním klenebním poli. © Stefan Bürger 2008.

princip ztvárněn jako rozpor mezi dobrem a zlem, mezi nebem a zemí¹⁸¹ [obr. 8].

Pokud jde o to, jaké znaky byly kdysi umístěny na visutých svornících, lze se domnívat, že se nejednalo o erby. Aplikace měly splňovat funkci symbolickou a vypravěčskou. Proto jsou jako místa určená pro manifestaci a reprezentaci spíše vyloučeny. Pravděpodobně právě proto byly rozmístěny v celém prostoru, ne jako například v případě východních chórů kostela Panny Marie v Pirně tak, aby přesahovaly prostory vedlejších oltářů [obr. 9], ale naopak aby prostory těmito nápadnými doplňky neutralizovaly jako potenciální místa privátních setkání a/nebo setkávání členů sdružení. Tím by vykazovaly příbuznost s oběma visutými svorníky ve východních prostorách pod emporou

181 BÜRGER 2011 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5193/>); BÜRGER [2017]a, s. 59–65.



9 Kostel Panny Marie v Pirně, visutý svorník klenby v prostoru bočního chóru.
© Stefan Bürger 2008.

v kostele sv. Anny v Annabergu [obr. 10]. Tyto prostory vypadají jako boční kaple, které by byly vhodné pro umístění soukromých oltářů, pro využití k memoriálním účelům. Protože se zde ovšem nacházely vstupy do sakristie a místnosti pro uchovávání relikvií, byly tyto kaple pro memoriální účely uzavřeny, žebroví na místech, kde by bylo možné umístit erby, bylo osazeno visutým svorníkem a ikonický potenciál prostor byl neutralizován.

Konečně je vidět, že prostoru byly připsány různé stavební a umělecké akcenty. Nepředstavují žádné pointy samostatných narácí, ale jsou intermezzy velkého vyprávění prostoru. Vše směřuje podél hlavní osy k oltáři a k obloze. Mezitím byly vloženy – od středu k okraji – role Krista, Marie, císaře, říše, obce až po donátory soukromé či spolky. Nositeli symboliky přitom rozhodně byly umělecké předměty rozmístěné v prostoru a na klenbě halového kostela, umístěné tak, aby podněcovaly smysly.



10 Kostel sv. Anny v Annabergu, visutý svorník ve východním klenebním poli empory.
© Stefan Bürger 2011.



11 Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, profil podvěsných žeber. © Thomas Bauer 2016.



12 Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, náběhy žeber s kazetovým profilem. © Thomas Bauer 2016.

IV. ZÁVĚR: VIDĚT VELKÉ V MALÍČKOSTECH A K VÝZNAMOVÉ ZMĚNĚ ARCHITEKTURY PO ROCE 1526¹⁸²

Závěrem zůstává poznatek, jak přesně se musí člověk dívat a pátrat po souvislostech, aby mohl odkrýt smysl jednotlivých forem a interpretovat je. Ve spojitosti s tím by bylo zapotřebí dále poukázat na dva malé detaily, které lze lehce přehlédnout, ale jejich výpovědní síla má možná velký význam: profil podvěsných žeber severozápadního klenebního pole [obr. 11] a dva kazetové náběhy žeber pod západní emporou [obr. 12].

Podvěsná žebra byla uplatněna před rokem, resp. kolem roku 1500 v radniční kapli v Olomouci, v Simpertově pohřební kapli v Augsburgu, v arkýři Kamenného domu v Kutné Hoře, na portálu sv. Vavřince katedrály Notre-Dame ve Štrasburku, na žebrech z nálezů v lapidáriu hradu Ofen v Budapešti, v předsíni severního portálu kostela sv. Kříže ve Švábském Gmündu, později (před, resp. kolem roku 1600) také v arkýři hradu Alte Hofhaltung v Bambergu, na domě Haus Silberberg v Römerareal ve Frankfurtu a na schodišti zámku Johannisburg v Aschaffenburgu. Existence těchto žeber v Mostě ukazuje, že architektura a klenební umění se v Mostě v žádném případě neřídily pouze česko-saskými zvyklostmi tehdejší doby, ale očividně šly bok po boku s aktuálním vývojem v Svaté říši.

¹⁸² Ve spolupráci s Thomasem Bauerem, kterému bych chtěl na tomto místě srdečně poděkovat.



13 Praha – Hradčany, Stará sněmovna. © Thomas Bauer 2018.

Zřetelněji je to vidět na žebrech s kazetovým profilem. Vynález tohoto tvaru je připisován pražskému dvornímu architektu Bonifáci Wohlmutovi, který se intenzivně a intelektuálně zaobíral možnostmi italských způsobů a přišel s novou syntézou německého a vlašského tvarosloví.¹⁸³ U tohoto tvaru žeběr se mu podařilo přenést starořímský architektonický profil na pozdně gotický tvar žeběr a prostoru. Lze vycházet z toho, že takováto kreativní tvorba nebyla v žádném případě jen bezvýznamnou manýrou, ale že se k jejímu vývoji přistupovalo s rozvahou, vědomě, ve službách reprezentace habsburského císaře. Žebra tohoto typu nalezneme na varhanní kruchtě katedrály sv. Víta v Praze (1557–61) a zejména ve Staré sněmovně (soudní síň, kolem roku 1560; **obr. 13**) Pražského hradu.¹⁸⁴ Po smrti Ludvíka, syna krále Vladislava II., získali Habsburkové českou královskou korunu a kurfiřtství a na své nové postavení v Praze se snažili odpovídajícím způsobem upoutat pozornost. Bonifác Wolhmut přišel z Vídně a od roku 1534 v Praze převzal jako dvorní architekt nástupnictví po Rejtovi.¹⁸⁵ Jeho tvarosloví (jako předtím v Rejtově stavebním umění došlo k zviditelnění královského stylu a snahy

183 K Bonifáci Wohlmutovi a k novému hodnocení jeho architektonických počinů přinese rozsáhlé poznatky publikace/disertace Sarah Lynchové.

184 K tomu: FUČÍKOVÁ 2015, online/URL: http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-1ab75838-7592-4b82-b941-e64d7756e4bc/c/Eli_ka_Fu_ikova_135-141.pdf.

185 K tomu dopis české komoře: FEHR 1961, zdroj č. 15, s. 77.



14 Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, parapety jhozápadního výstupu na emporu.
© Stefan Bürger 2014.

po reprezentaci Vladislava II.) ztělesňovalo přítomnost a nároky Habsburků v Čechách. A pokud se v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, a k tomu ještě v prostoru západní panské empory, objeví taková žebra, pak lze vycházet z toho, že se tím kostel, město i jeho představitelé zařadili mezi habsburské následovníky. I když Most nebyl královským rezidenčním městem, změny slohu další pokračování stavby kostela po roce 1526 ovlivnily. Za prvé je vidět, že návrh Jakuba Heilmanna nebyl v žádném případě závazný, resp. nebyl pevně vymezen až do detailu; za druhé je patrné, že stavebníci a stavitelé následovali politický a k tomu odpovídající architektonický vývoj a do díla jej zapracovali; za třetí, městský kostel v Mostě fungoval jako politické a sociální médium a odpovídajícím způsobem reagoval na změny. Na pozadí těchto úvah ohledně politického významu kostela by mělo dojít k přezkoumání všech jeho podob před rokem, kolem roku a po roce 1550; schodiště jhozápadního klenebního pole pocházející z roku 1570 a zdobené pilastry a diamantování by do této oblasti politicko-sociální mediality v každém případě patřily. Kružbové parapety se svou obloukovitou linií včetně ukončení odsekutím by měly být chápány jako přímé symbolické převzetí klenebních figurací Staré sněmovny Pražského hradu [obr. 14].

Toto nové nasměrování městského kostela v Mostě přispělo k šíření nového, snad královského stylu, což se projevilo i v Sasku. Nebyl v žádném případě osamocen; v jednotlivostech lze však jen velmi těžko zjistit, chybí-li na rok přesné datace, které stavbě případně náleží role prapůvodce, resp. vzoru. Když byl Wolf Blechschmidt, stavitel z Pirny, pověřen stavbou kostela Panny Marie v Marienbergu (1558–1564), převzal nejen známé tvary z Pirny/ze Saska, ale v západní části stavby vytvořil rovněž několik



15 Kostel Panny Marie v Marienbergu, oblouk mezilodních kazetových arkád v západní části stavby. © Thomas Bauer 2020.

oblouků mezilodních kazetových arkád se starořímskými profily **[obr. 15]**. V případě (ve zbytcích dochovaného) výstupu na emporu v západní části kostela Panny Marie převzal Blechschmidt z Mostu známé dvojité schodiště (východní výstup).

A když pak byl v Mostě v reliéfech empor vizualizován nový druh pojetí prostoru s žebrovou klenbou nad toskánskými sloupy, dělo se tak v úzké spojitosti s architektonickým a politickým vývojem doby kolem roku 1550 a také v návaznosti na rychlé osvojení si nových způsobů; konkrétní zpracování představuje například kurfiřtská zámekká kaple v Drážďanech (do roku 1555) nebo také vybavení kostela Panny Marie v Marienbergu s volně stojícími pilíři toskánského řádu.

Bylo by ještě zapotřebí provést průzkum různých vývojových linií na základě mnoha malých detailů na pozadí personálních a politických změn. Pro získání pozice a vlastní sebeurčení města v okruhu sporů o územní nadvládu, které vedly Království české a Svatá říše římská národa německého, a také pod vlivem nového politického a konfesního směřování pomocí výtvarných uměleckých prostředků to v žádném případě nebyla pouhá banalita. A jako pojítka, které umožňuje v Čechách a v Sasku sledovat takovéto změny, hraje kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě významnou roli.