

Klanění tří králů ze severní věže sv. Štěpána ve Vídni. Sochařské dílo mezi Prahou a Vídní ve světle materiálového výzkumu

Stéphane VRABLIK

DOI: <https://doi.org/10.56112/zpp.2024.3.06>

ABSTRAKT: Článek se zabývá sousoším Klanění tří králů ze severní věže katedrály sv. Štěpána ve Vídni. Pokouší se o zařazení díla do kontextu kamenosochařství vídeňské huti a jejích vztahů k pražské svatovítské huti na konci 14. století. Kromě formální analýzy byl zohledněn recentní pokus o optické určení kamenného materiálu sousoší. Zatímco stylové pojetí ukazuje na školení tvůrce v pražské huti, použité varianty vápenitého pískovce jsou charakteristické pro vídeňskou produkci – vylučují tedy možnost importu a situují vznik figur do vídeňské huti. Mírně formálně odlišná socha madony je zhotovena z jiného druhu kamene než trojice králů, což naznačuje, že mohla být vytvořena s mírným časovým odstupem. Na základě zjištěných údajů lze prokázat konkrétní působení pražsky školených kameníků ve svatoštěpánské huti.

KLÍČOVÁ SLOVA: sochařství; 14. století; Vídeň; Praha; materiálová analýza

Adoration of the Three Kings from the North Tower of St. Stephen's in Vienna. Sculpture between Prague and Vienna in the light of material research

ABSTRACT: The article deals with the sculpture of the Adoration of the Three Kings from the north tower of St. Stephen's Cathedral in Vienna. It attempts to place the work in the context of the stone sculpture of the Viennese cathedral workshop and its relations with the St. Vitus cathedral workshop in Prague at the end of the 14th century. In addition to the formal analysis, a recent attempt to visually identify the stone material of the sculpture has been taken into account. While the stylistic conception points to the maker's training in the Prague cathedral workshop, the variants of calcareous sandstone used are characteristic of Viennese production – thus ruling out the possibility of importation and situating the creation of the figures in the Viennese cathedral workshop. The slightly formally different statue of the Madonna is made of a different type of stone than the three Kings, suggesting that it may have been created with a slight time gap. Based on the data, it is possible to demonstrate the specific activity of Prague-trained stonemasons at the St. Stephen's cathedral workshop.

KEYWORDS: stone sculpture; 14th century; Vienna; Prague; material analysis

Mezi nejzajímavější exponáty Muzea města Vídně (Wien Museum) v sekci věnované středověku patří bezpochyby sochařská skupina *Klanění tří králů* z katedrály sv. Štěpána (obr. 1). Až do roku 1911, kdy došlo k nahrazení povětrnostními vlivy poškozených originálů kopiemi (obr. 2),¹ stály sochy v exteriéru severní věže svatoštěpánského chrámu. Následně byly několik let deponovány ve dvoře moderní svatoštěpánské huti a poté vystaveny v diecézních sbírkách. Prezentace v prostorách arcibiskupského paláce umožnila nejen jejich první uměleckohistorické zhodnocení, ale především ukázala i výjimečnou pozici sousoší v kontextu vídeňského prostředí. Navzdory vysokému hodnocení jeho výtvarné kvality především ze strany rakouského dějepisu umění se sousoší dosud nedočkalo monografického zpracování. Z české strany byla

těsná formální vazba k pražskému centru kupodivu jen minimálně reflektována. Následující text se pokouší s přihlédnutím ke stylu a k nově určenému materiálu, z něhož je zhotovena, zasadit sochařskou skupinu do souvislosti vídeňské hutní produkce a jejích složitých vztahů k pražské svatovítské huti vedené Petrem Parléřem.

Popis a zařazení

Královské figury, původně tvořící součást sochařské výzdoby exteriéru svatoštěpánské katedrály, jsou plně plastické, opracované ze všech stran. Na první pohled jsou nápadné jejich uvolněné, spontánní postoje, pozorovatelné z mnoha úhlů pohledu. Na předklon a mírný rotační pohyb nejstaršího krále organicky reaguje draperie: z ramen volně spadá plášť, tvořící před královým trupem charakteristické

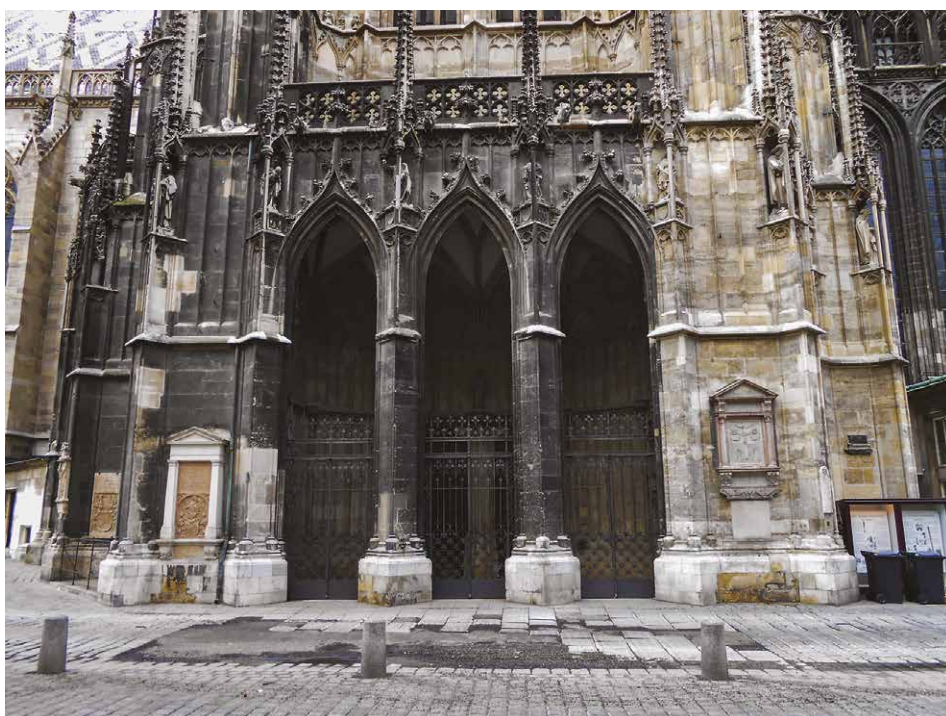
mohutné mísy a po stranách měkké kaskády; z jeho zad splyvá látka v dlouhých diagonálách až k pravé (nosné) noze, zatímco volná noha se pod ní jasně rýsuje. Prostřední z králů stojí v přesvědčivě artikulovaném, jistém kontrapostu, pointovaném natočením hlavy a protipohybem gesta levé ruky. K atributu v pravici se sbíhají záhyby pláště, napjatého před tělem. Nejmladší král má plášť naopak otevřený: v horní části tvoří prostorovou niku pro útlý trup oděný v přiléhavém šatu se zdůrazněným pasem, v rovině boků

■ Poznámky

1 *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Denkmalspflege* 10, 1911, s. 621. Kopie zhotovil Ludwig Schadler.



1



2

král pozvedá jeho cíp tak, že látka tvoří splývavou clonu, pod níž se zřetelně rýsuje volná noha v tanečním nakročení.

Králové se kromě kostýmů v souladu se středověkou tradicí odlišují věkem. Nejstarší z nich (obr. 3) má až na několik svinutých pramenů nad čelem lysé temeno, jeho dlouhé vlasy a plnovous splývají v mírných vlnách, místy

zakončených spirálkami a nepodřízených žádnému schématu; vlasy prostředního krále (obr. 4) se stáčíjí ve velkolepých loknách a kratší vous v pevných plochých spirálkách. Nejmladší král (obr. 5) má tvář zcela hladkou, zpod točenice trčí hustá zkadeřená hříva. Všechny tyto detaily jsou zpracovány se značnou péčí věnovanou pozorování skutečnosti, aniž by přitom byl opomenut

dekorativní efekt. Ještě větší míru realismu lze pozorovat ve ztvárnění fyziognomií: vrásky a naběhlé žíly na hlavách dvou starších králů, měkké tkáně tváří a především anatomicky přesná modelace hrdla prostředního krále svědčí o mimořádné pozornosti soustředěné na vyvolání bezprostředního, živého dojmu. Ten podporují i pootevřená ústa odhalující zuby či svaštělá obočí.

Přestože mezi postavami králů jsou patrné rozdíly, nepochybně tvořily od počátku jeden celek.² Kromě totožného měřítka a jednoznačné ikonografie o tom svědčí i shodné řešení velkorysých kaskád draperie i některých detailů, jako je identický obličejový typ prvního a třetího krále se špičatým nosem, ustupující bradou a velkýma očima. Že ke skupině náležela i mariánská figura (obr. 6), se zdá zřejmé ze zprávy o úpravách soch pro osazení do exteriéru. Její

■ Poznámky

2 Opačný příklad, sousoší sestavené z figur různého stáří (celkem tři různé úseky 14. století), se pokusil v případě řezenské katedrály rekonstruovat Achim Hubel, *Das Hauptportal des regensburger Doms: Bauplanung – Planungsgänderungen in Architektur, Ikonographie und Stil-Ergebnis*, in: Stephan Albrecht – Stefan Breitling – Rainer Drewello (edd.), *Das Kirchenportal im Mittelalter*, Petersberg 2019, s. 94–111, cit. s. 96–97.



3



4



5



6

koncepce je však při bližším pohledu odlišná. Silueta je uzavřenější, objem plošší a méně artikulovaný, postoj i přes záměrně labilní umístění dítěte nad volnou nohou méně rafinovaný. Prostý náklon do strany vyvažuje jednoduchá kaskáda pláště visící podél volné nohy, lehce nakročené vpřed. I běžně neviditelný detail temene hlavy pod korunou je zpracován jinak než u prostředního krále (obr. 7, 8). Zadní strana se svým řešením podobá schématu použitému u nejmladšího krále. Jemu je madona nejbližší

Obr. 1. Klanění tří králů, kolem 1390 (králové) a 90. léta 14. st. (madona), Wien Museum. Foto: Stéphane Vrablik, 2024.

Obr. 2. Videň, katedrála sv. Štěpána, přízemí severní věže s kopími sousoší Klanění tří králů, před 1476 (kopie Ludwig Schadler, 1911). Foto: Karl Bednarik, 2016 (CC-BY-SA-4.0).

Obr. 3. Nejstarší král (detail), kolem 1390, Wien Museum. Foto: TimTom, Wien Museum.

Obr. 4. Prostřední král (detail), kolem 1390, Wien Museum. Foto: TimTom, Wien Museum.

Obr. 5. Nejmladší král (detail), kolem 1390, Wien Museum. Foto: TimTom, Wien Museum.

Obr. 6. Madona, 90. léta 14. století, Wien Museum. Foto: Stéphane Vrablik, 2024.

i v detailech tváře: velké ploché oči s pokleslými vnějšími koutky i malá, našpuřená ústa vyvolávají dojem, jako by socha byla vytesána za použití nejmladšího z králů jako přímého vzoru. Nápadně klenuté čelo a zašpičatělá brada odpovídají ideálnímu ženskému typu kolem roku 1400. Je třeba si klást otázku, zda byla madona vytvořena s mírným časovým odstupem od zbytku sousoší, nebo lze rozdíly vysvětlit pouze rozdílným individuálním autorstvím. S ohledem na zřejmou odvozenost od nejmladšího krále se přikláním k první variantě.

Umístění sousoší na severní věži chrámu sv. Štěpána

Čtveřici mírně podživotních, plně plastických kamenných figur zmiňují již v 70. letech 15. století účty ředitelů stavby svatoštěpánského dómu. V roce 1476 byla nově

polychromována a pozlacena malířem Hansem z Curychu,³ aby byla následně osazena do baldachýnů nově vystavěné předsíně severní věže chrámu („umb ain puech geslagens gold zu dem vergolden Unser Fraun, die Drei Kunig vor am neuen tuern, die kron, opphrung, schilt und zedeln, 3tl. 7sh. dn. / maister Hannsen von Zurich, dem maler, von den obgeschiben vier bilder zu vergulden und anzustreichen, zu lon 3tl. dn.“).⁴ Již ze zápisu vyplývá, že toto umístění bylo až sekundární. To dokazuje také formální pojetí soch, dovolující skupinu zařadit do posledních dekád 14. století; základní kámen severní věže byl přitom položen až v roce 1450 a k vlastní výstavbě došlo až o 17 let později.⁵ Také detailní zpracování povrchu soch napovídá, že mohly být původně určeny pro pohled z menší vzdálenosti, pravděpodobně v interiéru stavby.

■ Poznámky

3 Hans von Zürich je ve vídeňských pramenech doložen jako malíř mezi lety 1451–1476. Richard Perger, *Das verschollene Porträt des Ladislaus Postumus im Wiener Stephansdom – ein Werk des Hans Hohenbaum, alias Hans von Zürich, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXV*, 1981, s. 85–89, cit. s. 87.

4 Karl Uhlirz, *Die Rechnungen des Kirchenmeisteramtes von St. Stephan zu Wien (1404–1535)*, vol. 1–2, 1901–1902, s. 473. Zmínka o štitech či erbech a nápisových páskách (*schilt und zedeln*) se zřejmě vztahuje ke kvadratickým soklům, dodnes umístěným v baldachýnech nad portálem.

5 Karl Uhlirz, *Urkunden und Regesten aus dem Archive der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien*,



7

Obr. 7. *Madona (detail koruny)*, 90. léta 14. století, Wien Museum. Foto: Stéphane Vrablik, 2024.

Obr. 8. *Prostřední král (detail koruny)*, kolem 1390, Wien Museum. Foto: Stéphane Vrablik, 2024.

Druhotné užívání starších děl volného sochařství pro exteriér stavby nebylo v rámci hutě u sv. Štěpána ničím ojedinělým. Monumentální figury vládařských párů (Karel IV. a Blanka z Valois, Albrecht II. Habsburský a Johanna z Pfirtu) z doby vlády Rudolfa IV. Habsburského (1359–1365) byly osazeny na jižní fasádu jižní věže, stavěné od sklonku 14. století do roku 1433. Také do baldachýnů nad jejím portálem, známým jako Brána ranního klekání (*Primglöckleintor*), byla zřejmě již během výstavby věže umístěna díla z bočních chórů kostela.⁶ Během desítek let trvající výstavby věže došlo k přerušením, změnám architektonického řešení a na počátku 15. století i ubourání již postavené části.⁷ Jedním z důsledků je i určitá nahodilost sochařské výzdoby. Kombinace druhotně použitých kusů a děl zhotovených přímo pro věž netvoří žádný ucelený ikonografický program: kromě dynastické reprezentace se zde uplatnily figury Panny Marie, Krista Spasitele a světců a světců, jejichž výběr nebyl podřízen jasné koncepci. Ještě po dokončení věže, pravděpodobně během některé z jejích oprav, byla výzdoba rozšířena o další figury: sochy Panny Marie ze Zvěstování a sv. Jana Evangelisty přibližně z poloviny 15. století.⁸ Až náhodně působící výběr figurální složky svědčí spíše o intenci zaplnit prázdné baldachýny než demonstrovat složitější rodové nebo teologické ideje. Může jít také prostě o důsledek absence

jednoho objednavatele či konceptora. Ačkoli základní kámen jižní věže položil vévoda Rudolf IV.,⁹ realizace věže nebyla fundována jen vládnoucím rodem; naopak, během 15. století vzrůstal význam měšťanstva při financování huti. Vlna mešních fundací a testamentů zmiňujících sumy věnované na stavbu („zum Bau“) se zvedla na samém konci 14. století,¹⁰ v téže době, kdy se skrz vyjednání řady odpustkových listin začal znovu angažovat i vládnoucí rod (Wilhelm I. Habsburský).¹¹ Z příslušných archiválií až na výjimky nelze vyčíst, pro kterou část chrámu byly získané prostředky použity: vedle práce na jižní věži se aktivita soustředila na realizaci nového halového trojlodí. Teprve po jeho sklenutí Hansem Puchspaumem¹² se pozornost obrátila ke stavbě severní věže.

Věž byla stavěna se zřejmým záměrem napodobit věž jižní. Naznačuje to variace architektonických i sochařských motivů v interiéru přízemní haly.¹³ Ani zde ale nelze hovořit o komplexnějším programu sochařské výzdoby: kromě skupiny tří králů bylo na věž osazeno několik figur přibližně ze stejné doby, v jaké severní věž vznikala (sv. Markéta, dva apoštolové, sv. Jiří a Kryštof) a z doby o něco pozdější (sv. Štěpán a Vavřinec).¹⁴

Bližší pohled na figury Epifanie prozrazuje, že musely být za účelem osazení nad portál věže sekundárně upraveny. Ze zadních stran bylo odsekáno několik centimetrů materiálu, aby se sochy lépe vešly do úzkých baldachýnů. Je možné, že tehdy byly zhotoveny i některé z doplňků: koruna nejmladšího krále je zřetelně menší než draperie ovinutá kolem jeho hlavy, její opracování hrubší, i samotný kámen je odlišný od jemnozrnného materiálu figury.



8

Jistota, že sousoší muselo být původně určeno na jiné místo, vedla rakouské i české badatele k řadě různorodých hypotéz o jeho původním určení. Rupert Feuchtmüller uvažoval

■ Poznámky

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVII, 1896, s. 109–234, cit. s. 145, č. 15249. – Barbara Schedl, *St. Stephan in Wien: Der Bau der gotischen Kirche (1200–1500)*, Wien 2018, s. 125–126.

⁶ Richard Kurt Donin, *Der Wiener Stephansdom und seine Geschichte*, Wien 1948, s. 56 (sv. Anna Samotřetí, Kristus Spasitel a sv. Dorota, všechny ve sbírkách *Wien Museum*, inv. č. 593, 557, 558).

⁷ Viz Schedl (pozn. 5), s. 100–109.

⁸ Rupert Feuchtmüller, *Der Wiener Stephansdom*, Wien 1978, s. 254. Podle nápisu na zvonu (tzv. *Uhrschälle*) byla věž poškozena požárem po úderu blesku v roce 1449 a následně opravena – viz Josef Ogesser, *Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan*, Wien 1779, s. 32.

⁹ Johann Joseph Böker, *Der Wiener Stephansdom: Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich*, Salzburg 2007, s. 98.

¹⁰ Přehled testamentů odkazujících prostředky *zum Bau* viz Schedl (pozn. 5), s. 246, pozn. 346.

¹¹ Viz Schedl (pozn. 5), s. 94–97.

¹² Nedochovanou smlouvu z vídeňského městského archivu přepsal Ogesser (pozn. 8), s. 63–64.

¹³ Kaple sv. Barbory v přízemí věže parafrázuje motivy protější kaple sv. Kateřiny; maskarony pod římsou věžní haly zase odkazují na konzoly vynášející přípory klenby přízemí jižní věže.

¹⁴ Viz Feuchtmüller (pozn. 8), s. 254.

o umístění skupiny v severní lodi, v blízkosti mariánského chóru,¹⁵ a Arthur Saliger o tom, že tvořila výzdobu někdejšího portálu vedoucího do severní části transeptu před stavbou věže.¹⁶ Oba argumentovali tematickou souvislostí s mariánským programem severního chóru. Milena Bartlová zvažovala s ohledem na rozměry soch jejich původní pozici v baldachýnech předsíně jižní věže – analogicky k sekundárnímu umístění na severní straně chrámu.¹⁷ Marlene Zykan předpokládala původní pozici sousoší v bezprostřední blízkosti tříkrálového oltáře v severní části chórové přepážky.¹⁸ Lettner je poprvé zmíněn v roce 1365 v listině ustanovující kolegiální kapitolu,¹⁹ nejspíše však šlo již o součást chóru vysvěceného roku 1340.²⁰ Jeho podobu lze rekonstruovat na základě oltářů při něm umístěných:²¹ šlo o strukturu napříč všemi loděmi chóru, nahoře s ochozem a do trojlodí otevřenou arkádami. Nejstarší zmínka o tříkrálovém oltáři pochází z roku 1348, kdy k němu byla učiněna mešní donace,²² další nadace následovaly v letech 1369, 1372 a 1375.²³ Nic nenavědčuje tomu, že by byl oltář v průběhu 14. století přesouván do jiné části liturgického prostoru. V roce 1443 musela být nicméně mše sloužena jinde, neboť – snad už v souvislosti s plánovanou stavbou věže nebo klenutím lodi – nebyla mensa k dispozici („heiligen dreier Kunig altar, wo man den hinsetzen wirdet zu sand Stefan, dieweil er aber nicht gesacz ist“).²⁴ Jednalo se pouze o dočasnou nedostupnost: v roce 1473 je oltář jmenován v zádušní nadaci kanovníka Wolfganga von Knittelfeld včetně lokalizace „ubi intratur ad chorum“.²⁵

Hypotézu o původním umístění tříkrálového sousoší v severní části lettneru podporuje i fakt, že lettner byl v 80. letech 15. století výrazně redukován: boční části byly odstraněny a příslušné oltáře přesouvány.²⁶ Pokud jde o oltář zasvěcený třem králům, lze uvažovat o jeho přemístění do kaple sv. Barbory v přízemí severní věže, snad v téže době, kdy z jeho okolí bylo odstraněno námi sledované sousoší. O tři století později oltář v kapli zaznamenává popis chrámu sepsaný knězem Josefem Ogesserem: „hierhin stand vor Alters ein heil. 3 Königaltar, unter welchem Namen einer schon 1348 vorkömmt.“²⁷ Úpravy liturgického prostoru mohly zřejmě souviset i se změnou statusu chrámu: v roce 1469 se iniciativou císaře Friedricha III. kolegiální kostel stal katedrálou.²⁸ V roce 1476 bylo podle účtů pořízeno dřevo na nové chórové lavice, dokončené o 10 let později.²⁹ Ubourání lettneru zajistilo jejich lepší viditelnost.

Sousoší Klanění tří králů a jeho dosavadní reflexe

Hodnocení tříkrálové skupiny zrcadlí typické fenomény (nejen) rakouského bádání

o vídeňském sochařství kolem roku 1400. V první řadě jde o absenci pevných dat, o něž by bylo možné opřít chronologické koncepte: datování sousoší charakteristicky kolísá v rozmezí více než půl století, od 70. let 14. století až po 30. léta století 15. Dalším neuralgickým bodem pak byla přirozeně otázka vztahu ve Vídni výjimečného sousoší k některému z evropských uměleckých center. Spory o to, které z nich se hrálo nejdůležitější roli pro vznik středoevropské varianty mezinárodního slohu, se zřetelně propály do hodnocení sousoší, jehož domnělá progresivita, nebo naopak kompilativnost zpravidla odrážely význam připisovaný samotné Vídni.

Franz Kieslinger, první zpracovatel rakouského středověkého sochařství jako celku, spojil sochařskou skupinu s datem 1426.³⁰ Takto překvapivě konkrétní dataci, již přijal i Hans Tietze v monografii o chrámu,³¹ lze nejspíše interpretovat jako následek chybného čtení pramene o úpravě soch³² před umístěním na věž (1426 místo 1476).

K opačnému pólu spektra se přiklonil Bruno Fürst, který předpokládal vytvoření soch již kolem roku 1380 a charakterizoval je jako spojovací články vedoucí k „mėkkému“ stylu („Weicher Stil“). Přestože východisko pro tuto vrstvu spatřoval v Praze, skupinu Epifanie jednoznačně přičítal stejně jako Kieslinger svatoštěpánské hutí.³³ Jednoznačněji spojoval sousoší s pražskou parléřovskou hutí Otto Kletzl stejně jako Bruno Fürst, žák Wilhelma Pindera: nejstaršího z králů charakterizoval jako ohlas náhrobku Přemysla Otakara II. a triforiové busty Jana Lucemburského, pro tvář madony nacházel vzor v bustě Alžběty Přemyslovný.³⁴

Karl Ginhart, zastánce Vídně jakožto vůdčího uměleckého centra, dospěl k datování tříkrálové skupiny už do 70. let 14. století. Na rozdíl od ostatních autorů preferujících takto rané datování v ní Ginhart nespatořoval reflexi pražské parléřovské tvorby. Naopak, v souladu se svou nacionální koncepcí ji vykládal jako produkt domácí tradice: dokonce ji dílensky spojoval se starší, ikonograficky totožnou skupinou z kostela Maria am Gestade.³⁵

Přesvědčení o prioritě vídeňského centra před pražským sdílel i Lothar Schultes, který však vedle lokální tradice vyzdvihl i přímou souvislost se severofrancouzským sochařstvím. Právě bezprostřední vztahy Vídně k franko-vlámskému prostředí se na konci 20. století staly častým argumentem pro více či méně explicitní odmítnutí významu pražské svatovítské hutí pro vídeňské sochařství kolem roku 1400. Schultes spojoval prostředního krále s postavou kardinála Jeana de la Grange na tzv. Krásném pilíři (*Beau pilier*) katedrály v Amiensu.³⁶ Později připustil pražské parléřovské školení jednoho z domnělých dvou autorů skupiny, nicméně

■ Poznámky

15 Ibidem. V severním chóru se dochoval král z Klanění z doby jeho výstavby (vysvěcen 1340), nicméně se v tomto případě jedná o součást mariánského programu chóru, ne o významově samostatný celek – *Vídeňská gotika: Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni* (kat. výst.), Národní galerie v Praze a Historisches Museum der Stadt Wien 1991, s. 61.

16 AS [Arthur Saliger], heslo: Maria mit Kind, aus einer Epiphanie-Gruppe, in: Renata Kassal-Mikula – Reinhard Pohanka (edd.), *850 Jahre St. Stephan: Symbol und Mitte in Wien 1147–1997* (kat. výst.), Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1997, s. 118–119.

17 Milena Bartlová (rec.), *Vídeňská gotika: Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni*, *Umění* XLII, 1994, s. 256–263, cit. s. 262.

18 Marlene Zykan, *Der Stephansdom*, Wien 1981, s. 110.

19 Viktor Flieder, *Stephansdom und Wiener Bistumsgründung*, Wien 1968, s. 254–266 – viz Schedl (pozn. 5), s. 62–63.

20 Ibidem, s. 48.

21 Ibidem, s. 133–135.

22 *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* I/4, s. 115, č. 3988.

23 *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* III/1, s. 22, č. 145. – Ibidem, s. 28, č. 185. – Ibidem, s. 32, č. 211. – *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* II/1, s. 194–195, č. 811. – *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* III/1, s. 103, č. 654.

24 Viz Schedl (pozn. 5), s. 124–125. – Albert Camesina, *Regesten zur Geschichte des St. Stephans-Domes in Wien*, Wien 1874, s. 76, č. 354.

25 Viz Flieder (pozn. 19), s. 187, pozn. 313. – Hermann Göhler, *Das Wiener Kollegiat-, nachmals Domkapitel zu Sankt Stephan in Wien* (disertační práce), Universität Wien 1932, s. 282. – *Acta Capituli I: Liber actorum venerabilis capituli ecclesie collegiate sancti Stephani Wiene incepta Anno Domini 1446*, fol. 4v.

26 Viz Schedl (pozn. 5), s. 134.

27 Viz Ogesser (pozn. 8), s. 143.

28 Viz Flieder (pozn. 19).

29 Viz Uhlirz (pozn. 4), s. 470.

30 Franz Kieslinger, *Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich: Bis zum Eindringen des spätgotischen Faltenstiles*, Wien 1923, s. 142.

31 Hans Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*, Baden bei Wien 1931, s. 383.

32 Viz Uhlirz (pozn. 4), s. 473.

33 Bruno Fürst, *Beiträge zur einer Geschichte der österreichischen Plastik in der I. Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 1931, s. 15–16.

34 Otto Kletzl, *Zur Parler-Plastik, Wallraf-Richartz Jahrbuch* vol. 2/3, 1933/1934, s. 150.

35 Karl Ginhart, *Die gotische Bildnerei in Wien*, in: Karl Ginhart – Margarethe Poch-Kalous – Gertraut Schikola, *Geschichte der Bildenden Kunst in Wien: Plastik in Wien*, Wien 1970, s. 1–81, cit. s. 26.

36 Lothar Schultes, *Der Anteil Österreichs an der*



9



10

v případě prostředního krále navrhoval autorství francouzsky školeného sochaře.³⁷ Západní (středorýnské,³⁸ burgundské³⁹) kořeny byly ostatně zvažovány už dříve: ve Vídni působí skupina cizorodě. Otázkou konkrétní strategie umělecké výměny – zda se jedná o import, práci západně školeného sochaře nebo zprostředkování pomocí vzorníků či modelů – však badatelé téměř bez výjimky ponechali otevřenou.⁴⁰

Z české strany se sousoší dostalo minimální pozornosti. Albert Kutal, který znal z autopsie pouze madonu, skupinu stručně charakterizoval jako „pozoruhodné deriváty klasických prací krásného slohu“, přičemž původ této klasické fáze přičítal jednoznačně pražskému centru.⁴¹ Podobně jako manýristickou kompilaci

kompozičních principů užívaných v sochařství (složitě, hledané postoje králů a zejména umístění dítěte nad volnou nohu madony) i malířství krásného slohu interpretovala sousoší i Milena Bartlová. Tomu odpovídala i jí navrhovaná datace těsně kolem roku 1400.⁴² Lze jen spekulovat, zda právě hodnocení sochařské skupiny jako neprogresivního, odvozeného díla vedlo k tomu, že ani do dalších textů českých badatelů věnovaných vztahům Prahy a Vídně ve 14. a 15. století nebylo sousoší vůbec zařazeno.⁴³

Sochařství vídeňské huti v závěru 14. století

Při snaze zasadit skupinu do kontextu vídeňské huti je třeba zohlednit fakt, že mezi dochovanými díly prakticky chybí volná kamenná

Obr. 9. Náhrobek Břetislava I., kolem 1377, Praha, katedrála sv. Víta. Foto: Správa Pražského hradu – fototéka, 2015.

Obr. 10. Busta Václava Lucemburského, kolem 1375, Praha, katedrála sv. Víta. Foto: Správa Pražského hradu – fototéka, 2015.

skulptura srovnatelného měřítka. Fond posledních dekád 14. století sestává převážně z drobné architektonické skulptury. Konzoly s písařskými Evangelisty nesoucí tympanon Brány ranního klekání, svorník se sv. Kateřinou v přiléhající kapli a výzdoba vnějších zdí trojlodí – konzoly slepých arkád v přízemí jižní zdi a vegetabilní korunní římsa s drobnými figurkami v jejím exteriéru – nedovolují uvažovat o těsnějším vztahu k monumentálním volným skulpturám. Útlé postavy zahalené do přiléhavých módních oděvů (svorník se sv. Kateřinou, figury římsy) nebo do těžkých, neformálních plášťů (konzoly s Evangelisty) se výrazně liší od mohutných, v prostoru rozvíjených postav králů, jejichž plynulé pohyby akcentují bohatě zřasené draperie. Rozdílný stupeň zpracování detailu tváří není možné zdůvodnit jen měřítkem: ani monumentální vysoký reliéf Krista na hoře Olivetské, datovatelný odpustkovým nápisem

■ Poznámky

Entwicklung des Schönen Stils (disertační práce), Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien 1982, s. 117–118.

37 Idem, Klanění tří králů, in: *Vídeňská gotika* (pozn. 15), s. 108–109.

38 Viz Tietze (pozn. 31), s. 383 – *Wien im Mittelalter* (kat. výst.), Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1976, s. 103.

39 Ibidem.

40 Možnosti importu ze středního Porýní (na základě domnělého užití savonnièreského vápence) a „burgundsky ovlivněného umělce z okruhu mistra z pražského svatovítského dómu“ jako rovnocenné prezentuje RP [Reinhard Pohanka], König aus einer Epiphanie-Gruppe aus St. Stephan, um 1380/90, in: Wolfgang Kos (ed.), *100 × Wien: Highlights aus dem Wien Museum Karlsplatz*, Wien 2007, s. 28.

41 Albert Kutal, Z novější literatury o parléřovském sochařství, *Umění* XXII, 1974, s. 377–426, cit. s. 378.

42 Viz Bartlová (pozn. 17), s. 262.

43 Jaromír Homolka, Prag – Wien um 1400. Einige Bemerkungen, in: *Vídeňská gotika* (pozn. 15), s. 18–26. Dílo nezmiňují ani Jiří Fajt – Milena Bartlová, *Světice s knihou: Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění*, Praha 1996. V příspěvku věnovaném roli Prahy jako vzoru pro další středoevropská centra též chybí, viz Jiří Fajt – Robert Suckale, The example of Prague in Europe, in: Barbara Drake-Boehm – Jiří Fajt (edd.), *Prague. The crown of Bohemia 1347–1437* (kat. výst.), New Haven – London 2005, s. 47–57.

kolem roku 1387⁴⁴ a formálně blízký konzolám s Evangelisty, zdaleka nedosahuje srovnatelné míry detailního opracování. Nejbližší možnou paralelu, pokud jde o rozměry i míru naturalismu, představuje polofigura Bolestného Krista známá jako *Zahnwehhergott*.⁴⁵ Díla v žádném případě nelze spojit v rovině individuálního autorství či dílenské příbuznosti, ale přesně odpozorované detaily krčního svalstva, napjaté kůže i dramatický výraz (u Bolestného Krista ještě vystupňovaný) naznačují přinejmenším společné východisko. V této souvislosti se pro kladení dalších otázek může jevit jako podnětné zjištění materiálové analýzy, která odhalila u sochy Bolestného Krista užití pražské opuky, a tudíž určila dílo jako pražský export.⁴⁶

Pražské stylové východisko

Mnohem bližší analogie principů a motivů tříkrálového sousoší je možné nalézt v produkci pražské svatovítské huti nebo v dílech, která s ní úzce souvisejí. Do prostoru sebejistě vstupující objemy a do jisté míry i přirozené postoje mají svůj základ v souboru přemyslovských náhrobků, tamtéž ukazuje prostorové pojetí a kostým nejmladšího krále (nejbližší analogii představuje od pasu nahoru pružně rozpožhybovaný postoj Břetislava I., obr. 9).⁴⁷ Zpracování vlasů, zejména mohutných kadeří prostředního z králů, lze odvodit z triforiové busty Václava Lucemburského (obr. 10); podobně „realistické,“ schématu nepodřízené řešení mají i vlasy svěťce s knihou ze sbírky Národní galerie, která nepochybně vznikla rukou v Praze školeného sochaře.⁴⁸ Analogickou kombinací přesného pozorování skutečnosti, projeveného ve zpracování inkarnátu, s ornamentální stylizací nejlépe postihuje figura sv. Petra ze Slivice (obr. 11).⁴⁹ Zejména prostřední král svým anatomicky zpracovaným hrdlem i pohnutým výrazem snese komparaci s některými Kristy nejstarších z Prahy exportovaných krásných piet (např. piety z hornorakouského Garstenu).⁵⁰ Přitom je nutné zdůraznit, že vídeňskou skupinu nelze interpretovat jako pouze odvozenou od některého z pražských děl. Nejedná se o prostou nápodobu některé z pražských památek, nýbrž o tvůrčí koncepci, jejíž jednotlivé prvky se vyskytují i v pražské produkci. Na druhou stranu drobnější tělesný kánon vídeňských králů a jejich složitě komponované, hledané pohyby naznačují jejich možný vznik až s určitým odstupem od uvedených pražských děl 70. a raných 80. let. Jejich autor, důkladně obeznámený s produkcí svatovítské huti, přetvořil její podněty k větší dekorativnosti, a lze tak uvažovat o datování do pozdních 80. či raných 90. let 14. století.

Analýza sochařského materiálu

Stylová analýza trojice mužských figur reprezentujících postavy tří králů vede jednoznačně

Obr. 11. *Sv. Petr ze Slivice, 80. léta 14. století, opuka, polychromie, Národní galerie v Praze, Anežský klášter – součást stálé expozice Středověké umění v Čechách a střední Evropě 1200–1550. Foto: Národní galerie v Praze (CC-BY-SA-4.0).*

do pražského prostředí. Pro postihnutí vztahů Prahy a Vídně, konkrétně obou hutí, by mohla mnohé napovědět analýza jejich sochařského materiálu. Vzorky však nikdy nebyly odebrány a laboratorní průzkum neproběhl.

Přesto bylo učiněno několik pokusů o (optické) určení kamene a výsledky alespoň okrajově zohledněny v uměleckohistorických interpretacích. Alois Kieslinger, jeden ze zakladatelů oboru kulturní geologie, považoval materiál skupiny za vápenitý pískovec těžený v Breitenbrunnu asi 45 km jihovýchodně od Vídně.⁵¹ Tento kámen začal kolem roku 1400 vytlačovat o něco tvrdší vápenitý pískovec z dolů v Au am Leithaberge,⁵² typický ve 14. století.⁵³ Pro svou jemnozrnnou a homogenní strukturu se breitenbrunnská

■ Poznámky

44 Antje Kosegarten, *Plastik am Wiener Stephansdom unter Rudolf dem Stifter* (disertační práce), Albert-Ludwig Universität zu Freiburg im Breisgau, Freiburg im Breisgau 1960, s. 154–155. – Lothar Schultes, Prag um 1400 – Plastik und Malerei, in: *Gotik: Prag um 1400: Der Schöne Stil: Bohmische Malerei und Plastik in der Gotik* (kat. výst.), Historisches Museum der Stadt Wien 1990, s. 25–42, cit. s. 28. – Stéphane Vrablik, *In der Bildnuß der Angst unsers Herrn... The Relief of Christ on the Mount of Olives from the Northern Façade of the Cathedral*, in: Jan Klípa – Petr Macek – Michaela Ottová (edd.), *Vienna–Prague: Artistic Transfer in the 13th–16th Centuries*, Praha 2024, s. 50–65 (v tisku).

45 Originál po 2. světové válce v přízemí severní věže.

46 Franz Zehetner – Robert Linke – Gertrude Zowa, *Der „Zahnwehhergott“ von St. Stephan in Wien, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXX, 2016, s. 424–437.

47 Viz Schultes (pozn. 37), který za nejbližší paralelu pokládá náhrobek Břetislava II.

48 Viz Fajt–Bartlová 1996 (pozn. 43). – Štěpánka Chlumská, heslo Svěťce s knihou, in: Ivo Hlobil – Herman Mayrhofer – Marius Winzeler et al., *Krásné Madozny ze Salcburku: Litý kámen kolem 1400* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 2019, s. 104–109.

49 AM [Aleš Mudra], heslo Sv. Petr ze Slivice, in: Petr Jindra – Michaela Ottová (edd.), *Nad Slunce krásnější: Plzeňská madona a krásný sloh* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, Praha 2020, s. 234–235.

50 Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Petersberg 2017, s. 353, pozn. 400. – Lothar Schultes, *Die mittelalterliche Plastik in und um*



11

Steyr, in: Rudolf Koch – Bernhard Prokisch (edd.), *Stadtpfarrkirche Steyr: Baugeschichte und Kunstgeschichte*, Steyr 1993, s. 61–98, cit. s. 70–71, s opačnou interpretací: pieta je na základě blízkosti prostřednímu z králů přiřazena k vídeňské produkci.

51 Alois Kieslinger, *Die Steine von St. Stephan*, Wien 1949, s. 251.

52 Andreas Rohatsch, *Neogene Bau- und Dekorgesteine Niederösterreichs und des Burgenlandes*, in: Berndt Schwaighofer – Walter Eppensteiner (edd.), *„Junge“ Kalke, Sandsteine und Konglomerate – Neogen*, Wien 2005, s. 9–56, cit. s. 45–46.

53 Z kamene těženého v okolí Au byla přibližně v první polovině 60. let 14. století vytvořena sochařská výzdoba tzv. věvodských portálů (Johann Nimmrichter, *Farbgebungen am Bischofstor und Vergleiche mit zeitnahen Fassungsbeständen am Wiener Stephansdom sowie weitere Beobachtungen an den Steinoberflächen des gotischen Portals*, in: Barbara Schedl – Franz Zehetner (edd.), *St. Stephan in Wien. Die „Herzogswerkstatt“*, Wien 2021, s. 249–271, zvl. s. 256–258) i vladařské figury ze západního průčelí a jižní věže chrámu (Harald W. Müller – Andreas Rohatsch, *Gesteinskundliche Untersuchungen an historischen Plastiken am Beispiel der „Blanche de Valois“*, *Mitteilungen der Gesellschaft der Geologie- und Bergbaustudenten Österreichs* 39/40, 1996, s. 29–33). I reliéf Krista na hoře Olivetské, přibližně současný tříkrálovému sousoší (pozn. 44), byl vytvořen z varianty z Au. Viz

varianta rychle stala charakteristickým materiálem vídeňské produkce. Protože její užití je ve vídeňské huti písemně zaznamenáno až v účtech z roku 1476,⁵⁴ počátek jejího používání lze odhadovat pouze pomocí nejisté chronologie vídeňského sochařství. V každém případě Kie-slingerův úsudek, že jsou všechny čtyři figury zhotoveny z breitenbrunnského vápenitého pískovce, implikoval jejich vznik ve Vídni.

Jinak byl materiál soch posouzen v 70. letech, kdy byl považován za vápenec těžený v Lotrinsku (Savonnières).⁵⁵ Toto určení podnítilo, ale nezodpovědělo otázky po původu sousoší: o exportu neopracovaných kamenných bloků, navíc na takovou vzdálenost, chybí jakékoli písemné zmínky, stejně jako neexistují konkrétní doklady o uměleckém kontaktu mezi Lotrinskem a Vídni.

V roce 2021 byl před restaurátorským zá-sahem, spočívajícím především v čištění polychromních vrstev, materiál znovu posouzen. Výsledky nebyly publikovány, pouze zaznamenány v interní databázi.⁵⁶ V případě královských figur byl kámen vyhodnocen jako materiál těžený mimo Rakousy, v zápisu je označen jako „*Prager Stein*“. Typickým „pražským kamenem“ užívaným pro sochařská díla je v pozdním 14. století tzv. opuka, těžená v několika lokalitách v okolí Prahy. V případě madony byl kámen určen jako vápenitý pískovec z Au am Leithaberge. Interpretace se zdá velmi jednoznačná, nicméně otevírá další otázky: v případě, že by byla trojice králů skutečně importem z Prahy (na což ukazuje i formální zpracování), proč a kdy byla mariánská socha připojena až na místě?

Ve snaze zpřesnit vágní určení materiálu sousoší jsem požádal o pomoc geologa Andrease Rohatsche, specialistu na historické užívání kamene.⁵⁷ Materiál královských postav byl rozpoznán jako jemnozrnná varianta vápenitého pískovce z Au, opuka jednoznačně odmítnuta. Madona se však skutečně zdá být vytvořena z jiného druhu kamene, velmi pravděpodobně breitenbrunnské varianty. Takové určení ovšem mění pozici sousoší v rámci svatoštěpánské huti, neboť lokální materiály situují jeho vznik přímo do ní. Přítomnost pražsky školených kameníků v 80. a 90. letech 14. století lze jednoznačně vyvozovat z architektonických forem i ornamentu přízemí jižní věže (*Primglöckleintor* a kaple sv. Kateřiny s visutým svorníkem). K zto-žnění tvůrců vegetabilní výzdoby přízemí věže s autorem/autory tříkrálového sousoší pocho-pitelně scházejí argumenty, nicméně královské figury lze jistě považovat za výsledek činnosti kameníků s pražskou zkušeností. Zdá se prav-děpodobné, že madona, stylově o něco mladší než zbytek sousoší, buď nahradila jinou marián-skou sochu (ať už starší inventář chrámu, nebo současnou s králi, přičemž logičtější by byla první možnost), nebo bylo její vytvoření mírně

opožděno z neznámých praktických důvodů. Výklad rozdílů pouze jako výsledek individuálního autorství považuji za méně pravděpodobný, poněvadž očividná inspirace nejmladším králem naznačuje spíše vznik až po jeho zhotovení; ostatně na totéž ukazuje odlišný materiál.

Závěr

Sochařská produkce vídeňské huti byla v posledních dekádách 14. století ze stylového i kvalitativního hlediska velmi nejednotná. Souvisí to s celkovým útlumem aktivity svatoštěpánské huti po předčasné smrti vévody Rudolfa IV. (1365), který inicioval rozsáhlou přestavbu chrámu. Až od konce 70. let 14. století se v písemných pramenech začínají objevovat zmínky o nadacích poukazující na obnovení stavební a hypoteticky i sochařské činnosti huti.⁵⁸ Do tohoto prostředí přicházeli i tvůrci školení v jiných uměleckých centrech, v první řadě v Praze. Jedním z dokladů působení pražsky školených sochařů ve vídeňské huti je sousoší Klanění tří králů, vytvořené z lokálně užívaných materiálů. Představuje jedno z prvních děl doprovázejících postupné prosazování Vídně jako svébytného uměleckého centra, schopného integrovat a později i přetvářet podněty přicházející z jiných hutí střední Evropy.

Otevřenou otázkou zůstává případná další činnost tvůrce či tvůrců tříkrálového sousoší: přímo ve vídeňském dómu se sice dochovala architektonická skulptura z počátku 15. století jednoznačně reagující na pražské vzory (monstrózní konzoly v interiéru i exteriéru jižní věže), která ovšem souvisí až s dalším konkrétním „pražským“ impulsem – příchodem Václava Parléře, jako stavbyvedoucího zaznamenaného 1403–1404.⁵⁹ S výjimkou pražských importů lze prakticky všechna kvalitní kamenosochařská díla kolem roku 1400 v Dolních a Horních Rakousích a částečně ve Štýrsku nějakým způsobem vztahovat k produkci svatoštěpánské huti. Ani tam se ovšem nedochovala památka, již by bylo možno hypoteticky spojit se sousoším Epifanie. To tak zůstává ojedinělým výtvozem, jehož vysoké ocenění ještě téměř století po jeho vzniku dokazuje sekundární osazení na prominentním místě v exteriéru svatoštěpánského chrámu.

Mgr. Stéphane VRABLIK

Ústav pro dějiny umění, FF UK v Praze

stephane.vrablik@gmail.com

■ Poznámky

Robert Linke – Johann Nimmrichter, Das Ölbergrelief von St. Stephan in Wien, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXX, 2016, s. 439–449, cit. s. 444–445.

⁵⁴ Viz Uhlirz (pozn. 4), s. 468.

⁵⁵ Viz *Wien im Mittelalter* (pozn. 38), s. 103.

⁵⁶ Za zprostředkování údajů jsem zavázán restaurátorce Anně Vanesse Boomgaarden.

⁵⁷ K společné prohlídce sousoší došlo 12. 6. 2024 společně s kurátorkou Michaelou Kronberger a restaurátorkou Annou Vanessou Boomgaarden. Všem zúčastněným patří velký dík. Na tomto místě bych chtěl poděkovat také Petru Mackovi, jehož zápal pro (nejen) parléřovskou tvorbu je pro jeho studenty trvalou inspirací.

⁵⁸ Viz Schedl (pozn. 5), s. 93–94. – Tim Juckes, A Tale of Two Churches: Court and Parish Projects at St. Stephen's in Vienna, *Ars* 53, 2020, s. 112–137, zvl. s. 113–117.

⁵⁹ S *mistrem Wenzlou* zmiňovaným ve vídeňských stavebních účtech spojil Václava Parléře Otto Kletzl, Zur Identität der Dombaumeister Wenzel Parler d. Ä. von Prag und Wenzel von Wien, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9, 1934, s. 43–62.