Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Dvě bavorské piety na pozadí uměleckých a historických vztahů Bavorska a Čech ve 2. polovině 14. a na počátku 15. století

Two Bavarian Pietas against a background of artistic and historical relations of Bavaria and Bohemia during the 2nd half of the 14th and the beginning of 15th century

Vypracovala: Ludmila Kvapilová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jaromír Homolka, CSc.

Rigorózní práce

2007

Prohlašuji, že jsem rigorózní práci „Dvě bavorské piety na pozadí uměleckých a historických vztahů Bavorska a Čech ve 2. polovině 14. a na počátku 15. století" vypracovala samostatně a s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze, 03. ledna 2007

Ludmila Kvapilová

Poděkování

Za metodické vedení práce, odborné rady a cenné připomínky a v neposlední řadě za ochotu a laskavost, děkuji panu prof. PhDr. Jaromíru Homolkovi, DrSc., bez jehož prvotního impulsu by tato práce nikdy nevznikla.

Téma rigorózní práce se formovalo během studijních pobytů na univerzitách v Řezně a v Salcburku. Velmi jsem ocenila odborné konzultace prof. Dr. Güntera Bruchera, vedoucího institutu pro dějiny umění v Salcburku a preláta dr. Johannese Neuhardta.
Za ochotu a možnost prostudování archívních materiálů děkuji dr. Martinu Dallmeierovi, vedoucímu archívu Thurn und Taxis a dr. Arturovi Dirmeierovi, vedoucímu archívu Špitálu sv. Kateřiny v Řezně. Za cenné poznámky a poskytnutý studijní materiál děkuji dr. Friedrichu Fuchsovi z diecézního muzea v Řezně.

OBSAH

1	Vymezení tématu	1
2	Dosavadní uměleckohistorická literatura k pietě v gotickém sochařství	3
2. 1	Gotické sochařství v Bavorsku v uměleckohistorickém bádání	3
2. 2	Pieta v uměleckohistorické literatuře	4
3	K ikonografii, funkci a k otázce vzniku nového ikonografického tématu piety v sochařství	19
3. 1	Ikonografie. Předpoklady pro vznik nového ikonografického tématu piety	19
3. 2	Počátky piety v sochařství	20
3. 3	Pieta jako „Andachtsbild“	27
4	Pieta v Germánském národním muzeu v Norimberku a její dílna	31
4. 1	Pieta v Germánském národním muzeu v Norimberku	31
4. 1. 1	Dosavadní stav uměleckohistorického bádání k norimberské pietě	31
4. 1. 2	Stav a polychromie	31
4. 1. 3	Popis sochy	31
4. 1. 4	Styl sochaře norimberské piety	32
4. 1. 5	Gesto sušení slz	33
4. 1. 6	Uměleckohistorické zařazení norimberské piety	34
4. 2	Pieta v kostele Všech svatých v Allersbergu ve Středních Francích	35
4. 2. 1	Dosavadní stav bádání k allersberské pietě	35
4. 2. 2	Původní umístění sochy	35
4. 2. 3	Allersberg ve středověku	36
4. 2. 4	Stav a polychromie sochy	36
4. 2. 5	Popis sochy	37
4. 2. 5	Srovnání allersberské a norimberské piety	38
4. 2. 6	Uměleckohistorické zařazení sochy	39
4. 3	Pieta v kostele sv. Jiří v Dinkelsbühlu	40
4. 3. 1	Město Dinkelsbühl ve středověku	40
4. 3. 2	Dinkelsbühlská pieta v pramenech a v uměleckohistorické literatuře	41
4. 3. 3	Popis sochy	43
4. 3. 4	Srovnání dinkelsbühlské piety s pietou v Germánském národním muzeu v Norimberku a s pietou v Allersbergu	43
4. 4	Závěr	44

5	Pieta ve farním kostele svaté Trojice v Hagelstadtu u Řezna – import z Čech nebo dílo domácí produkce?	46
5. 1	Pieta ve farním kostele v Hagelstadtu	46
5. 1. 1	Dosavadní uměleckohistorické bádání k pietě v Hagelstadtu	46
5. 1. 2	K novému umístění sochy	46
5. 1. 3	Historie místa Höhenbergu v pramenech	47
5. 1. 4	Polychromie a stav sochy	48
5. 1. 5	Popis sochy	48
5. 1. 6	Gesto kladení Mariiny levice na hrudník	49
5. 1. 8	Polychromie piet krásného slohu	50
5. 1. 9	K problematice litého kamene	51
5. 1. 10	Hagelstadtská pieta na pozadí uměleckých kontaktů Bavorska a Čech	52
5. 2	Pieta v bývalém klášterním kostele dominikánů St. Blasius v Landshutu a landshutské sochařství	56
5. 2. 1	Landshutské sochařství a jeho vztahy k pražské svatovítské huti	56
5. 2. 2	Pieta v kostele St. Blasius v Landshutu ve vztahu k landshutskému sochařství a k horizontálním pietám	56
5. 3	Pieta v kapli sv. Bartoloměje v kostele Panny Marie v Mnichově	59
5. 3. 1	K původnímu umístění sochy	59
5. 3. 2	Pieta v uměleckohistorické literatuře	60
5. 3. 3	Stav a polychromie	61
5. 3. 4	Popis sochy	61
5. 3. 5	Srovnání a uměleckohistorické zařazení mnichovské piety	62
5. 4	„Velká“ pieta ze Seeonu v Bavorském národním muzeu v Mnichově	64
5. 4. 1	Stav a polychromie seeonské piety	64
5. 4. 2	Uměleckohistorické bádání k pietě ze Seeonu	65
5. 4. 3	Popis sochy	66
5. 4. 4	Uměleckohistorické zařazení seeonské piety	67
5. 5	Předpoklady pro vznik hagelstadtské piety v Řezně	68
5. 6	Shrnutí	72
6	Katalog piet v Bavorsku z období 1380–1430	75
7	Literatura	83
8	Seznam vyobrazení	107
	Obrazová příloha	

1 Vymezení tématu

V Bavorsku se dochovalo velké množství kamenných a dřevěných sousoší piet z období krásného slohu[1]. Katalog v závěru práce, který se v průběhu psaní neustále rozrůstal, uvádí téměř čtyřicet piet, které dokumentují oblibu tohoto ikonografického tématu v Bavorsku. Největším počtem je zastoupeno Horní Bavorsko (20) s plodnou oblastí podél Innu a Dolní Bavorsko (11). Francké piety byly do katalogu zahrnuty pouze tři. Přestože nepatří k prvotřídním pracím, kvalitou výrazně převyšují ostatní sochy tohoto námětu ve Francích.

Věnovat se jednotlivým sochám katalogu monograficky není v rámci této práce možné. Mým záměrem je představit dvě málo známé bavorské piety: dřevěnou pietu v Germánském národním muzeu v Norimberku a kamennou pietu v Hagelstadtu u Řezna. Norimberk a Horní Falc s Řeznem měly ve druhé polovině 14. století velmi důležité místo v česko-bavorských vztazích. Pohyb obchodníků, diplomatů, studentů a umělců mezi Čechami a Bavorskem byl na denním pořádku. Ve výtvarném umění se projevil prolínáním uměleckých forem obou oblastí, které zároveň přijímaly další podněty z okolních zemí, z Francie, Rakouska a Itálie. Asimilace nových uměleckých forem, způsobená čilými kontakty mezi význačnými středoevropskými dvory, zvýšeným počtem importovaných uměleckých děl a spoluprací katedrálních hutí, posilovanou příbuzenskými vztahy jejích členů, vrcholí v období 1380–1420, které je dnes označováno jako mezinárodní sloh. Srovnávací materiál pro obě piety, které tomuto období náleží, nacházíme jak v českém, tak v bavorském sochařství a není snadné rozhodnout, zda jde o importy z Čech nebo již o díla domácí produkce.

Druhá kapitola podrobně seznamuje s dosavadním stavem uměleckohistorického bádání k sochařství v Bavorsku a především s odbornou literaturou o pietách krásného slohu. Třetí kapitola se zabývá ikonografií, funkcí a otázkou vzniku nového ikonografického námětu piety v gotickém sochařství.

Následuje obsáhlejší část práce věnovaná dřevěné pietě v Germánském národním muzeu v Norimberku[2] a její dílně. Norimberská pieta je v literatuře považována zpravidla za českou nebo za salcburskou práci. Cílem tohoto oddílu je na základě srovnání s dalšími sochami ve Středních Francích a s pomocí studia pramenů sochu správně uměleckohistoricky určit.

---

[1] Vhodností použití termínů „Schöner Stil", „Weicher Stil", „Höfischer Stil" nebo „Internationaler Stil" se naposledy zabýval **Gerhard Schmidt** v článku „Kunst um 1400, Forschungsstand und Forschungsperspektiven", in: Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24, 1990, s. 34-49 a shrnul v kapitole „Die Skulptur" in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Gotik, München 2000, s. 312. – Termín „Weicher Stil" byl do uměleckohistorické literatury uveden v roce 1907 Hansem Börgerem v souvislosti s náhrobní plastikou. Označení „Schöne Madonna" zavedl Wilhelm Pinder a přejal jej Carl Heinz Clasen a další badatelé. V české uměleckohistorické literatuře se prosadila označení „krásný sloh", „krásná madona" a „krásná pieta", zatímco termín „měkký sloh" se vztahuje na malbu 60. let 14. století.

[2] Inv. č. Pl.O. 2801. – Katalog č. 37.

Zásadní srovnávací materiál představují dvě dřevěné piety ve farním kostele Všech svatých v Allersbergu a v kostele sv. Jiří v Dinkelbühlu. Kompozice, motivy a gesta těchto tří středofranckých piet zároveň hovoří o znalosti českých horizontálních piet 70. a 80. let 14. století. Je třeba si položit otázku, zda jejich tvůrci znali horizontální piety přímo, nebo zda byly jejich znalosti již zprostředkovány importy z Čech.

Pátá, nejobsáhlejší kapitola rigorózní práce se zabývá pietou ve farním kostele sv. Trojice v Hagelstadtu u Řezna[3]. Tato socha, dosud známá jako pieta z Höhenbergu, je z litého kamene. Problematice použití tohoto materiálu je věnována samostatná kapitola. Do vztahu s českými horizontálními pietami byla poprvé dána Albertem Kutalem. Prostřednictvím stylového rozboru a srovnáním piety v Hagelstadtu s bavorským sochařstvím v Řezně, Straubingu a Landshutu a se sochařstvím v Čechách v poslední třetině 14. století se v této kapitole snažím sochu uměleckohistoricky začlenit. Jako možný srovnávací materiál jsou blíže představeny další piety v kameni: pieta v bývalém klášterním kostele dominikánů St. Blasius v Landshutu, pieta v mnichovské Frauenkirche a „velká" pieta ze Seeonu v Bavorském národním muzeu v Mnichově.

Práci doplňuje již zmíněný katalog piet v Bavorsku. Obsahuje základní informace o provenienci, materiálu, stavu, rozměrech a zkrácený přehled literatury. Údaje k dalším sochám piet mimo území Bavorska, o kterých se text zmiňuje, jsou uvedeny v poznámce.

[3] Katalog č. 7.

2 Dosavadní uměleckohistorická literatura k pietě v gotickém sochařství

2. 1 Gotické sochařství v Bavorsku v uměleckohistorickém bádání

Bavorskému gotickému sochařství zcela chybí souhrnná práce ve smyslu Kutalovy knihy z roku 1962. Malý zájem o období krásného slohu v Bavorsku dokládá katalog výstavy *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400*, konané v Kolíně nad Rýnem v roce 1978. Oblasti „Altbayern", do které bylo v katalogu zahrnuto Dolní Bavorsko, Horní Bavorsko a Horní Falc, bylo věnováno pouhých šestnáct stran.[4] Achim Hubel a Friedrich Kobler se zde zaměřili na sochařství Řezna, částečně Passova a Mnichova. Vincent Mayr, navazujíc na svou disertační práci[5], se omezil na mistra Aribova náhrobku v Seeonu. Významné sochařské počiny jako bavorské náhrobky z červeného mramoru, například vynikající náhrobek vévody Albrechta II. v kostele karmelitánů ve Straubingu a kvalitní kamenné piety z období kolem 1400, nebyly do katalogu zahrnuty. Sochařstvím krásného slohu v Řezně se soustavně zabývají Friedrich Fuchs a Achim Hubel.[6] K poznání landshutského sochařství přispěla monografická studie Petra a Brigitty Kurmannových[7] věnovaná architektuře a sochařství kostela sv. Martina v Landshutu a nově pak katalog výstavy *Vor Leinberger*[8] konané v Landshutu v roce 2001. Studium ostatních oblastí končí v podstatě knihou *Alte bairische Bildhauer* Theodora Müllera[9]. Navzdory skromné textové části se tato kniha stala základní prací zabývající se bavorským sochařstvím. Z velkého počtu piet v Bavorsku vzbudila Müllerův zájem pouze pieta ze Seeonu.[10] Dnešním badatelským potřebám kniha již nepostačuje.

Novějším studiem překonané jsou rovněž starší práce z 19. století a z počátku 20. století. Ve své knize ze druhé poloviny 19. století uvádí Joachim Sighart velké množství památek.[11] Je zvláštní, že do svého podrobného výčtu nezahrnul sousoší piet. Kvalitní studií k bavorskému sochařství zůstává kniha Bertholda Riehla, spoluautora bavorského soupisu památek, z roku

---

[4] Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgen 1 (kat. výstavy), Köln 1978, s. 387-401.

[5] **Mayr, Vincent**, Studien zur Sepulkralplastik in Rotmarmor im bayerisch-österreichischen Raum 1360–1460, (Dissertation Universität München 1970), Bamberg 1972.

[6] **Fuchs, Friedrich,** Das Hauptportal des Regensburger Domes, Portal – Vorhalle – Skulptur, Regensburg 1990. – týž, Regensburg: Spiegelungen der Gotik aus Prag und Böhmen, in: Gotika v Západních Čechách (1230–1530), Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého sympozia, Praha 1998, s. 202-214. – **Hubel Achim – Schuller Manfred,** Der Dom zu Regensburg, Regensburg 1995, 2003. – **Hubel, Achim – Schuller, Manfred**, Regensburger Dom, Das Hauptportal, Regensburg 2000. – **Hubel, Achim,** Kunstgeschichtliche Fragen zum Portal – Ikonographie und Stil, in: Schneider, Hans-Herrmann, Turm – Fassade – Portal, Kolloquium zur Bauforschung, Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg, Regensburg 2001, s. 23-26.

[7] **Kurmann, Peter – Kurmann-Schwarz, Brigitte,** St. Martin zu Landshut, Landshut 1985.

[8] Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1503 (kat. výstavy), Landshut 2001.

[9] **Müller, C. Theodor,** Alte bairische Bildhauer, München 1950.

[10] **Müller** 1950, s. 13-16, 35.

[11] **Sighart, Joachim**, Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart, II. Die Kunst der Gotik in Bayern (von c. 1260 bis c. 1530), München 1862.

1902.[12] Autor zde poměrně výstižně rozlišil dvě skupiny piet. Starší, z přelomu 14. a 15. století, která se vyznačuje jednoduchostí a velkorysostí v záhybech a druhou, mladší skupinu, bohatší v detailu s charakteristickým zmnožením záhybů, kterou časově klade do 2. čtvrtiny 15. století[13] K první skupině patří piety z Waakirchen[14] ve Freisingském muzeu a v mnichovské Frauenkirche[15], k druhé skupině piety v Lohkirchen[16], Halsbachu[17], Garsu[18], Pählu[19] a Moosburgu[20]. V roce 1924 sepsali Philipp Maria Halm a Georg Lill katalog sochařských děl v Bavorském národním muzeu z období od 12. do poloviny 15. století.[21] Novější zpracování této části sbírky zatím schází. Sochařství z období 1450–1550 zkatalogizoval v roce 1959 Theodor Müller.[22]

Příspěvkem k poznání bavorských piet je článek věnovaný pietám v oblasti podél Innu od Franze Madera z roku 1970.[23] Na vztah piet v Bavorsku k českým horizontálním a krásným pietám poprvé upozornil Albert Kutal.[24] Několikrát se zabýval z Čech importovanou pietou v dominikánském kostele v Landshutu[25], pietou v Höhenbergu (dnes v Hagelstadtu)[26] u Řezna a pietou ve Frauenkirche v Mnichově, pro kterou společně s pietou z Höhenbergu a s pietou v kostele dominikánek ve Feldkirchu-Altenstadtu navrhl jednu dílnu.[27]

2. 2 Pieta v uměleckohistorické literatuře

Pieta, nejpočetněji zastoupené ikonografické téma sochařství krásného slohu, stojí již celé století ve středu zájmu studia středověkého umění. Kritický přehled starší literatury podávají Dieter Großmann v katalogu k salcburské výstavě *Stabat Mater, Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400,* konané v roce 1970 a Karl Heinz Clasen v úvodní kapitole své knihy *Der Meister der Schönen Madonnen* z roku 1974.[28] Práce 1. poloviny 20. století prozrazují ještě nejistotu, vyplývající z neprobádanosti památkového fondu a nemožnosti vidět jednotlivá díla

---

[12] **Riehl, Berthold,** Geschichte der Stein- und Holzplastik in Ober-Bayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, München 1902, s. 1-76.
[13] **Riehl** 1902, s. 71.
[14] Katalog č. 11.
[15] Katalog č. 5.
[16] Katalog č. 25.
[17] Katalog č. 27.
[18] Katalog č. 24.
[19] Katalog č. 20.
[20] Katalog č. 13.
[21] **Halm, Philipp Maria – Lill, Georg,** Die Bildwerke des Bayrischen Nationalmuseums I, Die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jh. bis 1450, Augsburg 1924.
[22] **Müller, Theodor,** Katalog des Bayerischen Nationalmuseums München, Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen des XVI. Jahrhunderts, München 1959.
[23] **Mader, Franz,** Gotische Vesperbilder im Umkreis von Simbach am Inn, in: Heimat an Rott und Inn, 1970, s. 152-158.
[24] **Kutal, Albert,** K problému horizontálních piet, in: Umění 11, 1963, s. 321-358. – týž, Výstava Stabat Mater v Salcburku, in: Umění 19, 1971, s. 416–421. – týž, Erwägungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietàs, in: Umění 20, 1972, s. 485-520.
[25] Katalog č. 1.
[26] Katalog č. 7.
[27] **Kutal** 1963, s. 336.
[28] **Großmann, Dieter,** Imago pietatis, in: Stabat Mater, Salzburg 1970, s. 34-39. – **Clasen, Karl Heinz**, Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis, Berlin 1974, s. 1-15.

v širších středoevropských souvislostech. Literatura obvykle vyčleňuje ikonografické téma piety, podobně jako téma madony, z kontextu ostatní sochařské tvorby a snaží se spojit jednotlivé sochy piet mezi sebou. Piety krásného slohu jsou sestavovány do skupin s použitím různých srovnávacích hledisek. Nejčastějším kritériem srovnání jsou jednotlivé motivy, poloha Kristova těla, uspořádání drapérie pod Mariinými koleny nebo gesta rukou. Členění podle jednotlivých motivů odmítá Dagobert Frey[29] a navrhuje členění podle „celkové kompozice jako výrazu emocionálního prožitku a duševního vztahu obou postav skupiny". I toto řešení se brzy ukázalo nedostatečné. Situace se mění přibližně od poloviny století. Historikové umění se začínají více zabývat otázkami stylu a kvality, otázkami autorství a dílenských souvislostí. Pátrání po autorovi krásných madon a piet přivedl do extrému Karl Heinz Clasen.
Možnost přímého srovnání jednotlivých piet mezi sebou umožnila již zmíněná tematická výstava *Stabat Mater* v Salcburku. Další nové poznatky k umění krásného slohu přinesla v roce 1978 výstava mezinárodního významu *Die Parler und der Schöne Stil*, která zároveň rozpoutala další vlnu zájmu o toto období. Katalogová hesla k sochám piet zde zpracovali Sonja Schürmann, Jaromír Homolka a Emilijan Cevc.

Následující výčet literatury je řazen chronologicky, více prostoru je v něm věnováno novější literatuře, s důrazem postihnout dva protichůdné názory badatelů Alberta Kutala a Dietra Großmanna.

V úvodu své knihy *Die Pietà*[30] z roku 1922 shrnuje Wilhelm Pinder poznatky podrobně rozpracované ve studii *Die dichterische Wurzel der Pietà*[31] a podává zde svoji představu o vývoji sochařské piety. Piety podle Pindera vznikly pod vlivem mariánských planktů 12. a 13. století v Německu. Piety na italském území jsou německé, o tom není pochyby. Francie ve 14. století pietu neznala, ale znalo ji Burgundsko, kde Claus Sluter vytvořil roku 1390 dnes ztracenou pietu. Pinder upozorňuje na technickou a stylovou blízkost jedné skupiny piet k českým krásným madonám a na písemně doložený export z roku 1404 z Prahy do Štrasburku.

Jiné práce hledají počátky tématu piety v malbě. Podle Georga Swarzenskeho[32] vznikla pieta osamostatněním se z oplakávání. První ohlasy nového ikonografického tématu nachází v pašijových scénách italského malířství trecenta. Za samostatný obraz piety

---

[29] **Frey, Dagobert,** Ein unbekanntes Vesperbild des Weichen Stils in Vorarlberg, in: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege 3, 1949, s. 60.
[30] **Pinder, Wilhelm**, Die Pietà, Leipzig 1922.
[31] **Pinder, Wilhelm,** Die dichterische Wurzel der Pietà, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 42, 1920, s. 145-163.
[32] **Swarzenski, Georg,** Italienische Quellen der deutschen Pietà, in: Festschrift für Heinrich Wölfflin, München 1924, s. 130.

považuje fresku v Santa Chiara v Neapoli. W o l f g a n g K ö r t e[33] proti tomu namítá, že freska je velmi zničená, a nevíme, zda-li v pravé polovině obrazu původně nebyly zobrazeny další figury oplakávání. Pieta, podle Körteho, nevznikla pouze osamostatněním se z oplakávání, ale z různých pašijových, ale i mariánských scén. Körte uvádí jako příklad pietu z mariánského oltáře „Pseudo-Avanzati" v boloňské pinakotéce, datovaný před polovinu 14. století, kde Marie objímá Krista v hrobě na způsob piety.

W a l t e r P a s s a r g e[34] vidí v pietě spojení truchlící madony pod křížem a trůnící madony. Trůnící madonou jako předobrazem piety se zabýval již Wilhelm Pinder a nově Elisabeth Reiner-Ernst.[35] Passarge dělí piety podle polohy Kristova těla do šesti skupin: 1. Marie se vzpřímeně sedícím Kristem první poloviny 14. století, 2. Marie s dětsky malým Kristem druhé poloviny 14. století, 3. Marie s vodorovně ležícím Kristem první poloviny 15. století, 4. Marie s dopředu vytočeným tělem Krista druhé poloviny 15. století, 5. Marie s diagonálně ležícím Kristem konce 15. a počátku 16. století a 6. Marie s klesajícím Kristem počátku 16.století.

Roku 1923, v knize o slezském sochařství datuje E r i c h W i e s e[36] pietu z kostela sv. Alžběty[37] ve Vratislavi, zmiňovanou v listině biskupa Václava z 2. června 1384, jako *„subtile et magistrale opus"* k tomuto roku a dává ji do vztahu s Vratislavskou madonou. Datace piety z kostela sv. Alžběty nebyla většinou badatelů přijata. Při současné znalosti materiálu se tato datace jeví jako správná. Pietu z kostela sv. Magdalény[38] považuje Wiese za méně kvalitní práci a datuje ji do roku 1390.

„In dieser Gruppe rundet sich alles und verbindet sich; aber es ist kein weicher Stil."[39] píše R i c h a r d H a m a n n v kapitole o marburské pietě v knize *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge.*[40] Pietu odvozuje od sochařské produkce v

---

[33] **Körte, Wolfgang,** Deutsche Vesperbilder in Italien, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 1, 1937 Leipzig, s. 10-11.
[34] **Passarge, Walter,** Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924.
[35] **Passarge** 1924, s. 34. – **Reiners-Ernst, Elisabeth,** Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pieta-Vorstellung, München 1939.
[36] **Wiese, Erich**, Schlesische Plastik vom Beginn der XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts, Leipzig 1923, s. 39, 44 a 45.
[37] Roku 1945 zničená, dříve ve Slezském muzeu ve Vratislavi, inv. č. 196. – Vápenec. – Výška: 110 cm. – *Literatura:* **Wiese** 1923, s. 39. – **Passarge** 1924, s. 57. – **Pinder** 1924, s. 173. – **Springer** 1936, s.63. – **Drobná** 1937, s. 331. – **Feulner** 1943, s. 34-35. – **Kutal** 1949, s. 72; 1962, s. 92, 97-98; 1963, s. 352; 1971, s.409; 1972, s. 491, 493; 1975, s. 547. – **Großmann** 1970, s. 10, č. kat. IX. – **Clasen** 1974, s. 50-52, 85, 111, obr. 28-30. – **Schmidt** 1977, s. 97, 103. – **Guldan-Klamecka** 2003, s. 224.
[38] Ve 2. světové válce zničená, dříve ve Slezském muzeu ve Vratislavi, inv.č. 211 80. – Vápenec. – Výška: 75 cm. – *Literatura:* **Wiese** 1923, s. 39. – **Springer** 1936, s. 25. – **Drobná** 1937, s. 330. – **Kutal** 1949, s. 71; 1962, s.84; 1963, s. 321-330,354; 1971, s. 405-406; 1972, s.486; 1975, s. 547. – **Pretterebner** 1968, s. 169. – **Großmann** 1970, s. 104, č. kat. III; 1990, s. 165. – **Clasen** 1974, s. 112, 121, obr. 232, 233. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Schröder** 2004, s. 45.
[39] **Hamann, Richard,** Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge II, Marburg an der Lahn 1929, s. 320.

Rottweilu, Esslingen a v Oberwesel, tedy od sochařství kolem poloviny 14. století. V rotweillském sochařství nachází analogie také pro pietu v mnichovké Frauenkirche, Magdeburku[41] a Jeně[42]. Oporou pro časnou dataci marburské sochy mu je listina z roku 1384 spojovaná s pietou z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi. Možnost importu z Čech odmítá. Nepřesvědčivé je Hamannovo srovnání hlav Kristů piety z Badenu[43] a piety v Marburku.[44] Kvalitativní rozdíl mezi oběma pracemi je zřejmý. Virtuózní zpracování vousů a vlasů Krista Badenské piety stojí v příkrém rozporu k hrubému, jakoby nedokončenému tvaru hlavy marburského Krista.

Některým pietám se badatelé věnovali monograficky.[45] Pieta z kostela sv. Barbory[46] v Krakově byla E w a l d e m B e h r e n s e m v článku z roku 1943 označena jako *„ein Meisterwerk der deutschen Plastik um 1400"* a připsána Mistru Toruňské a Vratislavské madony. Krakovská pieta je podle Behrense, spolu s freskou Zvěstování v křížové chodbě

---

[40] V predele oltáře Korunovace Panny Marie od Ludwiga Juppeho v kostele sv. Alžběty při západní stěně transeptu. – Vápenec. – Výška: 61 cm, šířka: 63,5 cm, hloubka: 27 cm. – 1969 restaurátorem Wolfgangem Brückerem odstraněna nová polychromie. Původní polychromie: bílý šat, plášť, rouška Panny Marie i Kristova rouška, rubová strana pláště modrá, Mariiny vlasy, špičky bot a okraje šatu a pláště zlaté. Kristovy vlasy hnědé. Mariin inkarnát růžový, Kristův hnědý, trnová koruna zelená. Uražena část Mariina závoje v oblasti čela a okraj Mariina pláště pod levým kolenem. – *Literatura:* **Dehio/Gall**, Nördliches Hessen, s. 159. – **Körte,** s. 76 – **Springer** 1936, s. – **Hamann** 1929, s. 317-323. – **Passarge 1924,** s. 62. – **Paatz** 1956, s. 29, 39 – **Kutal** 1957, s. 58; 1958, s. 131-132; 1963, s. 83; 1963, s. 350-351; 1971, s. 408; 1972, s. 517-518; 1975, s. 561; 1984, s. 270. – **Liess** 1962, s. 38. – **Beeh** 1965, s. 20. – **Großmann** 1970, s. 58-59, č. kat. 10; 1983, s. 77-84. – **Neuhardt** 1972, s. 8. – **Clasen** 1974, s.11, 13, 85, obr. 100-102. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Schürmann** 1978, s. 256 – **Dehio** 1982, Hessen, s. 596.

[41] Magdeburg, dóm. – Vápenec. – Výška: 74,5 cm, šířka: 76 cm, hloubka: 32,5 cm. – *Literatura:* **Passarge** 1924, s. 62. – **Springer** 1936, s. 24, 153, 198. – **Feulner** 1943, s. 40. – **Paatz** 1956, s. 39. – **Kutal** 1962, s. 90, 1963, s. 341; 1970, s. 162, č. kat. 219; 1971, s. 407; 1972, s. 500, 1975, s. 561. – **Liess** 1962, s. 37-42. – **Großmann** 1970, s. – **Clasen** 1974, s. 112, 145, 209, obr. 278-380. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Schürmann** 1978, s. 573.

[42] Muzeum města Jeny. – Provenience: z evangelického městského kostela v Jeně. – Vápenec, vzadu vypracovaná. – Výška: 91 cm, šířka: 65 cm, hloubka: 37 cm. – Původní polychromie. Chybí pravá Kristova paže, levá Mariina ruka, část soklu s chodidly Kristových nohou a další drobná poškození. – *Literatura:* **Pinder** 1923, s. 174. – **Passarge** 1924, s. 62. – **Hamann** 1929, s. 326. – **Springer** 1936, s. 151, 197. – **Garzarolli** 1941, s. 525. – **Feulner** 1943, s. 40. – **Liess** 1962, s. 37-42. – **Kutal** 1963, s. 338; 1970, s. 162-163, č.kat. 221; 1971, s. 410. – **Clasen** 1974, s. 145, obr. 381. – **Schmidt** 1977, s. 104. – **Stuhr** 1978, s. 570.

[43] Berlínské Bode-Museum, inv. č. 2743. – Vápenec (podle petrografického rozboru z roku 1983 provedeného v BDA ve Vídni: „feiner kalkiger Sandstein mit Mikrofossilien" podobný kameni Altenmarktské madony a piety v Garsten) – Provenience: z Badenu u Vídně, berlínské muzeum zakoupilo pietu roku 1903. – Výška: 77 cm, šířka: 84 cm, hloubka: 33 cm. – Torzo, zničena za 2. sv. války, dochovaly se pouze hlava Krista a Marie. – *Literatura:* **Vöge** 1910, s. 26, č. kat. 55. – **Pinder** 1924, s. 174-175 – **Passarge** 1924, s. 59 – **Demmler** 1930, s. 79. – **Springer** 1936, s. 23, 68-77, 197. – **Drobná** 1937, s. 332. – **Gravenkamp** 1948, s. 48 – **Paatz** 1956, s. 38. – **Kutal** 1962, s. 135, pozn. 319; 1963, s. 351-352; 1971, s. 405, 409; 1972, s. 491, 1975, s. 554. – **Liess** 1962, s. 37. – **Großmann** 1970, s. 102, č. kat. II. – **Clasen** 1974, s. 4, 8, 141, obr. 351-353. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Koller** 1990, s. 146.

[44] **Hamann** 1929, s. 325.

[45] **Pečírka, Jaromír,** Jihlavské piety, in: Umění 4, 1931, s. 345-355. – **Drobná, Zoroslava,** Krásná pieta v kostele sv. Michala v Brně, in: Volné směry 33, 1937, s. 330-334. – **Opitz, Josef,** Nepovšimnutá pieta v ochozu loretánského kostela v Praze na Hradčanech, in: Umění 9, 1938, s. 349-351. – **Behrens, Ewald,** Das Vesperbild aus der Krakauer Barbarakirche, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 10, 1943, s. 49-54. – **Frey, Dagobert,** Ein unbekanntes Vesperbild des Weichen Stils in Vorarlberg, in: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege 3, 1949, s. 56-68. – **Beeh, Wolfgang,** Das gotische Vesperbild in der Frankfurter Liebfrauenkirche, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 5, 1965, s. 11-24. – **Ginhart, Karl,** Das Vesperbild bei den PP. Dominikanern in Friesach, in: Neues aus Alt-Villach, 2. Jb. des Stadtmuseums, Villach 1965, s. 135. – **Pretterebner, Gertrude,** Das Vesperbild von Ströngberg – eine unbekante Pietà in Oberösterreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 22/1, 1968, s. 165-171.

[46] Krakov, kostel sv. Barbory. – Vápenec. – Výška: 62 cm. – *Literatura:* **Behrens** 1943, s. 49-59. – **Liess** 1962, s. 37-42. – **Kutal** 1963, s. 351; 1971, s. 407; 1972, s. 499. – **Großmann** 1970, s. 59, č. kat. 11. – **Clasen** 1974, s. 149, obr. 413, 414. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **KDM** in Polen 1984, s. 420, obr. 121.

františkánského kláštera v Krakově a sklomalbami kostela, dokladem německého umění v Krakově na počátku 15. století.[47]

Pietu ve Feldkirchu-Altenstadtu[48] objevil roku 1948 D a g o b e r t F r e y. Ve svém článku z roku 1949 píše: *„Wir dürfen nicht von einem Einzelmotiv ausgehen, sondern müssen die Gesamtkomposition als Ausdruck des emotionalen Erlebnisses, des seelischen Verhältnisses der Gottesmutter zum Leichnam Christi der Untersuchung zugrunde legen".*[49] Jeho dělení piet na tři základní typy vycházející z celkové kompozice kritizoval již Dieter Großmann.[50]

A l b e r t K u t a l byl první, kdo upozornil na význam horizontální piety pro vznik piety krásné, nashromáždil na svou dobu velké množství materiálu k této problematice, postihl počátky horizontálního typu v Čechách a jeho další pronikání do okolních oblastí.
V příspěvku pro bulletin Československého historického institutu v Římě z roku 1946[51] Kutal konstatoval, že zatímco vztahy italského a českého sochařství 14. století jsou nejisté a neprobádané, situace se mění po roce 1400, kdy se v Itálii objevuje početný sochařský soubor představující piety. Severoitalské piety byly vytvořeny sochaři ze severu, motivy a záhybová schémata, které používají, je možné najít u středoevropských piet, především u piet česko-slezské oblasti. Piety střední Itálie jsou již pracemi italských sochařů. Pieta severského typu nebyla podle Kutala neznámým tématem, do malby pronikla již ve 14. století. V první polovině 15. století jsou však piety v Itálii výhradně sochařským počinem. Skupině si blízkých severoitalských „horizontálních piet krásného slohu", pietě v kostele sv. Zena ve Veroně, pietě v Trevisu (1415), Pieve di Cadore, v kostele sv. Martina v Legnanu, v San Giovanni in Bragora v Benátkách a pietě v kostele sv. Justýny v Padově, je společný motiv dvou paralelních vertikálních záhybů pod Mariinými koleny. Tento motiv, který byl již vyvinut na pietě v Lutíně[52], s nimi sdílí pieta v kostele sv. Michala[53] v Brně, která je však mladší. Kutal se domníval, že se tento motiv do Itálie a Rakouska dostal z Moravy, kde

---

[47] **Behrens** 1942, s. 54.
[48] Feldkirch-Atlenstadt (Vorarlberg), klášterní kostel dominikánek. – Opuka. – 1949 odstraněna nová polychromie. – Výška: 59,5 cm, šířka: 61 cm, hloubka: 26 cm. – *Literatura:* **Passarge** 1924, s. 61. – **Frey** 1949, s. 56-68; 1958 (ÖKT), s. 289. – **Kutal** 1963, s. 336-337; 1971, s. 409. – **Homolka** 1963a, s. 185 – **Beeh** 1965, s. 20. – **Pretterebner** 1968, s. 167. – **Großmann** 1970, s. 63-65. – **Neuhardt** 1972, s. 10. – **Clasen** 1974, s. 143. – **Schmidt** 1977, s. 97, 100, 112. – **Dehio/Gall** 1983, Vorarlberg, s. 185.
[49] **Frey** 1949, s. 60.
[50] **Großmann** 1970, s. 38.
[51] **Kutal, Albert,** Le „belle" pietà italiane, in: Bolletino dell´Istituto storico cecoslavacco a Roma 2, 1946, s. 7-30.
[52] Dnes v Arcidiecézním muzeu v Olomouci. – Provenince: z kaple Nanebevzetí Panny Marie v Lutíně (postavena 1756) – Vápenec. – Výška: 97 cm, šířka: 91 cm, hloubka: 39 cm. – Původní a nová polychromie. Chybí Kristova levá ruka, uražený okraj Mariiny roušky nad čelem, drobná poškození v oblasti trůnu. – *Literatura:* **Drobná** 1937, s. 330. – **Kutal** 1946, s. 16; 1949, s. 71; 1962, s. 84; 1963, s. 321-330,354; 1966, č. kat. 9, 1970, s. 139; 1971, s. 405; 1972, s. 486; 1984, s. 258. – **Großmann** 1970, s. 57-58, č. kat. 9; 1990, s. 167. – **Neuhardt** 1972, s. 6. – **Homolka** 1974b, s. 45. – **Schmidt** 1977, s. 97, 100. – **Schultes** 1992, s. 81. – **Schröder** 2004, s. 41.
[53] Kostel sv. Michala v Brně. – Kámen, vzadu vypracovaná. – Výška: 78 cm. – Původní polychromie. – *Literatura:* **Drobná** 1937, s. 330-334. – **Kutal** 1946, s. 15; 1949, s. 72; 1962, s. 85; 1963, s. 341-342; 1970, s. 163, č. kat. 222. – **Pretterebner** 1968, s. 168. – **Clasen** 1974, s. 120.

předpokládal sídlo dílny horizontálních piet.[54] Liší se tak od názorů německých a rakouských badatelů (Großmann, Neuhardt), kteří spatřují původ italských piet Německu nebo v Rakousku, především v Salcburku.

V článku v časopise *Umění* z roku 1957[55] o Krumlovské madoně spojil Albert Kutal s jejím mistrem piety v kostele sv. Alžběty v Marburku, v kostele sv. Ignáce v Jihlavě[56] a pietu na hradě Kreutzenstein[57]. Tuto domněnku rozvedl a potvrdil o rok později v článku z roku 1958[58] věnovaném Šternberské madoně. Na nutnost srovnání piet s ostatními ikonografickými tématy apeloval později Gerhard Schmidt[59]. Když Kutal v roce 1963[60] psal svoji zásadní studii „K problému horizontálních piet", neznal ještě pietu z Klosterneuburgu[61]. Základní skupina pěti piet dostala pracovní název „brněnská" podle piety v kostele sv. Tomáše[62] v Brně, kterou Kutal považuje za nejstarší. Domnívá se, že dílna sídlila v Brně a za autora svatotomášské piety navrhuje Jindřicha Parléře, který se v letech 1381–1387 zdržoval ve službách moravského markraběte Jošta. Pietu datuje kolem 1385 se vztahem k Žebrácké madoně a jejímu okruhu. K brněnské skupině Kutal dále řadí dnes zničenou pietu z kostela sv. Magdalény ve Vratislavi, pietu z Lutína (dnes v Arcidiecézním muzeu v Olomouci), kopii středověké piety v Pohoří u Písku[63] a méně kvalitní dřevěnou pietu z kostela Panny Marie před Týnem[64], která podle Kutala *„zastupuje oblast přímého vlivu"*. Na rozdíl od Dietra Großmanna odděluje Albert Kutal starší, horizontální typ piety od typu krásné piety.

---

[54] **Kutal** 1946, s. 15-17.

[55] **Kutal, Albert**, O Mistru Krumlovské madony, in: Umění 5, 1957, s. 58.

[56] Boční kaple kostela sv. Ignáce v Jihlavě. – Vápenec. – Výška: 121 cm, šířka: 128 cm, hloubka: 42, 5 cm. – *Literatura:* **Pečírka** 1931, s. 352-355. – **Drobná** 1937, s. 330. – **Kutal** 1949, s. 72; 1962, s. 107; 1962, s. 107; 1963, s. 352; 1966, č. kat. 16; 1970, s. 155-156, č.kat. 205; 1971, s. 409; 1972, s. 491; 1975, s. 554; 1984, s. 270. – **Liess** 1962, s. 37. – **Homolka** 1963b, s. 431; 1978, s. 685. – **Großmann** 1970, s. 67-68, č. kat. 20. – **Clasen** 1974, s. 119, 206, obr. 278, 279. – **Schmidt** 1977, s. 97.

[57] Hrad Kreunzenstein, sbírka hraběte Wilczka, inv. č. 1550. – Kámen (BDA: „Kalksandstein"). – Výška: 64 cm, šířka: 70 cm, hloubka: 35 cm. – Retaurována 1959 Hansem a Lindou Leitnerovými. – *Literatura:* **Feulner** 1943, s. 40. – **Kutal** 1962, s. 89; 1963, s. 352; 1971, s. 409; 1972, s. 496. – **Homolka** 1963a, s. 180-181. – **Pretterebner** 1968, s. 169. – **Großmann** 1970, s. 61-63, č. kat. 14; 1983, s. 77-84. – **Neuhardt** 1972, s. 12. – **Clasen** 1974,s. 132, 142, obr. 354-356. – **Schmidt** 1977, s. 97, 101. – **Koller** 1990, s. 149.

[58] **Kutal, Albert,** Šternberská madona a její mistr, in: Umění 6, 1958, s. 132.

[59] **Schmidt, Gerhard,** Vesperbilder um 1400 und der Meister der schönen Madonnen, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 31/1-2, 1977, s. 94-114.

[60] **Kutal, Albert,** K problému horizontálních piet, in: Umění 11, 1963, s. 321-358.

[61] Inv. č. Pl 19, v kapli kláštera. – Opuka. – Provenience: Klosterneuburger Hof ve Vídni, Renngasse 14. 1945 převezena do Klosterneuburgu. – Stav: Původní polychromie. Tři vrstvy přemaleb (z roku 1482, z roku 1760 a z 19. století) odstraněny při restauraci roku 1961 v BDA ve Vídni. Levá Mariina ruka a Kristova lýtka pravděpodobně doplňky 18. století. Uražené části (Kristova lýtka, malíček a prsteníček Mariiny pravé ruky, palec a ukazováček Kristovy pravé ruky, části drapérie) znovu nasazeny nebo doplněny. – Výška: 91,5 cm, šířka: 83,5 cm, hloubka: 39 cm. – *Literatura:* **Kortan** 1961, s. 171-173. – **Großmann** 1970, s. 56, č. kat. 8, 1990, s. 165. – **Kutal** 1971, s. 405-406; 1972, s. 486, 489. – **Neuhardt** 1972, s. 6. **Schmidt** 1977, s. 97; 100. – **Schürmann** 1978, s. 427. – **Schultes** 2000, s. 345, 366, č. kat. 115.

[62] Na jižním bočním oltáři kostela sv. Tomáše v Brně. – Opuka. – Výška: 140 cm. – *Literatura*: **Kutal** 1949, s. 71; 1962, s. 83; 1963, s. 321-330, 354; 1967, 1970, s. 138-139, č. kat. 168; 1972, s. 486; 1975, s. 547; 1984, s. 258. – **Drobná** 1937, s. 330. – **Kalinowski** 1952, s. 251. – **Großmann** 1970, s. 57; 1990, s. 166. – **Homolka** 1963b, s. 424-425; 1964, s. 48-49; 1972, s. 228-229; 1978, s. 673. – **Rossacher** 1970, s. 3. – **Neuhardt** 1972, s. 6. – **Clasen** 1974, 14, 120, obr. 280, 281. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Hlobil** 1997, s. 141. – **Schröder** 2004, s. 53.

[63] *Literatura*: **Kutal** 1963, s. 321-330, 354. – **Großmann** 1970, s. 57;1990, s. 165.

[64] Muzeum hl. města Prahy, inv.č. 16 493. – Lipové dřevo. – Výška: 120 cm, šířka: 110, hloubka: 32 cm. – *Literatura:* **Pečírka** 1931, s. 226. – **Kutal** 1962, s. 85; 1963, s. 322, 354; 1970, s. 140, 1972, s. 488. – **Clasen** 1974, s. 120, 212. – **Großmann** 1990, s. 165.

Podle Waltera Paatze.[65] měl Salcburk pro piety stejně důležitý význam jako pro krásné madony. Bezpochyby salcburského původu je pieta ze Seeonu[66] a Admontu I[67].

Reinhard Liess[68] sestavil piety v Magdeburku, z Admontu I, z kostela sv. Matěje[69] ve Vratislavi, v Jeně, v kostele sv. Barbory v Krakově a v kláštěře benediktýnek na Nonnberku[70] v Salcburku do samostatné skupiny, která se shoduje celkovou kompozicí, dominující postavou Panny Marie, kulatým typem obličeje a zdrženlivostí ve výrazu bolesti. Skupina těchto piet vychází z bádenské piety, ve kterém Liess shledává prototyp krásných piet kolem roku 1400.

Wolfgang Beeh[71] se roku 1965 monograficky zabýval pietou v kostele Panny Marie ve Frankfurtu nad Mohanem[72]. Odmítá dataci sochy do roku 1383, kterou navrhl Josef Edler[73] ve své disertační práci, vycházeje přitom z odpustkového listu biskupa Johanna von Nippo, ve kterém stojí *„novam ymaginem beate mariae virginis consecratam..."* Tato archívní zpráva se podle Beeha vztahuje k soše Panny Marie zachycené na obraze z roku 1780. Pieta podle autora článku stojí na konci redukčního procesu, který se odehrál v pietách Seeon – Admont II[74] – Mnichov (Frauenkirche). Mnichovskou pietu datuje až rokem 1430.

---

[65] **Paatz, Walter,** Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert, Heidelberg 1956, s. 38.

[66] Bavorské národní muzeum v Mnichově, inv. č. MA 970. – Katalog č. 6.

[67] Muzeum Joanneum Graz, inv. č. P 39. – Vápenec. – Výška: 89 cm, šířka 94 cm, hloubka: 36 cm. – Původní polychromie. Chybí: okraje roušky na prsou Panny Marie, uraženy části prutů v dolní části postranic trůnu, prsty Kristových chodidel a špička Mariina střevíce. Restaurována v roce 1938 a 1976 (čištění, odstranění retuší předchozí restaurace, retuše v inkarnátu Marie). – Provenience: z kláštera benediktinů v Admontu (Štýrsko). – *Literatura:* **Springer** 1936, s. 24, 58-64, 134, 197. – **Garzarolli** 1941, s. 38. – **Feulner** 1943, s. 38. – **Liess** 1962, s. 37-38. – **Kutal** 1963, s. 338; 1971, s. 410. – **Homolka** 1963a, s. 186.– **Großmann** 1970, s. 107-108, č. kat. VII. – **Clasen** 1974, s. 138, 142, obr. 359, 360. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Schweigert** 1978, s. 204, 224-225, č. kat. 191. – **Biedermann** 1982, s. 218-221, č. kat. 95.

[68] **Liess, Reinhard,** Vesperbilder um 1400, in: Alte und moderne Kunst 7, 1962, s. 37-42.

[69] Národní muzeum ve Varšavě. – Vápenec. – Výška: 75 cm, šířka: 81, hloubka: 32 cm. – Nová polychromie, část chodidel doplněna. – *Literatura:* **Wiese** 1923, s. 45. – **Passarge** 1924, s. 58. – **KDM** Breslau 1934 (1), III, s. 62. – **Kutal** 1962, s. 85, 136, 1963, s. 339, 1971, s. 407, 408, 1972, s. 493. – **Liess** 1962, s. 39. **Großmann** 1970, s. 61, č. kat. 13. – **Neuhardt** 1972, s. 26. – **Clasen** 1974, s. 112, obr 228. – **Schmidt** 1977, s. 102.

[70] Kostel beneditktinek na Nonnbergu v Salcburku. – Vápenec. – Výška: 95,5 cm, šířka: 92,5 cm, hloubka: 39 cm. – Restuarována roku 2000 v BDA ve Vídni (restaurátoři Eva Winkler, Johannes Nigisch, Clara Stagni). Petrografický rozbor zjistil, že se jedná o jemnozrnný vápenec podobného složení, jaké má Altenmarktská madona, pieta z Admontu I (BDA 2002), pieta v Garsten (BDA 1983), z Badenu, dnes v Berlínském muzeu, inv. č. 2743 a sv. Anežka, v Berlínském muzeu, inv. č. 8366 (BDA 1983). Celkem šest starších vrstev polychromie. Při restaurování na drapérii ponechána novější třetí polychromie. Pieta nese stopy po požáru. Pravděpodobně při něm se rozpadla na 30 velkých a mnoho malých kousků, které byly nesprávně spojeny. Při restauraci jednotlivé části opět rozloženy a správně připevněny. – *Literatura:* **ÖKT** 1911, VII, s. 128. – **Kieslinger. F.** 1923, s. 25. – **Springer** 1936, s. 24, 133-134. – **Frey** 1949,s. 62. – **Liess** 1962, s. 37-42. – **Kutal** 1971, s. 407; 1972 – **Pretterebner** 1968, s. 170. – **Großmann** 1970, s. 77, č. kat. 33. – **Clasen** 1974, s. 143. – **Schmidt** 1977, s. 97.

[71] **Beeh** 1965, s. 11-24.

[72] Kostel Panny Marie, jižní boční kaple. – Kámen. – Výška: 61 cm, šířka 58 cm, hloubka 32 cm. – V dobrém stavu, nová polychromie. – *Literatura:* **Edler** 1938, s. 9 a 42 – **Kutal** 1972, s. 489, 1975, s. 558, 561. – **Beeh** 1965, s. 11-24. – **Großmann** 1990, s. 168.

[73] **Edler, Josef,** Die Liebfrauen-Kirche zu Frankfurt a. M. und ihre Kunstwerke (Dissertation), Düren 1938.

[74] Štýrské muzeum Joanneum v Grazu, inv. č. P 22. – Litý kámen – Výška: 56,5 cm, šířka: 65 cm, hloubka: 25,5 cm. – Nová polychromie. 1938/39 restaurována (Schober, Krischan), provedeno čištění, doplňky. Chybí: okraje drapérie pod Mariinými koleny, okraje Mariiny roušky, části prutů kružby v dolní části trůnu. – *Literatura:* **Springer** 1936, s. 19, 58-64, 193. – **Wiegand-Stois** 1938, s. 356. – **Garzarolli** 1941, s. 31. – **Feulner**

Frankfurtskou pietu nakonec spojuje s archívní zprávou z roku 1435 a připisuje ji salcburské dílně.

W o l f g a n g K r ö n i g[75] v úvodu knihy z roku 1967 píše, že před Michelangelem: *„...gerade in Italien diese isolierte plastische Gruppe kaum bekannt war und kaum verwirklicht wurde...“*[76]. Na rozdíl od porýnských piet 14. století, přesahují některé „krásné“ piety „horizontálního typu“, které Krönig časově klade na počátek 15. století, rámec oblasti. Piety v kostele sv. Lamberta v Düsseldorfu[77] a v kostele sv. Albana[78] v Kolíně nad Rýnem uvádí v katalogu jako porýnské práce s „?“. Pietu v kostele sv. Kolumby v Kolíně[79] považuje za porýnskou práci a datuje ji do let 1410-20.

Výstava *Stabat Mater* konaná roku 1970 v Salcburku shromáždila moho důležitých soch piet a umožnila přímé srovnání exponátů. Katalog k výstavě, který se v německy mluvících oblastech stal základní literaturou k pietě krásného slohu, se nevyhnul jednostrannosti rakouských badatelů.
D i e t e r G r o ß m a n n[80] shrnul v úvodní stati výsledky dosavadního bádání. Horizontální pietu nepovažuje, na rozdíl od Alberta Kutala, za typ, ale pouze za skupinu s dílenským vztahem. Nejstarší z této skupiny je pieta v Klosterneuburgu, a společně s pietou v Badenu u Vídně přestavují, podle způsobu uspořádání drapérie pod Mariinými koleny, východisko dvou základních typů krásných piet, paralelního a trojpaprskového. Původ obou piet vidí Großmann ve Vídni. Bádenskou pietu datuje kolem roku 1385, protože zalomením Kristova těla je ještě vzpomínkou na „schodovitý diagonální“ typ piety. Považuje ji za vrchol „kontrapostní výstavby“, kterého již nedosáhne žádné jiné sousoší ve skupině. K této skupině

1943, s. 38. – **Beeh** 1965, s. 19. – **Kutal** 1971, s. 409, 410. – **Großmann** 1970, s. 68-69, č. kat. 22. – **Clasen** 1974, s. 142, obr. 357. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Schweigert** 1978, s. 234-235, č. kat. 201. – **Biedermann** 1982, s. 221, č. kat. 96. – **Schultes** 2000, s. 393, č. kat. 159.

[75] **Krönig, Wolfgang,** Rheinische Vesperbilder, Mönchengladbach 1967. – Kniha navazuje na detailnější studii Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 24, 1962, s. 97-192.

[76] **Krönig** 1967, s. 5. – Nekriticky přejímá **Appuhn Horst,** Einführung in die Ikonographie der Mittelalterlichen Kunst in Deutschland, Darmstadt 1979, s. 76.

[77] V novém ciboriovém oltáři v severní lodi kostela sv. Lamberta. – Vápenec. – Výška: 72,5 cm, šířka: 78 cm, hloubka: 32,5 cm. – V roce 1963 restaurována (doplňky na více místech, zbavena zbytků původní polychromie). Kristus poškozen v oblasti vousu, chybí špička palce Kristovy nohy a okraj záhybu vlevo, drobné doplňky v oblasti Mariiny roušky, Kristovy nohy uraženy a znovu nasazeny. – *Literatura:* **Liess** 1962, s. 37-42. – **Krönig** 1967, s. 79, obr. 23, 24, 26, 27. – **Großmann** 1970, s. 105, č. kat. V. – **Kutal** 1971, s. 407; 1972, s. 500; 1975, s. 561. – **Clasen** 1974, s. 85, obr. 98, 99. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Schürman** 1978, s. 192.

[78] Kostel sv. Albana. – Vápenec. – Výška: 58, šířka: 67 cm, hloubka: 26 cm. – Zničená v roce 1945. Znovu sestavena a částečně doplněna sochařem Jacobem Lindem z Bonnu. Doplněny ruce a chodidla Krista, Mariiny ruce, její rouška vlevo a drapérie vlevo dole. – *Literatura:* **Kutal** 1971, s. 407; 1975, s. 561. – **Clasen** 1974, s. 85, obr. 104, 105. – **Krönig** 1976, s. 80, obr. 29. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Schürmann** 1978, s. 192.

[79] Původně ve farním kostele sv. Kolumby. Dnes v kapli Panny Marie (Madonna in den Trümmern) na místě zničeného kostela. – Vápenec. – Výška 64 cm, šířka: 77 cm, hloubka: 28 cm, půdorys trůnu: 50 cm x 28 cm, postranice: 33 cm x 16 cm. – Velmi dobrý stav, nová polychromie. – *Literatura:* **Hamann** 1929, s. 328. – **Dehio/Gall** 1949, Die Rheinlande, s. 180. – **Kutal** 1963, s. 337; 1971, s. 410; 1972, s. 489; 1975, s. 561. – **Dehio** 1967, Rheinland, s. 345. – **Großmann** 1970, s. 65-66, č. kat. 18. – **Clasen** 1974, s. 85, 86, obr. 108. – **Krönig** 1976, s. 80, obr. 30. – **Schmidt** 1977, s. 97, 100. – **Schürmann** 1978, s. 193.

[80] **Großmann, Dieter,** Imago pietatis, in: Stabat Mater, Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400, Ausstellung im Salzburger Dom, Salzburg 1970, s. 34-48, 51-113. – Großmannův výčet lze doplnit o některé monografické studie z 60. let: **Ginhart** 1965. – **Pretterebner** 1968.

patří dále piety v petrohradské Eremitáži[81], v kostele sv. Ignáce v Jihlavě a pieta z Admontu II. Trojpaprskový typ přejímá dílna piety v kostele sv. Alžběty v Marburku, která podle Großmanna sídlila v Salcburku. Současně jej přejímá i dílna klosterneuburské piety, ve které vznikl dnes ztracený prototyp piety z kostela sv. Magdalény ve Vratislavi. Klosterneuburská a marburská pieta jsou tedy mladší než pieta z Badenu. Jako sídlo obou dílen navrhuje Großmann Salcburk. K paralelnímu typu patří pieta v rakouském Brunecku[82] a piety severoitalských oblastí, sídlo této exportní dílny vidí opět v Salcburku. K paralelnímu typu řadí dále Großmann pietu z Admontu I, pietu v Garsten[83], v Marienstattu[84], v bavorském Pfettrachu[85], ve Feldkirchu-Altenstadtu a v Bratislavě, které vznikly buď ve Vídni nebo v Salcburku. Vedle těchto dvou hlavních typů rozlišuje dále dvě menší skupiny: „symetrický typ" s východiskem v petrohradské pietě a „typ Nonnberg", který navazuje na Baden-Marburg. K nonnberskému typu patří pieta v kostele sv. Barbory v Krakově a pieta v kostele sv. Lamberta v Düsseldorfu. K symetrickému typu patří kromě petrohradské piety pieta ve vratislavském kostele Panny Marie na Písku nebo a v krajském muzeu v Ptuji[86] (inv. č. 61003 pl). Z Großmanovy úvodní kapitoly, ale i z jednotlivých katalogových hesel vyplývá, že Praha, jedno z nejvýznamnějších středisek krásného slohu, nehrála při vzniku krásných piet žádnou roli.

Albert Kutal reagoval v článku „Výstava Stabat Mater" v časopise *Umění* z roku 1971.[87] Nesouhlasí s Großmannovým dělením na paralelní a trojpaprskový typ. Považuje za nemožné sloučení piet z Klosterneuburgu a z Bádenu pod jeden slohový pojem krásné piety a odmítá jejich vídeňský původ. Zasvěcenými postřehy a logickou argumentací se Kutalovi podařilo řadu Großmannových omylů vyvrátit. Kutal zřetelně vidí dílenský vztah mezi pietami v Celje[88], Admontu I. a pietou v jenském muzeu nebo pietami v Düsseldorfu a Magdeburku.

---

[81] Eremitáž Petrohrad. – Vápenec, vzadu vypracovaná. – Výška: 100 cm. – Drobná poškození na soklu a Mariině šatu, Kristovy nohy uraženy a znovu doplněny. – *Literatura:* **Feulner** 1943, s. 38. – **Kutal** 1962, s. 90, 1970, s. 160, č. kat. 214, 1971, s. 409; 1972, s. 491, 495. – **Liess** 1962, s. 37. – **Großmann** 1970, s. 110, č. kat. X. – **Clasen** 1974, s. 101, 102, obr. 195. – **Schmidt** 1977, s. 97, 101. – **Schürmann** 1978, s. 691.

[82] Bruneck, farní kostel Nanebevzetí Panny Marie. – Kámen. – Výška: 74,5 cm, šířka: 76 cm, hloubka: 32,5 cm. – *Literatura:* **Kieslinger**, s. 25. – **Passarge** 1924, s. 60. – **Müller** 1935, s. 62. – **Springer** 1936, s. 28. – **Paatz** 1956, s. 38 – **Kutal** 1963, s. 342. – **Großmann** 1970, s. 105-106, č. kat. V. – **Clasen** 1974, s. 143.

[83] Garsten, klášterní kostel benediktinů, kaple. – Kámen (BDA: „Kalksandstein mit feinen Kalkfossilien, Feinkörnung ähnlich Altenmarkter Madonna") – Výška: 74,5 cm, šířka 76 cm, hloubka: 32 cm. – Restaurována roku 1983 v BDA ve Vídni, původní polychromie. – *Literatura:* **Garzarolli** 1941, s. 42. – **Kutal** 1963, s. 339, 1971, s. 406. – **Pretterebner** 1968, s. 170. – **Großmann** 1970, s. 63-64, č. kat. 16. – **Neuhardt** 1972, s. 28. – **Clasen** 1974, s. 138, 142, obr. 361. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Koller** 1990, s. 148.

[84] Marienstatt, klášterní kostel cisterciáků, jižní boční oltář – Vápenec. – Výška: 78 cm, šířka: 54 cm, hloubka: 34,5 cm, půdorys trůnu: 45 cm x 24 cm. – *Literatura:* .**Kutal** 1962, s. 135; 1963, s. 337; 1971, s. 410. – **Großmann** 1970, s. 65, č. kat. 17. – **Clasen** 1974, s. 85, 209, obr. 103, 106. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Schürmann** 1978, s. 256.

[85] Katalog č. 9.

[86] Krajské muzeum v Ptuji, inv. č. 61003 pl. – Kámen (směs vápence a pískovce). – Provenience: ze zámecké kaple ve Veliké Nedelji. – Výška: 83 cm, šířka: 80 cm, hloubka: 38 cm. – *Literatura:* **Garzarolli** 1941, s. 49, 103. – **Kutal** 1972, s. 519. – **Cevc** 1973, s. 96, č. kat.34. – **Jurančič** 1995, s. 175, č. kat. 80.

[87] **Kutal, Albert,** Výstava Stabat mater v Salcburku, in: Umění 19, 1970, s. 416–421.

[88] Kaple Bolestné matky boží farního kostela sv. Daniela v Celji. – Vápenec. – Výška: 87 cm, šířka: 89,5 cm, hloubka: 36,5 cm. – *Literatura:* **Kutal** 1963, s. 338-339; 1971, s. 406, 410. – **Großmann** 1970, s. 86, č. kat. 52. –

Upozorňuje na vztah tváří Mariií piet z Kreuzensteinu, Jihlavy, Badenu, Petrohradu, Vratislavi (sv. Alžběta, Panna Marie na Písku), Seeonu, Admontu I. a Pfettrachu k madonám českých milostných obrazů, zvláště ke Svatovítské madoně. Nová je Kutalova myšlenka existence dílny v Benátkách, ze které mohly vyjít piety v Trevisu, Venzone a další piety na italském území Großmannem pokládané za salcburské práce.

Také K u r t R o s s a ch e r[89] se krátce po výstavě vyjádřil k problematice piet kolem 1400. Oproti Großmannovi nevidí pietu v Klosterneuburgu jako východisko skupiny, nýbrž jako práci méně významného sochaře. To samé platí pro Lutín. Obě jsou mladší než svatotomášská, kterou považuje, stejně jako Kutal, za východisko skupiny. Nesouhlasí s datací Bádenské piety rokem 1385 a nepovažuje ji za prototyp. Vratislavské piety (Panna Marie na Písku, Sv. Alžběta) a petrohradská pieta jsou podle Rossachera dílem jednoho sochaře, pieta z kostela Panny Marie na Písku je nejstarší. Kreuzensteinskou pietu připisuje z morfologických a stylových důvodů, společně s Kutalem, Mistru Krumlovské madony a přiklání se k hypotéze, že obě sochy vznikly v okruhu vídeňského nebo salcburského dvora. Salcburk jako středisko vzniku piet není podle Rossachera jistý. V pietách z litého kamene v Bramberku[90] a Trevisu[91] se mísí parléřovský horizontální typ s italskými vlivy a nelze je považovat za salcburská díla.

E r n s t B a ch e r[92] v návaznosti na výstavu *Stabat Mater*, představil v článku z roku 1970 méně známé rakouské piety, většinou druhořadé kvality. Situace 14. století se mu zdá dobře zpracovaná a jasná, zatímco období kolem a po 1400 nechává řadu otevřených otázek. Rozlišuje mezi reprezentativním typem a „polidštěním" scény. Zajímavé jsou piety ve Friesachu a Unterlobien, které podobně jako Nonnberg opakují krakovský prototyp, pieta v Seckau, která navazuje na Pfettrach. Štýrská pieta v Ehrenhausen zase připomíná Petrohrad, Ptuj a Admont II. Druhá část článku je od Manfreda Kollera, který zde podává řadu důležitých informací k materiálu a k polychromii kamenných piet.

Neuhardt 1972, s. 16. – **Cevc** 1963, s. 171; 1973, s. 19, č. kat. 38-40; 1984, s. 40. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Jurančič** 1995, s. 177,
č. kat. 83.

[89] **Rossacher, Kurt,** Zum Problem des Vesperbildes um 1400, in: Alte und Moderne Kunst 112, 1970, s. 2-7.

[90] Bramberg, kostel sv. Vavřince, jižní boční oltář. – Litý kámen. – Výška: 80 cm, šířka: 93,5 cm, hloubka: 31 cm. – *Literatura:* **ÖKT** 1934, Mittersill, s. 5. – **Springer** 1936, s. 117, 193. – **Wiegand-Stois** 1938, s. 356. – **Paatz** 1956, s. 38. – **Kutal** 1963, s. 342. – **Großmann** 1970, s. 76, č. kat. 31. – **Neuhardt** 1972, s. 30. – **Schmidt** 1977, s. 97.

[91] Treviso, kostel sv. Mikuláše. – Litý kámen. – Výška: 92 cm, šířka: 90 cm. – *Literatura:* **Springer** 1936, s. 115. – **Kutal** 1946, s. 12. – **Großmann** 1970, s. 74-76, č. ka. 30.

[92] **Bacher, Ernst – Koller, Manfred,** Zur Frage der Vesperbilder des Weichen Stils. – Zur Technologie und Konservierung der Vesperbilder, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 24/3-4, 1970, s. 178-190.

Dalším Kutalovým příspěvkem byl německy psaný článek v časopise *Umění* z roku 1972[93] „Erwägungen über Verhältnis der horizontalen und schönen Pietàs", ve kterém badatel s jistotou shrnul poznatky svého několikaletého bádání. Nově poznanou klosterneuburskou pietu považuje, společně s lutínskou, za dobré práce dílny, které však nedosahují kvality svatotomášské a vratislavské piety, což také dokazuje, že piety nemohly vzniknout rukou jednoho sochaře. Základní jádro krásných piet rozdělil do dvou skupin; k první patří Baden, Jihlava, Petrohrad, ke druhé dvě vratislavské piety, v kostele sv. Alžběty a v kostele Panny Marie na Písku. Obě skupiny zároveň odpovídají dvěma dílnám, jejichž mistři, Mistr Krumlovské a Mistr Toruňské madony, si byli v tvorbě velmi blízcí a prošli stejným školením. Mistr vratislavské skupiny byl více svázán z horizontálním typem.

Z Kutalových prací vychází E m i l i j a n C e v c, když odvozuje slovinské piety od česko-slezských předloh[94], pietu z Velike Nedelje v ptujském muzeu od sousoší v kostele Panny Marie na Písku ve Vratislavi a v petrohradské Eremitáži[95] a pietu v Celje od piet z Admontu a z Kreutzensteinu. Odmítá Garzarolliho připsání sousoší v mariánském kostele v Celji Mistru z Grosslobmingu, ale nevylučuje možnost jeho vzniku v Salcburku.[96] Za salcburskou práci považuje rovněž pietu z Brestanice.[97] Mistru sv. Jakuba pracujícímu v Ptujské hoře připisuje pietu v kostele Panny Marie na Staré hoře.[98]

J o h a n n e s N e u h a r d t[99] věnuje ve své studii *Die Pietà* z roku 1972 více prostoru teologickému obsahu piety. Piety severoitalských oblastí považuje, v návaznosti na Körteho, za německé. V této exportní praxi sehrál nejdůležitější úlohu Salcburk.

Sochy piet krásného slohu zpracoval K a r l Heinz C l a s e n[100] v rámci velkoryse fotograficky vybavené knihy *Der Meister der Schönen Madonnen* z roku 1974. Clasenova teze o jednom putujícím umělci, který přišel ze západu, vytvořil díla v Porýní, Prusku, Slezsku a Čechách a zanechal za sebou mnoho žáků, se nesetkala s příznivým ohlasem. Většina badatelů věnujících se této problematice reagovala v recenzích na Clasenovu knihu negativně.[101] Mistru krásných madon připsal Clasen pouze pietu v kostele sv. Alžběty ve

---

[93] **Kutal, Albert,** Erwägungen über das Verhältnis der Horizontalen und Schönen Pietàs, in: Umění 20, 1972, s. 485-520.
[94] **Cevc, Emilijan,** Vesperbild aus Brestanica, in: Die Parler 2, Köln 1978, s. 447-448. – týž, Gotika u Sloveniji, in: Gotika u Sloveniji i Hrvatskoj, Beograd 1984, s. 40.
[95] **Cevc, Emilijan,** Srednjeveška plastika na Slovenskem, Ljubljana 1963, s. 170. – týž 1973, s. 96, č. kat. 34.
[96] **Cevc** 1963, s. 171. – týž 1973, s. 97., č. kat. 36.
[97] **Cevc** 1963, s. 173. – týž 1973, s. 97, č. kat. 35.
[98] **Cevc** 1973, s. 94-95, č. kat. 30.
[99] **Neuhardt, Johannes**, Die Pietà, Freilassing 1972.
[100] **Clasen, Karl Heinz,** Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis, Berlin 1974.
[101] **Kutal, Albert,** Ein neues Buch über die Skulptur des schönen Stils, in: Umění 23, 1975, s. 544-567. – **Schmidt, Gerhard,** Karl Heinz Clasen, Der Meister der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, 1978,

Vratislavi. Piety horizontálního typu datuje Clasen velmi pozdě, pietu z kostela sv. Tomáše v Brně a lutínskou pietu až kolem roku 1420 a pietu v mnichovské Frauenkirche rokem1430.

Vídeňský badatel G e r h a r d S ch m i d t věnoval problematice krásného slohu několik studií. K některým důležitým otázkám českého sochařství se vyjádřil v článku „Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bidhauer" z roku 1970[102]. V článku z roku 1977 „Vesperbilder um 1400 und der Meister der Schönen Madonnen"[103] doložil srovnáním hlav Krista vratislavských piet v kostele Panny Marie na Písku a z kostela sv. Alžběty, že obě díla pocházejí z ruky jednoho sochaře, který se v koncepci zásadně odlišuje od sochaře „prusko-slezského", autora vratislavské madony a kreuzensteinské piety (nejpozději 1390/1400). Tento sochař se podle Schmidta vyškolil v Čechách v okruhu sochaře Plzeňské madony v polovině 90. let a jeho dílna sídlila ve Vratislavi. V této dílně vznikla ještě před rokem 1400 petrohradská pieta. V pietě z kostela Panny Marie na Písku se více projevil osobní sochařův rukopis. Pieta z kostela sv. Alžběty je blízká vratislavské madoně (krátce před 1405), jejímuž tvarosloví se sochař snaží přizpůsobit. Za významného pomocníka pro určení chronologie a dílenských vztahů krásných piet považuje Gerhard Schmidt slepou kružbu postranic trůnů.[104] V protikladu ke svým salcburským kolegům pokládá za centra krásného slohu Vídeň a Prahu a nevylučuje existenci sochařských dílen v menších městech.[105]

J a r o m í r H o m o l k a upozorňuje v jedné ze studií ke krásnému slohu na význam Prahy pro vznik horizontální piety, který je *„možno vysvětlit jenom ze širších a hlubších změn a souvislostí společenských a myšlenkových, které se vyhranily po smrti Karla IV. v průběhu osmdesátých let..."*[106]. Na rozdíl od Kutala nepovažuje pietu v kostele sv. Tomáše v Brně za nejstarší ze skupiny horizontálních piet, ale za mezičlánek mezi horizontálními a krásnými pietami.[107] V referátu předneseném na konferenci konané roku 2002 u příležitosti landshutské výstavy „Vor Leinberger" se Jaromír Homolka nově věnoval pietě v kostele

---

s. 61-92. – **Suckale, Robert,** Karl-Heinz Clasen, Der Meister der Schönen Madonnen, in: Kunstchronik 29, 1976/7, s. 244-255.

[102] **Schmidt, Gerhard,** Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, in: WJK 23, 1970, s. 108-153. – týž, Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien 1992.

[103] **Schmidt, Gerhard,** Vesperbilder um 1400 und der Meister der schönen Madonnen, in: Österreichischer Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 31/1-2, 1977, s. 94-114.

[104] Na význam slepé kružby trůnů pro dataci piet upozornil již Richard Hamann (**Hamann** 1929, s. 333).

[105] **Schmidt, Gerhard,** Die Skulptur, in: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich II, Gotik, Wien 2000, s. 312-316.

[106] **Homolka, Jaromír,** Studie k počátkům krásného slohu v Čechách, in: Acta Universitatis Carolinae philosophica et historica, Monographia 55, Praha 1974b, s. 48.

[107] **Homolka, Jaromír,** Einige Bemerkungen zur Entstehung des schönen Stils in Böhmen, in: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university, roč. XIII/8, 1964, s. 48-49. – týž, K problematice české plastiky 1350–1420, Recenze Kutalovy knihy, in: Umění 11, 1963, s. 414-448. – týž, Einige Randbemerkungen zu den Büchern von Dobroslava Menclová České hrady I/II, Praha 1972, und Albert Kutal, České gotické umění, Praha 1972, in: Medievalia Bohemica 4/1974, s. 228-229. – týž, in: Die Parler 2 (kat. výstavy), Köln 1978, s. 673.

dominikánů St. Blasius v Landshutu.[108] Za její východisko považuje starší parléřovské horizontální piety, se kterými landshutská pieta motivicky i formálně souvisí. Podobně jako Albert Kutal předpokládá její import z Prahy a datuje ji kolem 1390.

V příspěvku z roku 1983[109] se Dieter Großmann zabývá vztahy mezi marburskou a kreuzensteinskou pietou. Po kritickém zhodnocení Kutalových příspěvků v *Umění* z let 1957, 1958 a 1972 se badatel ptá, zda tyto dvě piety pocházejí z ruky jednoho sochaře, tak jak roku 1958 navrhl a roku 1972 vzal zpět Kutal. Tyto dvě piety jsou podle Großmanna dvěma nejkvalitnějšími sochami tohoto námětu ze 140 piet, které autor zná buď osobně nebo z fotografií. Po krátké srovnávací analýze dospívá k názoru, že všechny rysy kreuzensteinské piety jsou vysvětlitelné z marburského sousoší a připisuje obě sochy tzv. Mistru marburské piety. Do stejné dílny by mohla ještě patřit Leningradská pieta, kterou autor zná jen z fotografií.

V článku „Thema und Variation“[110] polemizuje Dieter Großmann s Beckovým a Bredekampovým označením „kompilace“ v sochařství kolem 1400. Autor navrhuje označení „kompilace“, které má negativní význam, nahradit výrazem „kombinace“. Zaměnitelnost forem, kombinaci, vysvětluje Großmann na skupině horizontálních piet. Právě zde se setkáme kromě dvou hlavních variant, motivu tří rukou a motivu „sušení slz“ s velkým počtem variací gest, které se v této skupině jen výjimečně opakují. Největší variací je motiv Mariiných sepnutých rukou piet v kostele sv. Tomáše a piety z Lutína. Skupinu „jihoněmeckých horizontálních piet“, nepovažuje na rozdíl od Alberta Kutala za horizontální. Upozornil dále, že pro tuto skupinu je typické Mariino gesto kladení si levice na prsa. Je to gesto, které se podle Großmanna ve skupině českých horizontálních piet nevyskytuje. Uzavírá, že při vzniku každého nového typu piety, ať již horizontálního či krásného, bylo vytvořeno velké množství variací, ze kterého se dále rozšířily a prosadily některé zvláště oblíbené formy.

Z novějších publikací lze ještě zmínit katalog k výstavě *Gotische Vesperbilder*[111] konané v roce 1980 v Paderbornu a teologicky pojatou práci *Die Pietà* Petra Hawla[112] z roku 1985.

---

[108] **Homolka, Jaromír,** Die Pietà aus der ehemaligen Dominikaner-Klosterkirche St. Blasius in Landshut, in: Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1503 (připravovaný sborník z konference k výstavě).

[109] **Großmann, Dieter,** Die „schönen Vesperbilder“ von Marburg und Kreuzenstein, in: Festschrift Kurt Rossacher, Imagination und Imago, Salzburg 1983, s. 77-84.

[110] **Großmann, Dieter,** Thema und Variation – Austauschbarkeit der Formen in der Kunst um 1400, in: Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jb. Graz 24, 1990, s. 162-173. – **Beck, Herbert – Bredekamp, Horst,** „Kompilation der Form in der Skulptur um 1400“, in: Städel-Jahrbuch, Neue Folge 6, 1977, s. 129-157.

[111] **Schmitz, Karl Josef – Schäfer, Jost – Stiegemann, Christoph,** Gotische Vesperbilder (kat. výstavy), Paderborn 1980.

[112] **Hawel, Peter,** Die Pietà, Eine Blüte der Kunst, Würzburg 1985.

Méně známým pietám na území Čech se věnoval Pavel Kroupa[113] v příspěvku „K vývoji českých piet 14. a 15. století" z roku 1994. Kroupovým přínosem je zařazení piety v Lodhéřově u Jindřichova Hradce, jejíž originál se nedochoval, do nejstarší skupiny piet horizontálního typu. Za „vývojově závažnou" považuje pietu v Popovicích u Jičína a pokládá ji za spojovací můstek mezi realistickým parléřovským prototypem, reprezentovaným pietou u sv. Ducha, a idealistickou koncepcí horizontální piety." Nemůžeme však souhlasit Kroupou, když tvrdí, že piety v Měčichově, Železném Brodě, Bukovci, Údlicích a Štítarech *„doplňují naše znalosti o přechodu od horizontálních piet k pietám krásného slohu".*

Několika českým dřevěným pietám počátku 15. století jsou věnována katalogová hesla Mileny Bartlové a Jana Chlíbce v katalogu k výstavě *Mistr Týnské kalvárie* uskutečněné roku 1990.[114] Slovenské piety představil v katalogu bratislavské výstavy *Piety Slovenska* konané v roce 1991 Juraj Žáry.[115] Některé bavorské, rakouské a české piety byly nově zpracovány v rámci katalogů k výstavám středověkého umění, které se uskutečnily v posledním deseti letech například v Lubljaně (1995), v Plzni (1996), Brně (1999), Landshutu (2001) a v Linci (2002).[116]

I při současných možnostech bádání zůstává základní metodou formální analýza. Stále více se projevuje potřeba monografického přístupu k jednotlivým uměleckým dílům. Nedílnou součástí studia středověkého umění je kritické studium pramenů a v neposlední řadě spolupráce s restaurátorem. Konzervátor vídeňského památkového ústavu ve Vídni Manfred Koller se soustavně věnuje studiu materiálu a polychromie kamenných a dřevěných soch období krásného slohu.[117]

---

[113] **Kroupa, Pavel,** K vývoji českých piet 14. a 15. století, in: Muzejní a vlastivědná práce, Časopis společnosti přátel starožitností 3, 1994, s. 140-150.

[114] **Bartlová, Milena – Chlíbec, Jan – Homolka, Jaromír,** Mistr Týnské kalvárie, Praha 1990.

[115] **Žáry, Juraj,** Piety historické – slohové, in: Piety Slovenska, Bratislava 1991, s. 3-7.

[116] **Jurančič, Klementina**, in: Gotik in Slowenien, Ljubljana 1995, s. 175-178. – **Fajt, Jiří,** Sochařství, in: Gotika v Západních Čechách (1230–1530), Praha 1996. – Od gotiky k renesanci, výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, Brno 1999. – **Kobler, Friedrich**, in: Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzoge 1393–1503, Landshut 2001, s. 240-241. – **Schultes, Lothar**, in: Gotik in Oberösterreich, Linz 2002.

[117] **Koller, Manfred – Bacher, Ernst,** Zur Frage der Vesperbilder des weichen Stils. – Zur Technologie und Konservierung der Vesperbilder, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 24, 3-4, 1970, s. 165-193. – **Koller, Manfred – Zehetmaier, Giovanna,** Die Schöne Madonna aus Altenmarkt, in: Die Parler 1 (kat. výstavy), Köln 1978, s. 408. – **Koller, Manfred,** Material und Technik der polychromen Skulptur der Gotik in Kärtner und Slowenien in Rahmen der mitteleuropäischen Entwickulng, in: Höfler, Janez, Gotik v Sloveniji, Akti mednarodnega simpozija 20. – 22. Oktober, Narodna galerija Ljubljana, 1994 Ljubljana. – **Koller, Manfred – Zehetmaier, Giovanna,** Die schöne Madonna von Krumau und ihre Restaurierung, in: Restauratorenblätter 18, zum Thema Gefaßte Skulpturen 1, 1998, s. 125-131. – **Koller, Manfred – Paschinger, Hubert – Richard, Helmut,** Untersuchungen zur Guß-Steintechnik der Spätgotik in Mitteleuropa, in: Restauratorenblätter 18, 1998, s. 85-95. – **Koller, Manfred,** Das Opus Thiemonis, Kunsteinverwendung in Österreich im Hoch- und Spätmittelalter, in: Hörnes, Martin, Hoch- und Spätmittelalterlicher Stuck, 2002 Regensburg.

V časopise „Restauratorenblätter" byl roku 1998 otištěn článek, ve kterém restaurátoři Rosl Laub a Heide Stanicic[118] podávají důležité informace k pietě v St. Georgenberg v Tyrolsku. Pieta objednaná v roce 1415 je jednou z mála přesně datovaných středověkých piet. Dochovaná zpráva nám navíc umožňuje učinit si představu o fungování řezbářské dílny, o středověké dělbě práce mezi sochaře a malíře. Pieta v St. Georgenberg, jedna z nejuctívanějších soch v Tyrolsku, byla objednána opatem Kašparem Schläsbeckem roku 1415 v Hallu. Byla zhotovena z lipového dřeva řezbářem Leonhardem Seltsamem, jehož bratr Ulrich Seltsam je v archivní zprávě klášterního archívu uveden jako malíř sochy. Pieta byla převezena do benediktinského opatství v St. Georgenberg bez polychromie, vystavena a až po několika letech polychromována Ulrichem Seltsamem. V účetních knihách bratrstva Božího těla při vídeňském dómu z roku 1512 je zpráva o zakoupení piety. V tomto případě byla socha vytvořena řezbářem Štěpánem a později polychromována v jiné dílně malířem Hansem.[119]

[118] **Laub, Rosl – Stanicic, Heide,** Die Pietà von St. Georgenberg in Tirol, in: Restauratorenblätter 18, 1998, s. 137-141.
[119] **Capra, Maria**, Das Vesperbild und seine Bedeutung im Totenkult, Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung 4, 1951, s. 14.

3 K ikonografii, funkci a k otázce vzniku nového ikonografického tématu piety v sochařství

3. 1 Ikonografie. Předpoklady pro vznik nového ikonografického tématu piety

Pieta je zobrazení truchlící Panny Marie s mrtvým, z kříže sejmutým Kristem na klíně. Znázorňuje jednu událost z pašijí, která není v evangeliích popsána. Představa, že poslední rozloučení matky s Kristem se odehrálo v době mezi snímáním z kříže a ukládáním do hrobu, se formuje v 11. a 12. století.[120] Německé označení „Vesperbild" pochází z liturgického rozvržení času v klášterech. Společenství mnichů a jeptišek se podle Benediktovy řehole schází sedmkrát denně k hórám, k povinným modlitbám (officium divinium). Každodenní motlitby připadající na určité doby dne obsahuje brevíř, modlitební kniha pro osobní potřebu duchovních a bohatě iluminované knihy hodinek (livres d´heueres), modlitební knihy určené laikům. Nešpory (něm. Vesper) připadají na pátou až sedmou hodinu večerní a modlitba se soustředí na snímání z kříže a ukládání do hrobu. Podle Elisabeth Reiners-Ernst pochází spojení modliteb v průběhu dne s jednotlivými pašijovými událostmi již ze 4. století.[121]

Pohled na skupinu Panny Marie s mrtvým Kristem podněcuje věřícího k zamyšlení se nad utrpením Krista při pašijích a nad jeho vykupitelskou smrtí na kříži. Pieta je christologickým i mariánským ikonografickým tématem zároveň. Zármutek matky nad smrtí dítěte, její spoluutrpení při pašijích a podíl Panny Marie na spáse lidstva jsou hlavními myšlenkami skupiny. Idea utrpení Panny Marie v průběhu pašijí a její úlohy při spáse lidstva se ozývá v řadě středověkých textů. O své účasti na jednotlivých událostech Kristových pašijí vypráví Marie Anselmovi v „Dialogus de Passione Domini Beati Marie". U Bernarda z Clairvaux (1090–1153) vystupuje Marie jako „mediatrix", jeho přítel Arnold von Bonneval se ve spise „De laudibus beatae Mariae virginis" zabývá myšlenkou Marie jako „corredemptrix", u Petra Johanna Olivi, žáka Bonaventury je Maria „concrucifixa" a u Birgitty Švédské (1303–1373) dokonce „salvatrix".[122]

Vznik nového ikonografického tématu souvisí s rostoucí úctou k Panně Marii od 12. století a s měnícím se vztahem ke Kristovým pašijím. Pro výzdobu portálů katedrál je charakteristický přechod od christologických cyklů k mariánským. Marie ukrývající prosebníky pod pláštěm se od 13. století stává přímluvkyní před Bohem. Z doby kolem 1360 pochází freska v chóru

---

[120] **Gravenkamp, Kurt**, Marienklage, Das deutsche Vesperbild im 14. und im frühen 15. Jahrht., Aschaffenburg 1948, s. 26.
[121] **Reiners-Ernst, Elisabeth,** Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pieta-Vorstellung, München 1939, s. 61.
[122] **Minkenberg, Georg,** Die plastische Marienklage. Ein Beitrag zu ihrer Entstehung und ihren geistesgeschichtlichen Grundlagen (Dissertation), Aachen 1986, s. 68, 86 a 93.

farního kostela Maria Pfarr, která znázorňuje Pannu Marii ochranitelku, namísto s dítětem, s bolestným Kristem na pravé ruce.[123] Je tak vyjádřena myšlenka vykoupení lidstva z hříchu Kristovou smrtí na kříži a současně úloha Panny Marie jako prostřednice spásy a přímluvkyně za lidstvo. Roli Panny Marie jako přímluvkyně názorně dokládá text čtecích pásek Mengotova epitafu[124] v kostele cisterciáků v Heilsbronnu z doby kolem 1370. Klečící mnich Mengot prosí Pannu Marii o ochranu. Marie se s obnaženým prsem obrací ke Kristu a prosí o milost pro Mengota. Kristus, ukazuje na svou ránu v boku, se obrací k Bohu Otci v oblacích a žádá, aby splnil, oč Marie prosí. Ten mu odpovídá: *"Co ty ode mě žádáš, ti dám a nic ti nebude odepřeno"*.

Mystické hnutí je spojeno s činností nově vznikajících žebravých řádů a ženských klášterů. Ve 13. století byl založen řád františkánů (1210) a o šest let později řád dominikánů. „Imitatio Christi", následování Kristova života v chudobě a pokoře a znovuprožívání Kristových pašijí, jsou základními myšlenkami františkánského řádu. Spis „Meditationes Vitae Christi" je nově připisován Bonaventurovi, nástupci zakladatele řádu sv. Frantitška z Assisi. [125] Od 10. století jsou zakládány první kláštery benediktinek a augustiniánek řídící se příslušnou řeholí. Pod vlivem ideálu „vita apostolica", se od 11. století objevují dvojkláštery, společenství mnichů a jeptišek včele s opatem. Ve 12. století jsou zakládány první kláštery cisterciaček a premonstrátek. Vedle s řeholí svázaných a světu uzavřených klášterů jeptišek vznikají kláštery kanovniček, bohaté ústavy šlechtičen, zakládané již od 6. století manželkami, vdovami nebo dcerami panovníků. Jsou to společenství vznešených a vzdělaných dam s abatyší. Hlavní úlohou takového kláštera je modlitba za zakladatele kláštera a za duše zemřelých, ale i žijících příslušníků královské rodiny a výchova mladých šlechtičen.[126] Zbožnost v ženských klášterech je soustředěna na Krista, na jeho utrpení. Meditace a zpěv modliteb jsou součástí každého dne. Každodenní modlitby mají v ženských klášterech, ve kterých se jeptišky nemohou pravidelně účastnit mše v chóru, významnou úlohu.

3. 2 Počátky piety v sochařství

Formální předobrazy sochařské piety jsou hledány v blízkých tématech křesťanské ikonografie, myšlenkové prameny v dochovaných středověkých textech. Jako formální předobraz bývá uváděn slonovinový reliéf z 11. století, na kterém Ráchel naříká nad svým mrtvým dítětem na klíně nebo výjev v pařížské Bibli moralisée z doby kolem 1250, kde

---

[123] **Capra** 1951, s. 13.
[124] Malířem Mengotova epitafu z doby kolem 1370 je Mistr Jakubova oltáře z kostela sv. Jakuba v Norimberku.
[125] **Alemann-Schwartz, Monika,** Crucifuxus dolorosus, Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe (Dissertation Bonn 1973), Bonn 1976, s. 230, 232, pozn. 35. – Bonaventura je také autorem spisů „Itinerarium mentis in Deum", „Soliloquium", „Lignum Vitae", „Legenda Sancti Francisci" a „Vitis mystica".
[126] **Suckale, Robert,** Die mittelalterlichen Damenstifte als Bastionen der Frauenmacht, in: Kölner Juristische Gesellschaft 25, 2001, s. 1-33.

Sunamitka lomí rukama nad synem, který právě zemřel v jejím klíně.[127] Za formální a myšlenkový předobraz bývá nejčastěji považována trůnící madona. Transformací trůnící madony s dítětem v madonu s mrtvým Kristem na klíně se, v návaznosti na Wilhelma Pindera[128] a Waltera Passarge[129], podrobně zabýval Lech Kalinowski.[130] Ideový vztah mezi trůnící madonou a pietou nachází v Simeonově proroctví[131] a v jeho ohlase v komentáři „in Johannem"[132] a v komentáři k Písni písní[133] Ruperta von Deutz (zemřel 1135).[134] Pietu považuje za devoční, čili nehistorický námět. Podle Georga Swarzenskeho[135] vznikla pieta redukcí postav skupinového oplakávání.
Literární kořeny piety nachází badatelé v mariánských planktech a pašijových traktátech 12. a 13. století, v textech mystiků 13. a 14. století nebo ve verši 1,12 Písně písní a jeho interpretacích. Mystické texty jsou bez znalosti Bible nemyslitelné. V podstatě rozšiřují a doplňují některá místa Bible, především líčení pašijí u evangelistů.

Plastické zobrazení piety vzniklo pravděpodobně již na konci 13. století. Zpráva kolínského kronikáře Aegidia Gelenia z roku 1646 uvádí dnes neexistující pietu v kolínském karmelitánském kostele z roku 1298.[136] Za nejstarší příklad dochované sochařské piety považuje bádání, v návaznosti na Wilhelma Pindera, „schodovitě diagonální" pietu ze Scheuerfeld ve sbírkách Veste Coburg, kterou Pinder datuje 1320/30.[137] V české uměleckohistorické literatuře se pro tento typ vžilo označení „heroická" nebo „vertikální" pieta.
Formální stránka piety, především poloha Kristova těla, gesta a výraz tváří se během 14. a 15. století mění v závislosti na měnících se požadavcích objednavatelů a potřebách zbožnosti. U nejstarších dochovaných soch z počátku 14. století je mnohem více akcentováno Kristovo utrpení. Jeho zmučené tělo je plné ran po bičování, rány po hřebech

---

[127] **Swarzenski, Hans,** Quellen zum deutschen Andachtsbild, in: Zeitzschrift für Kunstgeschichte 4, 1935, s. 141-144. – **Kalinowski, Lech,** Geneza Piety średniowiecznej, in: Polska Akademia Umiejetności, Prace komisji historii sztuki 10, 1953, s. 22, 23. – **Dobrzeniecki, Tadeuzs,** Medieval Sources of the Pietà, in: Bulletin du Musée National de Varsovie 8, 1967, s. 7-10. – **Schäfer, Jost**, Einleitende Bemerkungen zur Ikonographie des Vesperbildes, in: Paderborn 1980 (kat. výstavy), s. 10-11, obr. 2, 3.
[128] **Pinder Wilhelm,** Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I, Potsdam 1924, s. 100.
[129] **Passarge** 1924, s. 34. *(„...ist das Vesperbild die Verschmelzung der klagend unter dem Kreuze stehenden Maria mit der sitzenden Madonna und die Verknüpfung mit der Figur des Gekreuzigten.")*
[130] **Kalinowski** 1953, s. 86-88.
[131] Simeonovo proroctví (Jan 16,21): *„Mulier cum parit, tristitiam habet, quia venit hora eius."*
[132] *„Stabat, inquit, mater juxta crucem, sine dubio dolens, et dolores tanquam parturientis habens. Cruce namque eius nimium ipsa cruciabatur, sicut ei praedicens Simeon : „Et tuam ipsius, inquit, animam pertransibit gladius" (Lk 2,34-35).* – Jako příklad uvádí Kalinowski deskový obraz piety v kostele Panny Marie v Toruni s klečícím Simeonem a jeho proroctvím na čtecí pásce. (Kalinowski 1953, s. 79-80, obr. 27.)
[133] *„Ecce dico vobis: „Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur". Conferte istud illi dicto unius ex vobis, unius ex amicis, justi Simeonis: „Ecce, inquit, his positus est in ruinam et in resurrectionem multorum in Israel, et in signum cui contradicetur, et tuam ipsius animam pertransibit gladius."* (Kalinowski 1953, s. 82.)
[134] **Kalinowski** 1953, s. 79-82.
[135] **Swarzenski** 1924, s. 127-134. – Podobně **Körte** 1937, s. 1-138.
[136] **Dehio, Georg**, Geschichte der deutschen Kunst II., Berlin 1921, s. 120.
[137] **Pinder** 1922, s. 5. Pieta je 170 cm vysoká, podobně vysoké jsou i piety v klášteře uršulinek v Erfurtu a pieta v naumburském dómu.

jsou velké[138] a vytékají z nich silné prameny krve. Charakteristická je monumentalita, ošklivost tváří, strnulost Mariina trupu, nepřirozená poloha a zalomení Kristova těla. Hrůzu Kristova mučení zobrazují nejdrastičtěji porýnské piety. Těla Kristů jsou poseta plastickými nebo malovanými krůpějemi krve, krev vytékající z rány v Kristově pravém boku tvoří plastický hrozen nebo pravidelnou růžici. Mariina bolest se zračí v její tváři. Ze stejného náboženskohistorického pozadí vyrůstají bolestné krucifixy z počátku 14. století, se kterými porýnské piety formálně souvisí.

Elisabeth Reiners-Ernst považuje za nejstarší „radostnou" pietu ve švýcarských sbírkách. Původ úsměvu na Mariině tváři, který vyjadřuje Mariinu radost nad Kristovou vykupitelskou obětí, nachází v textu Heinricha Susa[139] Že na kalvárii osamocená Marie s mrtvým Kristem na klíně byla zarmoucená a šťastná zároveň, vysvětluje Tadeusz Dobrzeniecki pasáží z „Tractatus de gratiis et viribus Beatae Virginis Mariae" Engelberta z Admontu: *„Beata Virgo habuit in summo erga suum filium: quia in passione filii simul habuit summum gaudium et exultationem spiritualem de humani generis redemtione et summum dolorem et compassionem naturalem de filii passione et morte."*[140]

Snad ještě před polovinou 14. století vznikla pieta „corpusculum"[141], pieta s korpusem Krista dětské velikosti, kterou Lech Kalinowski[142] pokládá za nejstarší typ. Pieta „corpusculum" převádí názorně Simeonovo proroctví (Lk 2, 34-35), první ze sedmi bolestí Panny Marie, do obrazové podoby. Významovým protipólem tohoto typu piety je stojící nebo trůnící madona se spícím[143] nebo nadměrně velikým dítětem.[144]

V 70. letech 14. století vznikla v Čechách horizontální pieta, některými badateli považovaná za typ, jinými pouze za skupinu s dílenským vztahem. Pinderovo[145] označení „horizontální pieta" se vztahuje na sochy z doby kolem 1400, na piety, které jsou v současné době pod vlivem české uměleckohistorické literatury označovány jako „krásné". Vznik nového typu piety souvisí se sílící tendencí k jednotlivému devočnímu obrazu v Čechách v 70. letech, která se prosazuje v sochařství i v malbě.[146]

---

[138] Velikost ran pravděpodobně souvisí s kultem Kristových ran.

[139] **Reiners-Ernst** 1939, s. 1. – Názor o existenci radostné piety, který byl uměleckohistorickou literaturou kladně přijat a převzat do Lexikon der Christlichen Ikonographie, odmítl Georg Minkenberg. Autorkou uváděné příklady jsou podle Minkenberga v ruinózním stavu nebo silně přemalovány. (**Minkenberg** 1986, s. 20).

[140] **Dobrzeniecki**1967, s. 24. – Engelbert z Admontu zemřel 1331.

[141] **Minkenberg** 1986, s. 41.

[142] **Kalinowski** 1953, s. 85-89.

[143] Madona se spícím dítětem je například centrálním výjevem polyptychu v kostele sv. Františka v italském městě Pola z počátku 15. století. Nad Madonou v nástavci je umístěna figura bolestného Krista. (Obr. 34, 36 in: Ekl, Vanda, Il Polittico di Pola, in: La scultura lignea in Friuli, Atti di Simposio Internationale di Studi 20/21 ottobre 1983, Udine 1983, s. 36.)

[144] Jako příklad lze uvést madonu v Altenmarktu im Pongau (výška: 88 cm) s velkým dítětem v náručí. Ježíšek jako vykupitel prvního hříchu drží v ruce jablko. Poloha jeho nohou tvoří kříž jako poukaz na jeho vykupitelskou oběť.

[145] **Pinder** 1924, s. 100.

[146] **Homolka** 1974b, s. 51.

Vedle horizontální piety vzniká na konci 14. století méně častý typ piety na kalvárii[147]. Marie sedí na zemi nebo na skalisku, které společně s Adamovou lebkou symbolizují vrchol Golgatu. Na pietě ve Frankfurtském Liebieghausu[148] jsou lebky dokonce dvě.
Zcela odlišný výraz mají krásné piety. Aristokratická tvář mladé Marie odpovídá půvabným tvářím krásných madon. Kristovo tělo je ideálně krásné, jeho mučení a smrt na kříži připomíná pouze pět ran po ukřižování a trnová koruna. Hlavní myšlenkou horizontálních a krásných piet je myšlenka eucharistická a Mariino „compassio". Sousoší krásných piet jsou obvykle z vápence, litého kamene nebo alabastru.
V závěrečné fázi krásného slohu a po celé 15. století se jako materiál opět prosazuje dřevo. Přibližně od 2. třetiny 15. století se podoba piet mění pod vlivem nizozemského realismu.[149] Tělo Krista je poměrně krátké a celá kompozice je tak uzavřenější. Údy nepřečnívají přes obrys, tak jak tomu bylo u piet krásných. Kristovo tělo má většinou horizontální polohu nebo je lukovitě prohnuté. Pravá Kristova paže někdy spadá volně dolů.
Na konci 14. století vznikl ve Francii ikonografický typ piety, tzv. Pitiè-de-Nostre-Seigneur (německy Notgottes)[150], kde je bolestný Kristus součástí Trojice. Od piety je třeba odlišovat většinou malované znázornění bolestného Krista s Pannou Marií[151]. Zde je Marie vedlejší postavou. Bolestný Kristus někdy bývá v doprovodu Marie a sv. Jana, tedy nejdůležitějších postav z ukřižování. V pozadí obrazu jsou často nástroje umučení, někdy i postavy z pašijí. Podobným tématem je „andělská pieta", spojení bolestného Krista s jedním nebo více anděly, kteří mají různé funkce[152].

Wilhelm Pinder[153] se jako první podrobně zabýval studiem mariánských planktů 12. a 13. století, ve kterých se snažil najít izolovanou skupinu Marie s mrtvým Kristem na klíně. Vyloučil možnost, že pieta vznikla pod vlivem pašijových divadelních představení, ve kterých se objevuje až v druhé polovině 15. století.[154] K nejstarším textům, jak již před Pinderem uvádí Stephan Beissel[155], patří „Planctus ante nescia"[156] o osmnácti verších z 12. století, ve kterém *„dämmert an einer Stelle die Pietà, aber erst als mögliche Zukunft".*[157] Sochařskou

---

[147] Pieta v Nové Vsi, pieta v Liebieghaus ve Franfurktu nad Mohanem, z Unny ve Vestfálském muzeu v Münstru.
[148] Výška 88 cm, ořechové dřevo. Vyobrazení in: Kunst um 1400 am Mittelrhein (kat. výstavy), Frankfurt am Main 1976, s. 139, č. kat. 41.
[149] **Homolka, Jaromír**, Sochařství, in: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978, s. 183. – **Fajt, Jiří**, Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526), in: Průzkumy památek 2, 1995, příloha 1, s. 22-24. – Příkladem v Čechách je pieta v Borovanech, pieta na hlavním oltáři kostela sv. Jakuba v Praze nebo z kostela sv. Ducha v Praze (dnes v Muzeu hl. města Prahy, inv. č. 23055).
[150] **Kutal** 1963, s. 354. – **Schiller, Gertrud,** Ikonographie der christlichen Kunst 2, Gütersloh 1968, s. 233-238.
[151] Nejstarší příklad ze 13. století v Casa Horne ve Florencii, vyobrazení in: **Schiller** 1968, 2, obr. 730.
[152] **Schiller** 1968, 2, s. 229. – Např. alabastrová pieta Hanse Multschera, Liebieghaus Frankfurt nad Mohanem, výška: 27 cm, šířka: 17,5 cm, hloubka: 9,8 cm.
[153] **Pinder, Wilhelm,** Die dichterische Wurzel der Pietà, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 42, 1920, s. 145-163.
[154] **Pinder,** s. 147, 158.
[155] **Beissel, Stephan,** Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg 1909.
[156] *„Reddite moetissimae corpus vel exanime, ut sic minoratus crescat cruciatus osculis amplexibus"* (cit. podle Pinder 1920, s. 152.)
[157] **Pinder** 1920, s. 162.

představu piety nachází Pinder v kostnickém „Zrcadle", v rukopise č. 905 v Königsbergu[158] a v „Büchlein von der ewigen Weisheit" Heinricha Susa[159], které vycházejí z „Tractatus de Planctu beate Marie virginis"[160] („Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris eius") z 12. století. Tento text, mylně připisovaný sv. Bernardovi z Clairvaux a navazující na nejstarší syrské a řecké plankty, se neomezil pouze na Německo. Ve 12. a 13. století byl přeložen do několika evropských jazyků. Často v literatuře citovaný verš z Traktátu *„In gremio enim meo te mortuum teneo, tristissima mater tua"* je dodatkem mladších rukopisů.[161] Literární kořeny piety navržené Pinderem nové bádání v podstatě odmítá a přiklání se k názoru, že vliv na vznik nového námětu měla Píseň písní.[162]

Elisabeth Reiners-Ernst ve své knize *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pieta-Vorstellung*[163] dochází k závěru, že sochařská pieta nemohla pod vlivem mariánských planktů ze 12. a 13. století vzniknout. Žádný z těchto textů v sobě neobsahuje držení mrtvého Krista na klíně Panny Marie.[164] Po sejmutí z kříže byl Kristus položen na kámen nebo na zem, v klíně Marie spočívá pouze hlava, jak se dočteme v „Dialogu de Passione Domini Beati Anselmi"[165], v „Unser Vrouwen Klage", německém přepracování „Liber" ze 13. století nebo ve „Vita Christi" štrasburského převora (1330) Ludolfa von Sachsen. Texty podle autorky nevedou k izolaci skupiny, ta je vždy v doprovodu dalších postav. Text „Vita Beatae Virginis Mariae et Salvatoris Rhytmica" ze 13. století vznikl nezávisle na „Liber". Podle Reiners-Ernst mohl mít vliv na zobrazování oplakávání, nikoli na vývoj piety.[166] Pinder viděl skupinu oplakávání v „Meditationes vitae Christi".[167] Počátky sochařské piety nachází Reiners-Ernst v mystických, mimoliturgických textech Mechtildy von Hackeborn (1241-1298) a Gertrudy von Helfta (1256-1302), působících v saském klášteře benediktinek Helfta.[168]

---

[158] **Pinder** 1920, s. 156. – *„...fast möchte man bei den Worten der Königsberger Handschrift meinen, sie kenne schon den Eindruck der plastischen Pietà."*

[159] **Pinder** 1924, s. 156. – *„und do er mir her abe wart, wie grunt-lieblich ich in mit minen armen also toten umbvieng, zu minem muterlichen herzen daz einig uzerweltes zartes liep truckte und sin blutig vrirschen wunden, sin totes antlúte durkuste, daz doch, als och all sin lip, gar in ein wúnklich schonheit was verkeret, daz enkondin ell´n herzen nit betrahten!* ***Ich nam min zartes kint uf min schoze und sah in an – do waz er tot; ich lugt in aber und aber an*** *– do enwas da wedder sin noch stimme."*

[160] **Pinder** 1920, s. 153. – *„Stabat dolens seu confecta dolore expectans corpus Christi deponi de cruce et plorabat dicens: reddite miseri matri corpus velut examine.....deponite illum, ut habeam mecum eius corpus mihi solamen vel saltem sic defunctum, ...voluit amplecti Christum in alto pendentem"...."quem cum attingere valebat, in osculis et amplexibus ruens de suo carissimo filio satiari non poterat".*

[161] **Reiners-Ernst** 1939, s. 14.

[162] **Söding, Beatrice**, Pietà, in: LThK, Freiburg im Breisgau 1999, sl. 289-290.

[163] **Reiners-Ernst** 1939, s. 37.

[164] **Reiners-Ernst** 1939, s. 27.

[165] *„Cum depositus esset de cruce, posuerunt eum super terram bene tres passus de loco crucis. Et ego caput eius in sinum meum recipiens amarissime flere coepi."* (cit. podle Rainers-Ernst 1939, s. 16.) – U Anselma je také zmínka o mučením neporušeném Kristově těle: *„Tunc Filius meus ad consolationem meam et discipulorum glorificatus fuit ibi coram nobis: ita quod nulla plaga aut livor in corpore suo apparuit praeter quinque vulnerum cicatrices: quas reservaturus est usque in diem iudicii, et adeo sanus apparuit in corpore, ac si nunquam passus fuisset. De quo ego et discipuli immensam consolationem recepimus".* (cit. podle Reiners-Ernst 1939, s. 17.)

[166] **Reiners-Ernst** 1939, s. 20.

[167] **Pinder** 1920, s. 157. – Wilhelm Pinder nepovažuje Bonaventuru za autora spisu.

[168] **Reiners-Ernst** 1939, s. 59-70.

Tadeusz Dobrzeniecki[169] spatřuje zdroje pro zobrazení piety v soteriologických spisech 12. a 13. století, zejména v typologicky koncipovaných pašijových traktátech, tedy v době před vznikem tohoto námětu ve výtvarném umění. Na rozdíl od Erwina Panofskeho a Lecha Kalinowskeho o nehistoričnosti, bezčasovosti a devocionální povaze piety, považuje Dobrzeniecki pietu za historické a dogmatické znázornění. Historické proto, že v těchto pašijových příbězích je událost po sejmutí z kříže popsána. Zobrazení piety zároveň vizualizuje, že se Marie svou ctností (pietas), tím, že obětovala svého syna, podílela na spáse. Mariino compassio bylo chápáno jako její aktivní účast na spáse, tedy i jako corredemptio. Nejstarší příklad zahrnutí piety do historického cyklu pašijí nachází autor studie v „Sermo de Passione" od Jakuba de Voragine (zemřel 1298).[170] Názorně tuto historickou událost představuje iluminace z hodinek Joan de Laval z doby kolem 1454–1480.[171] Pieta je zde součástí pašijového cyklu, je včleněna mezi snímání z kříže a ukládání do hrobu.

Možností vzniku ikonografického námětu piety pod vlivem středověké literatury se nově zabýval Martin Schawe.[172] Po prostudování vybraných textů ze 7. až 14. století, dochází k závěru, že pieta vznikla v závislosti na verši 1,12 Písně písní *„Fasciculus myrrhae dilectus meu mihi, inter ubera mea commorabitur"* a na textech Bonaventury (1217/18–1274), Gertrudy von Helfta (1256–1302), Ludolfa von Saxen (1300–1378) a na Speculum humanae salvationis z konce 13. století, které na Píseň písní přímo navazují. Mědiryt se zpodobením piety a veršem 1,12, který Schawe uvádí, je z počátku 17. století.
Fakt, že uvedený verš byl v období rané scholastiky interpretován jako slova Panny Marie a aktualizován ve „Speculum Humanae Salvationis" připomněl v návaznosti na J. Beumera již Tadeuzs Dobrzeniecki.[173]

Většina badatelů je tedy přesvědčena, že socha piety vznikla pod vlivem středověkých textů. Zde se otevírá otázka, zda cesta text – obraz neprobíhala také opačně, zda zapsané vize mystiků nejsou produktem mysli stimulované pohledem na obrazy. Sochy a obrazy byly každodenní součástí společných modliteb i privátní kontemplace. Výroba malých

---

[169] **Dobrzeniecki** 1967, s. 5-24. – Na závažnost Dobrzenieckeho studie upozornil poprvé Jaromír Homolka (**Homolka** 1974, s. 46.).
[170] **Dobrzeniecki** 1967, s. 12. – *„Quis autem habere dubium potest, quin mater corpus eius depositum susceperit in gremio suo, in brachiis suis: et nunc caput spinis perforatum, nunc manus sanctissimas, nunc pedes qui quotidie discurrebant ad querendam hominum salutem; nunc latus lancea opertum copiosissimis lachrymis perfundebat....".*
[171] **Dobrzeniecki** 1967, s. 15, obr. 3.
[172] **Schawe, Martin,** Fasciculus myrrhae – Pietà und Hoheslied, in: Jahrbuch des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte 5/6, 1989/90, s. 161-212.
[173] **Dobrzeniecki** 1967, s. 7.

„Andachtsbildů" jeptiškami k osobní potřebě, drobné obrázky na dřevě či pergamenu zpodobující tvář Krista nebo Pannu Marii s dítětem, byly běžnou praxí.[174]
Prostředkem k vyvolání myšlenky na hrůzu Kristova mučení mohly být vyobrazení „arma Christi", pohled na Kristovy relikvie, na sochu ukřižovaného nebo piety.
Mechtilda von Hackeborn (1241-1298), žijící v klášteře Helfta, popsala v „Buch besonderer Gnade" svou vizi: *„Zu der Vesperzeit sah sie den Herrn als vom Kreuze abgenommen. Sie sah auch, wie die Jungfrau Maria ihn in ihrem Schoße hielt; und es sprach die gebenedeite Mutter zu ihr: „Tritt herzu und küsse die heilbringenden Wunden meines geliebten Sohnes, die er dir zu Liebe empfangen hat".*[175] Gertruda von Helfta (1256-1302), žijící ve stejném klášteře, mluví v jednom ze svých spisů o obraze Panny Marie s mrtvým Kristem na klíně stojícím na oltáři uprostřed chóru kostela.[176]
Nelze tedy vyloučit, že zapsané představy mystiků Mistra Eckharta (1260–1327), Johanna Tauelera (kolem 1300–1361) nebo Brigity Švédské[177] (1303-1373) se formovaly až jako reakce na obrazy. Uvedené vize mystiček z kláštera Helfta by hovořily nejenom ve prospěch této domněnky, ale zároveň pro existenci piety již na konci 13. století a pro možnost jejího umístění v chóru kostela.
Opakovaně citovaný verš z „Buch besonderer Gnade" Heinricha Susa (1295-1366) *„Ich nam min zartes kind uf min schoze und sah ihn an – do enwaz er tot; ich luogt ihn aber und aber an, do enwaz da weder sin noch stime, sieh, do erstarb min herze"*[178] napsal tento mystik kolem roku 1334, tedy v době, kdy sochy piet již delší dobu existovaly.[179]

Zapsané vize mystiků mohou být zároveň cenným dokladem vybavení klášterních kostelů, umožňují nám učinit si představu o již nedochovaných sochách a obrazech. Zatímco slova jeptišky Adelheid Pfefferhartin z kláštera dominikánek v Katharinental popisují dosud existující skupinu Krista se sv. Janem z doby kolem 1300, dílo Heinricha von Konstanz[180], uvádějí jeptišky Günzburga von Kastelberg a Adelheit von Wendlingen ve sbírce vizí kláštera v Adelhausen již nedochovaný bolestný krucifix v chóru kostela.[181]

---

[174] **Newman, Barbara,** Die visionären Texte und visuellen Welten religiöser Frauen, in: Krone und Schleier, Kunst aus den mittelalterlichen Frauenklöstern (kat. výstavy), München 2005, s. 107.
[175] **Reiners-Ernst** 1939, s. 59.
[176] **Reiners-Ernst** 1939, s. 63.
[177] **Minkenberg** 1986, s. 93. – *„Als sie ihn in Windeln wickelte, betrachtete sie in ihrem Herzen, wie sein ganzer Leib mit scharfen Geißeln zerrissen werden sollte....und wenn sie ihres kleinen Sohnes Hände und Füße leise in die Windeln band, vergegenwärtigte sie sich wie hart dieselben mit eisernen Nägeln am Kreuze durchbohrt werden sollten."*
[178] **Minkenberg** 1986, s. 91.
[179] **Minkenberg** 1986, s. 92.
[180] *„Si bettet och ze einem mal in dem kor vor dem bild, da sant Johans ruwet uff unsers herren hercen".* (cit. podle: **Haussherr, Reiner**, Über die Christus-Johannes-Gruppen. Zum Problem „Andachtsbilder" und deutsche Mystik, in: Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag, Berlin 1975, s. 81-82.) – Již **Pinder** 1924, s. 94.
[181] **Alemann-Schwarz** 1976, s. 243. – V Adelhausen se dochovala dřevěná pieta z doby kolem 1360, inv. č.11437, výška 159 cm, vyobr. in: „Krone und Schleier" (kat. výstavy), München 2005, s. 107, obr. 2.

3. 3 Pieta jako „Andachtsbild"

Pro pietu, ukřižovaného, skupinu Krista se sv. Janem, Krista v hrobě nebo bolestného Krista, se v německé a později i v české uměleckohistorické literatuře ustálilo označení „Andachtsbild"[182], obraz ke cvičení osobní zbožnosti[183], určený k vnitřnímu prožitku Boha jednotlivcem[184], vyjmutý z času[185] a prostoru, nesvázaný s oficiální liturgií[186], stojící mimo chórový prostor[187].

Toto vymezení Andachtsbildu i samotný termín, Andacht (zbožnost) – Bild (obraz), se ukazuje jako nevyhovující. Označení „Andachtsbild" pochází až z 18. století[188] a v uměleckohistorické terminologii získal pevné místo ve 20. letech 20. století zásluhou Georga Dehia, Wilhelma Pindera a Erwina Panofskeho.[189] Ve středověku se pro tyto náměty používalo označení „obraz" (lat. imago), které se vztahovalo na obrazy i sochy.

Jako protiklad k Andachtsbildu se prosadilo označení „Kultbild"[190]. Kultbild je považován za starší, naproti tomu Andachtsbildy jsou nová ikonografická témata vznikající až od konce 13.

---

[182] **Dehio** 1921, s. 117. – **Pinder** 1922, s. 3 („reines" Andachtsbild). – **Passarge** 1924, s. 4. – **Swarzenski, Hans,** Quellen zum deutschen Andachtsbild, in: Zeitzschrift für Kunstgeschichte 4, 1935, s. 141-144. – **Panofsky, Erwin,** Imago Pietatis, Festschrit für Max J. Friedländer, Leipzig 1927, s. 264 *(„Der Begriff des Andachtsbildes...läßt sich...nach zwei Seiten hin abgrenzen: zum einen gegen den Begriff des szenischen „Historienbildes", zum andern gegen den des hieratischen oder kultischen „Repräsentationsbildes"...die Möglichkeit zu einer kontemplativen Versenkung in den betrachteten Inhalt zu geben, d. h. das Subjekt mit dem Objekt seelisch verschmelzen zu lassen.").* – **Rapp, Urban,** Kultbild und Mysterienbild, in: Folia Salisburgensia, Salzburgen Hochschulwochen 1953, s. 21. – Rapp rozlišuje dva prameny, ze kterých Andachtsbild vychází, v návaznosti na Panofskeho „Verbeweglichung des hieratischen Representationsbildes" a za druhé „Verzuständlichung eines epischen Historienbildes". K druhé skupině patří pieta. – **Gravenkamp** 1948, s. 13. – **Schiller, Gertrud,** Ikonographie der christlichen Kunst 2, Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968, s. 225-226. – **Minkenberg** 1986, s. 116. – **Emminghaus, Johannes H.,** Vesperbild, in: LCI 4, Wien 1972, s. 450-456. – Panofskeho vymezení Andachtsbildu proti „historickému" a „reprezentativnímu obrazu" bylo v literatuře vícekrát kritizováno jako příliš úzké (především **Aurenhammer, Hans,** Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreich in der Barockzeit, Wien 1956, s. 7. – **Berliner, Rudolf,** Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann, in: Das Münster 9, 1956, s. 112. – **Haussherr** 1975, s.101-102. – **Appuhn, Horst,** Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland, Darmstadt 1979, s. 75. Appuhn navrhuje označení „mystische Andachtsbilder". – **Schawe** 1989/90, s. 161. – **Suckale, Robert,** Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450, Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild, in: Stil und Funktion, München 2003, s. 60,66.).

[183] **Gravenkamp 1948**, s. 13 *(„als Gegenstand für die rein persönliche Andacht des sich versenkenden Menschen").*

[184] **Pinder Wilhelm**, Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Köln 1952, s. 45 a 94 *(„Erlebnis des Einzel-Ichs").* – **Gravenkamp** 1948, s. 15 *(„...die mystische Vereinigung des Menschen mit der Gottheit, die UNIO MYSTICA...").*

[185] **Reiners-Ernst**, s. 37, cit.: *„Das deutsche Vesperbild ist in seinen frühesten Gruppen keine Episode der historisch und lebenswarm schildernden Marienklage, sondern eine zeitlose Verbindung der Mutter mit dem Gekreuzigten, ein außerhalb des historischen stehendes Andachtsbild."* – **Gravenkamp** 1948, s. 27.

[186] **Dehio, Georg,** Geschichte der deutschen Kunst I, Berlin, Leipzig 1919-1926, s. 117. – **Gravenkamp** 1948, s. 21.

[187] **Pinder** 1922, s. 3. – **Krönig** 1967, s. 22 *(„Vesperbild ist kein Altarbild").* – **Gravenkamp** 1948, s.21. – **Weis, Adolf**, in: LThK 1957, sl. 504-505 *(„...für Nebenaltäre, Kapellen...").*

[188] **Haussherr** 1975, s. 102.

[189] V LThK z roku 1930 jsou pod pojmem „Andachtsbilder" chápány pouze *„kleine bildliche Darstellungen des Herrn"* (Hilgenreiner, Karl, sl. 403). V novém vydání lexikonu z roku 1957 uvádí Adolf Weis, že Andachtsbild je: *„selbstständige bildliche Darstellung eines rel. Gegenstandes, die – im Gegensatz zur hyeratischen Transzendenz des Kultbilds und zum zyklischen Historienbild – durch Auffassung und Gestaltung den persönlichen Gefühlgehalt verkörpert, der den Betrachter bzw. Beter mit den wiedergegebenen Personen und Ereignissen verbindet. Die Kunstgeschichte bezeichnet als Andachtsbild eine Bildgattung, die sich seit etwa 1300 entwickelte...entstanden durch Isolierung aus biblischen Szenen oder durch visionäre oder sinnbildliche Verdichtung".*

[190] **Pinder** 1924, s. 100. – **Guardini, Romano,** Kultbild und Andachtsbild, Würzburg 1939. – **Haussherr** 1975, s. 81-82. – **Alemann-Schwarz** 1976,s. 259. – **Rapp** 1953, s. 26, považuje „Kultbild" především za obraz v anticém templu, ve kterém věřící chápe samotné božstvo. – **Weis** 1957, sl. 504. – **Söding** 1999, sl. 289-290.

století, lépe vyhovující novým potřebám náboženské obce. Pevnou hranici mezi Andachtsbildem a Kultbildem však stanovit nelze. Výše uvedená kritéria nelze vztáhnout na všechna ikonografická témata označovaná jako Andachtsbild. Krucifix, stojící na křížovém oltáři a určený pro společnou modlitbu laiků, má zajisté pevné místo v liturgii a lze ho označit i jako „Kultbild". Ukřižovaný mohl sloužit shromáždění věřících, ale i privátní modlitbě. Krucifixy byly běžným vybavením ambitu, kapitulního sálu, dormitáře nebo cely. Annemarie Schwarzweber dokázala liturgickou funkci Krista v hrobě.[191]

Zdá se, že nejstarší piety vznikly pod vlivem zvýšené úcty ke Kristovým pašijím a že v nich převažuje christologická složka. Bádání v této době předpokládá jejich mimoliturgické využití. Ke změně funkce a obsahu piety dochází pravděpodobně v poslední třetině 14. století. Wilhelm Pinder odlišuje „mystickou" schodovitě-diagonální pietu od „katolické" horizontální piety z doby kolem 1400. Zatímco mystická pieta je podle Pindera Andachtsbild, horizontální se stává Kultbildem.[192] Pro změnu funkce mluví odlišný slavnostně reprezentativní výraz piet období krásného slohu. Obsahem horizontálních a krásných piet je Mariino utrpení a její oběť. Sílí mariánská složka, zatímco Kristovo utrpení ustupuje do pozadí.
S rostoucí úctou k Mariině compassio ve 14. století dochází ke změně ve výstavbě textu knih hodinek. Mariánské ofícium je nyní doplněno o Officium Sanctae Crucis, původně páteční modlitbu a o příslušná vyobrazení z pašijí.[193]
Změnu funkce piety, její začlenění do oficiální liturgie v době kolem 1400 a umístění na oltář předpokládá Curt Gravenkamp.[194] Georg Minkenberg se domnívá, že se tak stalo kolínskou synodou v roce 1423.[195] Johannes Neuhardt[196] uvádí, že pieta tohoto období byla součástí liturgie Velkého pátku. Stejného názoru je Hans Ramisch: *„Am Fest der Kreuzerhöhung wird am Nachmittag während des Offiziums der Vesper in Lesung und Betrachtung der Klage der Gottesmutter über den Tod ihres Sohnes gedacht und für die Vesper in Bildwerken, die man auf den Altar stellen konnte, vor Augen gefürt."*[197]

Maria Capra[198] upozornila v příspěvku „Das Vesperbild und seine Bedeutung im Totenkult" ještě na jinou liturgickou funkci piety. Pieta v dómu sv. Štěpána ve Vídni byla součástí zádušní mše. Při této příležitosti byla společně se čtyřmi anděly s hořícími svícemi

---

[191] **Alemann-Schwartz** 1976, s. 259.
[192] **Pinder** 1924, s. 100, 172.
[193] **Kupper, Christine,** Handschriften für das private Gebet, in: Spiegel der Seligkeit (kat. výstavy), Nürnberg 2000, s. 122.
[194] **Gravenkamp** 1948, s. 46-47.
[195] **Minkenberg** 1986, s. 37, 51, 110.
[196] **Neuhardt, Johannes,** Die Pietà, Freilassing 1972, s. 2.
[197] **Ramisch, Hans,** Zur Münchner Plastik und Skulptur im späten Mittelalter, in: Münchner Gotik in Freising, Regensburg 1999, s. 33.
[198] **Capra** 1951, s. 12-14.

vystavována na oltář.[199] Pietu zakoupilo bratrstvo v roce 1506 u řezbáře Štěpána v Siningstrasse. Autorka článku se domnívá, že tuto funkci měly sochy piet již dříve. Stejnou úlohu plnila v 15. století pieta v kostele sv. Jiří v Dinkelsbühlu, které se věnuje samostatná kapitola této práce.

Zádušní mše začíná obvykle v čase nešpor, mezi pátou a sedmou hodinou večerní, pokračuje vigiliemi a rekviem následujícího dne. O průběhu a podobě zádušní mše nás informují rukopisy hodinek. V Officiu defunctorum kolínské kapitulní knihovny je vyobrazen pohřeb kněze, objednavatele rukopisu, Johanna von Deutz (zemřel 1411). Sarkofág stojí na katafalku, na jehož rozích hoří čtyři svíce. Čtyři diákoni po stranách katafalku drží knihy a čtou evangelia do čtyř světových stran, Matoušovo na východ, Markovo na jih, Lukášovo na sever a Janovo na západ.[200] Nejznámějším příkladem vyobrazení pohřbu je miniatura v Turínských hodinkách, dnes připisovaná Janu van Eyckovi a vyobrazení v hodinkách maršála de Boucicaut.[201]

Funkci piety v kultu smrti potvrzuje její časté znázorňování na epitafech. Časným příkladem je epitaf Jehana Daixe a jeho ženy Kateřiny v kostele sv. Eucharia v Metz. Rodina Daix v 15. století výrazně přispívala na výstavbu kostela, který byl zároveň pohřebištěm rodiny.[202] Epitaf je tvořen dvěma nikami ve zdi. V horní čtvercové nice stojí socha Veroniky držící sudarium s Kristovou tváří. Dolní polovinu Veroničiny postavy zakrývá tabule s nápisem: *„Cy devant gist Jehan Daix filz de Segnoeur Jaque Daix chevalier qui morut le merquedy ir jour de september lan m c c c c et r r r i r et cy gist Catherine sa feme fille de Segnoeur Johan Denamy chevalier qui morut le merquedy des quatre temps r v r jour de september lan m c c c c r r r i r ou queil an ot tres grand mortaliteit a Mets. Pries pour caulx pour grand mortaliteit a Mets".*[203] V dolní segmentově ukončené nice stojí sousoší piety. Epitaf vznikl krátce po datu úmrtí Daixovi ženy roku 1439. Na epitafu z červeného mramoru v klášterním kostele benediktinek ve Frauenchiemsee v Horním Bavorsku klečí abatyše Uršula Pfäffinger (zemřela 1532) doporučovaná sv. Ondřejem před zobrazením piety.[204] Reliéf piety s křížem a na něm zavěšenými nástroji umučení zabírá téměř celou plochu na vertikálně komponovaném epitafu kanovníka Wiederolda von Lauerbach v ambitu klášterního kostela sv. Petra v Aschaffenburgu.[205]

---

[199] **Capra** 1951, s. 14.
[200] Officium defunctorum, Codex 244, folio 79r, Dombibliothek Kolín nad Rýnem, poč. 15. století.
[201] Museo Civico d'Arte Antica v Turíně, inv. č. 47, folio 116r. Malířem tohoto vyobrazení je Jan van Eyck, který od roku 1422 pracoval pro vévodu Jana z dolnobavorské linie Straubing-Holland. – Hodinky maršála de Boucicaut, fol. 142b, Musée Jacquemart André v Paříži.
[202] **Hofmann, Helga Dorothea,** Die lothringische Skulptur der Spätgotik, Hauptströmungen und Werke (1390–1520), Saarbrücken 1962, s. 139, obr. 111, 112 a 114.
[203] Cit. podle **Hofmann** 1962, s. 139.
[204] Obr. 101 in: **Brugger, Walter**, Kloster Frauenchiemsee 782-2003, Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer altbayerischen Benediktinerinnenabtei, Weißenhorn 2003.
[205] **Mader, Felix,** in: KDM 3, XIX (Aschaffenburg), obr. 107. – Epitaf je datován nápisem s datem úmrtí kanovníka v roce 1477.

V závislosti na měnících se náboženských potřebách se tedy měnila nejen formální stránka piety, ale zároveň její funkce. Socha, která v době svého vzniku plnila funkci Andachtsbildu, se později díky zázraku nebo svému legendárnímu obsahu mohla stát milostným obrazem. Již v 15. století jsou starší sochy piet umisťovány do pozdně gotických oltářů. Takovým příkladem je pieta v kostele sv. Magdalény v Tiefenbronn, která byla do oltáře Hanse Schüchlina dodatečně zakomponována v době vzniku oltáře, v roce 1469. Pieta pochází přibližně z 20. let 15. století. Její původní umístění neznáme. Marburská pieta stojí v predele řezaného oltáře z dílny Ludwiga Juppeho z let 1512–1517 v severním chóru kostela. Sousoší je adorováno pozdněgotickým andělem a Marií Magdalénou.
V období baroka bylo umisťování gotických soch na nové oltáře velmi časté.

Sousoší piet ze 14. století neposkytují příklad jejich umístění do oltářní skříně ani přítomnosti dalších asistenčních figur. Zpráva kolínského kronikáře Gelenia[206] uvádějící přístojící postavy světic, je ze 17. století. Je možné, že světice byly k soše piety dodány později. Nejstarším příkladem umístění piety do oltářní skříně a přítomnosti asistenčních postav je oltářní archa z počátku 15. století v gdaňském městském muzeu.[207] Světice jsou plně plastické, křídla s pašijovými scénami jsou malovaná. Martin Schawe proto pochybuje o „izolovanosti" piety. Domnívá se, že sochy světců doprovázející pietu se mohly ztratit, stejně jako kříž za zády Panny Marie nebo arma Christi.[208]

O umístění nejstarších soch z konce 13. a z počátku 14. století v prostorách kostela mnoho nevíme. Protože skupina Krista se sv. Janem v chóru stát mohla[209] a bolestný krucifix byl svou liturgickou funkcí spojen s křížovým oltářem[210], nelze vyloučit, že i pieta mohla být v prostoru chóru umístěna. Označení chór v textech mystiček není jednoznačné, může se vztahovat na chór s hlavním oltářem, nebo na chór jeptišek, oddělený prostor na empoře.

---

[206] **Dehio, Georg**, Geschichte der deutschen Kunst II., Berlin 1921, s. 120. – Reiners-Ernst upozorňuje, že se nejedná o izolovanou skupinu piety, nýbrž sochu s asistenčními figurami. (Reiners-Ernst 1939, s. 42, cit.: *„Statua B. M. Virginis quam vespertinam et dolorosam compellant, quod Christus e crucis patibulo in matris sinu depositum repraesentet, adpositae sunt eidem aliae sanctarum mulierum statuae.")*
[207] **Schawe** 1989/90, s. 185, obr. 16.
[208] **Schawe** 1989/90, s. 185.
[209] **Pinder** 1924, s. 94. – **Haussherr** 1975, s. 81-82.
[210] **Alemann-Schwartz** 1976, s. 259. – **Suckale** 2001, s. 26. – Nejstarší bolestný krucifix z roku 1304 v St. Maria im Kapitol v Kolíně nad Rýnem stál původně na křížovém oltáři před lettnerem.

4 Pieta v Germánském národním muzeu v Norimberku a její dílna

4. 1 Pieta v Germánském národním muzeu v Norimberku[211]

4. 1. 1 Dosavadní stav uměleckohistorického bádání k norimberské pietě

Dřevěná pieta se nachází ve stálé expozici Germánského národního muzea v Norimberku (obr. 1). Na tabulce je označena „Salzburg Ende 14. Jahrhundert". Takto pietu určil Heinz Stafski ve sbírkovém katalogu muzea z roku 1965.[212] Stafski vycházel ze zprávy předchozího majitele. Socha byla roku 1941 zakoupena v jednom mnichovském obchodě s uměním. Majitel uvedl, že socha pochází z oblasti Alp jižně od Salcburku.[213] Hned po svém zakoupení byla představena v ročence muzea. Zde ji Heinrich Kohlhaußen považuje za pražskou práci z doby kolem 1400.[214] V roce 1955 byla pieta součástí výstavy „Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien" v Germánském národním muzeu. Edmund Wilhelm Braun ji v katalogu označil jako (jiho)českou práci.[215]

4. 1. 2 Stav a polychromie

Z důvodu silného napadení červotočem v dolní partii sochy se na několika místech odrolila předstupující deska trůnu včetně okrajů drapérie a Kristových prstů u nohou. Zcela chybí prsty Kristovy pravé ruky, prostředníček levé ruky a okraj Mariina pláště vlevo.
Původní polychromie sochy je z velké části opadaná. Řídí se obvyklým barevným kánonem doby kolem 1400. Marie je oděna do spodního červeného šatu se zlatým páskem a zlatým lemem výstřihu. Plášť je bílý s modrou rubovou stranou a se zlatým lemem, Mariina rouška je bílá. Barva Mariina obličeje je růžová s načervenalými tvářemi, vlasy jsou zlaté. Inkarnát Kristova mrtvého těla je zeleno-šedý. Bílá bederní rouška má modrou rubovou stranu. Kristovy vlasy a vousy jsou tmavě hnědé, trnová koruna je zelená.

4. 1. 3 Popis sochy

Kompozice sousoší je vertikální. Poloha Kristova trupu je kompromisem mezi diagonálou a vertikálou. Ztrnulostí a téměř pravoúhlým zalomením Kristova těla a nohou připomíná norimberská pieta „schodovitě diagonální typus" 1. poloviny 14. století.
Výrazné vytočení Mariina trupu vpravo dává soše pohyb. Tímto vytočením a poklesnutím končetin reaguje Mariina postava na váhu Kristova těla. Marie sklání hlavu ke Kristu a

---

[211] Germánské národní muzeum v Norimberku, inv. č. Pl.O. 2801. – Lipové dřevo. – Výška: 93 cm, šířka: 75 cm, hloubka: 40 cm. – Další údaje v katalogu č. 37.
[212] **Stafski, Heinz**, in: Katalog des GNM, Die mittelalterlichen Bildwerke I, Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450, Nürnberg 1965, s. 181-183.
[213] **Stafski** 1965, s. 183.
[214] **Kohlhausen, Heinrich**, in: Germanisches National-Museum, 88. Jahresbericht, Nürnberg 1942, s. 22-28, obr. 8 a 9.
[215] **Braun, Edmund Wilhelm**, in: Ausstellung Nürnberg 1955, Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien, s. 89, č. kat. A4.

podpírá jej pravou rukou v oblasti krku a ramen. Do levé ruky bere svou roušku k osušení slz. Mariiny nohy klesají pod Kristovým těžkým tělem, obě kolena směřují vpravo. Levé koleno je výrazně vybočeno tak, že Mariin levý střevíc nemůže spočívat na ploše podrážky a vytáčí se na jeho hranu. Skrz tenký materiál střevíce se zřetelně protlačují Mariiny prsty. Trubicové záhyby spadající z Mariiných kolen se na soklu a kolem střevíců krčí. Pravé Mariino koleno je zvýrazněno přilnutím látky rubové strany pláště a velkým mísovým záhybem pod ním. Její spodní šat je stažen pod prsy zlatým páskem se sponou.
Mariina velká hlava (obr. 2) spočívá na úzkém dlouhém krku. Hlavu ohraničuje před obličejem předstupující zvlněná rouška. Deformací některých částí obličeje dosáhl sochař dokonale výrazu bolesti a pláče. Oči jsou posazeny příliš daleko od sebe a jejich vnější koutky směřují dolů. Ústa s povytaženými koutky jsou pevně sevřená a brada předstupuje. Na vytažené vnitřní konce obočí navazují dvě velké vertikální vrásky na čele. Obličej s příliš širokým a vysokým čelem ohraničují silné zvlněné prameny vlasů.
Trup Krista se tříčtvrtečně vytáčí k divákovi, hlava je neobvykle[216] v en face a mírně zakloněná dozadu. Kristovy paže opisují zalomení jeho těla. Končetiny jsou ohnuté téměř v pravém úhlu a chodidla spočívají na vodorovně ležícím cípu Mariina pláště na soklu. Kristova rouška na stehnech těsně přiléhá, v oblasti beder a pod břichem je přeložena na rubovou stranu a její okraje zdobí úzký plisovaný okraj.
Tíže a bezvládnost Kristova těla je vyjádřena hlubokým vklíněním jeho hýždí mezi Mariina kolena. O fyzickém utrpení Krista vypovídá vyzáblost jeho těla a zdůraznění některých fisiognomických detailů. Z plochého Kristova hrudníku vystupuje plasticky rána v boku, žebra a klíční kosti. Akcentovány jsou žíly a kotníky Kristových končetin. Břicho je vyklenuté a v oblasti žaludku výrazně propadlé.
Kristova hlava (obr. 3) je proti Mariině menší. Polozavřené oči jsou vpadlé hluboko v očních jamkách. Vnitřní konce obočí jsou podobně jako u Mariiny tváře vytaženy nahoru a po čele se táhnou dvě vertikální vrásky. Mírně pootevřená ústa s předstupující horní řadou zubů jsou ohraničena vousem. Zvlněné vlasy spadají v silných pramenech na záda a jsou, podobně jako prameny vousů, ukončeny velkými šneky. Trnová koruna je spletena ze dvou silných větví.
Půdorys trůnu norimberské piety je nepravidelný, deska výrazně přečnívá přes šířku sedadla na obou stranách. Postranice trůnu jsou hladké, levá je konkávně prohnutá a pravá je zdobena mramorováním.

4. 1. 4 Styl sochaře norimberské piety

Výraz obou tváří je přehnaný a hraničí s ošklivostí. Sochařovi jde v norimberském sousoší především o vyjádření utrpení a bolesti a o znázornění tělesnosti obou postav. Některé

[216] Frontálně vytočenou hlavu mají například piety v kostele sv. Ducha v Praze, v kostele sv. Tomáše v Brně a pieta z kostela sv. Magdalény ve Vratislavi (1945 zničená).

tělesné partie jsou zvýrazněny těsně přiléhající látkou. Je tak možno vidět tvar Mariina kolena protlačujícího se skrze látku pláště, prstů její levé ruky pod rouškou nebo tvar Kristových stehen pod přiléhající bederní rouškou. Zcela neobvyklý, ale jak uvidíme, ne zcela osamocený, je motiv prstů u nohou, které se protlačují skrze kůži Mariina střevíce. Kristovo mrtvolně ztuhlé tělo je vyhublé a kostnaté, barva jeho inkarnátu je šedozelená. Sochaři se tak dokonale podařilo znázornit jeho utrpení a smrt.

4. 1. 5 Gesto sušení slz

Gesto sušení slz je popsáno v německém překladu „Vita Beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica" Waltera von Rheinau a kartuziánského bratra Philippa ze 13. století:

„weinende si in umbevienc,
uf in si ir armen hienc.
si kust sin arme und sin wangen.
zeher sach si an den hangen,
mit ir risen si di abe streich".[217]

„weinend umfing sie ihn,
hielt ihn in ihren Armen.
Sie küsste ihm Hände und Wangen.
Diese waren, wie sie sah, von Tränen benetzt,
mit ihrem Schleier trocknete sie diese."[218]

Plačící Marie ve „Vita Beate Marie et Salvatoris rhytmica" tedy osouší své vlastní slzy, které jí skanuly z tváře na Kristovy ruce a tvář. Zda se tvůrce Norimberské piety nechal inspirovat právě tímto textem a nebo jinými mariánskými plankty té doby, není jasné. Mohl také jednoduše napodobit nějakou starší sochařskou předlohu tohoto námětu, přičemž mu význam gesta sušení slz byl srozumitelný. Pro dnešního pozorovatele není zcela zřejmé, zda Marie Norimberské piety osouší slzy ze svých tváří a nebo slzy, kterými je zkropena tvář a tělo Krista. Spíše se zdá, jako by se Marie chystala pozvednutým cípem roušky osušit slzy na svém obličeji. Pro středověkého věřícího však muselo toto gesto mít zcela konkrétní význam.

Gesto sušení slz se nevyskytuje příliš často, použil jej například sochař petrohradské piety[219], piety z kostela sv. Kolumby[220] v Kolíně nad Rýnem, z kostela Panny Marie na Písku

---

[217] **Reiners-Ernst** 1939, s. 20.
[218] Překlad Michael Neecke, Institut für deutsche Sprachwissenschaft, Regensburg.
[219] Eremitáž v Petrohradě. – Opuka, vypracovaná záda. – Výška 100 cm. – Drobná poškození na soklu a Mariině šatu, Kristovy nohy uraženy a znovu doplněny. – *Literatura:* **Feulner** 1943, s. 38. – **Kutal** 1962, s. 90, 1970, s. 160, č. kat. 214, 1971, s. 409; 1972, s. 491, 495. – **Liess** 1962, s. 37. – **Großmann** 1970, s. 110, č. kat. X. – **Clasen** 1974, s. 101, 102, obr. 195. – **Schmidt** 1977, s. 97, 101. – **Schürmann** 1978, s. 691.
[220] Pieta původně ve farním kostele sv. Kolumby, dnes v kapli „Madonna in den Trümmern" na místě zničeného kostela. – Vápenec. – Výška: 64 cm, šířka: 77 cm, hloubka: 28 cm, půdorys trůnu: 50 cm x 28 cm, postranice: 33 cm x 16 cm. – Ve velmi dobrém stavu, nová polychromie. – *Literatura:* **Hamann** 1929, s. 328. – **Dehio/Gall** 1949, Die Rheinlande, s. 180. – **Kutal** 1963, s. 337; 1971, s. 410; 1972, s. 489; 1975, s. 561. – **Dehio** 1967, Rheinland, s. 345. – **Großmann** 1970, s. 65-66, č. kat. 18. – **Clasen** 1974, s. 85, 86, obr. 108. – **Krönig** 1976, s. 80, obr. 30. – **Schmidt** 1977, s. 97, 100. – **Schürmann** 1978, s. 193.

ve Vratislavi[221] nebo v hornobavorském Truchtlachingu[222]. U piet v Horním a Dolním Bavorsku je časté bolestné gesto kladení Mariiny levice na hrudník, které má jiný význam. Je to gesto bolesti a zármutku, které je nutno odlišovat od gesta sušení slz.[223] Snad poprvé bylo v Bavorsku toto gesto použito u piet v Landshutu[224] a v mnichovské Frauenkirche[225]. Protože obě sochy zcela vybočují ze sochařské produkce oblastí, ve kterých se nacházejí, lze předpokládat, že byly importovány z jiného uměleckého centra, pravděpodobně z Prahy. V Čechách se s tímto gestem poprvé setkáme na horizontální pietě z Lodhéřova[226] u Jindřichova Hradce.

4. 1. 6 Uměleckohistorické zařazení norimberské piety

Od 70. let 14. století se u piet vyskytují především dva půdorysné typy Mariina trůnu: první čtvercového půdorysu, s předstupující deskou, která na stranách nepřečnívá přes půdorys sedadla a trůn obdélného půdorysu, někdy se skoseným rohem desky vlevo, jehož předstupující deska přesahuje výrazně vpravo přes šířku sedadla. Deska je vpravo obvykle segmentově zakončená[227]. Půdorysný typ trůnu s širokou na obou stranách přečnívající přední deskou se vyskytuje zřídka.[228] Pravděpodobně poprvé byl použit na dnes zničené pietě z kostela sv. Alžběty[229] (1384) a na pietě z kostela Panny Marie na Písku ve Vratislavi. U obou vratislavských piet, ale také například u piety v mnichovské Frauenkirche nebo později u dřevěné piety z Všeměřic[230] vystupují z pod Mariina šatu oba střevíce. Levý střevíc norimberské Marie spočívá na hraně podrážky. Tento vzácný motiv má společný s Plzeňskou madonou, pietou v Marburku[231], s pietou v mnichovské Frauenkirche a s již zmíněnou pietou z Všeměřic.

---

[221] Národní muzeum ve Vratislavi, inv. č. XI 281. – Vápenec. – Výška: 149,5 cm, šířka: 142 cm, hloubka: 56 cm. – Roku 1961 odstraněna zlatá polychromie z roku 1675. – *Literatura:* **Wiese** 1923, s. 44. – **Passarge** 1924, s. 58. – **Pinder** 1924, s. 172-173. – **Hamann** 1929, s. 335. – **Feulner** 1943, s. 34, 40. – **Springer** 1936, s. 180. – **Kutal** 1962, s. 136; 1971, s. 409. – **Großmann** 1970, s. 72, č. kat. 27. – **Neuhardt** 1972, s. 18. – **Clasen** 1974, s.111, 112, obr. 227. – **Schmidt** 1977, s.103. – **Guldan-Klamecka** 2003, s. 222-223.

[222] Katalog č. 34.

[223] Naproti tomu **Passarge** 1924, s. 61.

[224] Katalog č. 1.

[225] Katalog č. 5.

[226] Novodobá dřevěná replika. Poprvé uvádí **Kroupa** 1994, s. 144.

[227] Tuto desku označil Gerhard Schmidt jako „Bügelbrett" (**Schmidt** 1977, s. 95.)

[228] Široký sokl mají například pieta v Garsu, v poutním kostele v Bogenbergu a některé severoitalské piety.

[229] Dříve ve Slezském muzeu ve Vratislavi, inv. č. 196. – Zničena v roce 1945. – Vápenec. – Výška: 110 cm. – *Literatura:* **Wiese** 1923, s. 39. – **Passarge** 1924, s. 57. – **Pinder** 1924, s. 173. – **Hamann** 1929, s. 330. – **Springer** 1936, s.63. – **Drobná** 1937, s. 332. – **Garzarolli** 1941, s. 32. – **Feulner** 1943, s. 34-35. – **Kutal** 1949, s. 72; 1962, s. 92, 97-98; 1963, s. 352; 1971, s.409; 1972, s. 491, 493; 1975, s. 547. – **Großmann** 1970, s. 10, č. kat. IX. – **Clasen** 1974, s. 50-52, 85, 111, obr. 28-30. – **Schmidt** 1977, s. 97, 103. - **Guldan-Klamecka** 2003, s. 224.

[230] Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, inv. č. P 278. – Pieta byla nalezena r. 1951 v polní kapličce nedaleko Všeměřic. Je možné, že pochází z cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě. – Lipové dřevo, vzadu vyhloubena. – Výška: 118 cm. – Původní polychromie. Restaurována 1956 L. Slánským. – *Literatura:* **Kutal** 1953, s. 170; 1962, s. 111, 1963, s. 349; 1966, č. kat. 21; 1971, s. 408;1972, s. 518; 1975, s. 558; 1984, s. 278. – **Homolka** 1958, s. 30; 1962, s. 442, 1963b, s. 193; 1964, s. 36; 1970, s. 170-171, č.kat. 240; 1978, s. 695, 1983, s. 460. – **Clasen** 1974, s. 119. – **Kotrbová** 1979, č. kat. 21 – **Rulíšek** 1989/90, s. 19, č. kat. 8. – **Bartlová** 1990, s. 48-50, č. kat. 11.

[231] V predele oltáře Panny Marie od Ludwiga Juppeho v kostele sv. Alžběty v Marburku. – Vápenec. – Výška: 61 cm, šířka: 63,5 cm, hloubka: 27 cm. – Uražena část Mariina závoje nad čelem, chybí okraj Mariina pláště pod

Zatímco ani v Salcburku ani v Čechách přímé analogie pro norimberskou sochu nemáme, dochovaly se ve Středních Francích dvě sochy, které jsou norimberské pietě velmi blízké.

4. 2 Pieta v kostele Všech svatých v Allersbergu[232] ve Středních Francích

4. 2. 1 Dosavadní stav bádání k allersberské pietě

Pozoruhodné soše (obr. 4) nevěnovala uměleckohistorická literatura téměř žádnou pozornost. Pieta je krátce zmíněna v soupisu památek[233] a v Dehiově[234] příručce. Franz Hirschreider upozorňuje v průvodci Allersbergu na kvalitu sochy a datuje ji 1400–1420.[235] Krátký článek Roberta Unterburgera z roku 1997 nepřináší žádné nové uměleckohistorické poznatky.[236]

4. 2. 2 Původní umístění sochy

Pieta se dnes nachází na jižním bočním oltáři v kostele Všech svatých v Allersbergu poblíž Hilpoltsteinu ve Středních Francích. Dříve stála v jedné ze tří novodobých kaplí při západní zdi hřbitova s kostelem sv. Šebestiána.[237] Tuto situaci dokumentuje snímek z roku 1885.[238] 20. dubna 1945 byla přenesena do starého farního kostela Všech svatých a umístěna na jižní boční oltář, na místo, kde původně stála socha sv. Antonína.[239]
Kaple při bratrstvu sv. Šebestiána je zmiňována v roce 1333.[240] Stará hřbitovní kaple v 16. století zchátrala a 1676 byla znovu vystavěna. Odkud pieta pochází, není jasné. Původně mohla být určena jak pro hřbitovní kapli sv. Šebestiána tak pro starý farní kostel Všech svatých.

---

levým kolenem. 1969 restaurátorem Wolfgangem Brückerem odstraněna nová polychromie. Původní polychromie: bílý šat, plášť, rouška Panny Marie i Kristova rouška, rubová strana pláště modrá, Mariiny vlasy a špičky bot a okraj šatu a pláště zlaté. Kristovy vlasy hnědé. Mariin inkarnát růžový, Kristův hnědý. Trnová koruna zelená. – *Literatura:* **Dehio/Gall**, Nördliches Hessen, s. 159. – **Körte** 1937, s. 76 – **Hamann** 1929, s. 317-323. – **Passarge** 1924, s. 62. – **Springer** 1936, s. 72. – **Paatz** 1956, s. 29, 39 – **Kutal** 1957, s. 58; 1958, s. 131-132; 1963, s. 83; 1963, s. 350-351; 1971, s. 408; 1972, s. 517-518; 1975, s. 561; 1984, s. .270. – **Beeh** 1965, s. 20. – **Großmann** 1970, s. 58-59, č. kat. 10; 1983, s. 77-84. – **Neuhardt** 1972, s. 8. – **Clasen** 1974, s.11,13, 85, obr. 100-102. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Schürmann** 1978, s. 256 – **Dehio** 1982, Hessen, s. 596 – **Liess** 1962, s. 38.

[232] Lipové dřevo. – Nová polychromie. – Výška: 116 cm, šířka: 116 cm, hloubka: 40 cm, levá postranice: 62 cm x 12 cm, pravá postranice: 56 cm x 19 cm, půdorys trůnu: 102 cm x 17 cm. – Další údaje v katalogu č. 36.

[233] **Mader** 1929, in: KDB (5), Mittelfranken III, Bezirksamt Hilpoltstein, München 1929, s. 21.

[234] **Dehio Handbuch** 1979, Franken, s. 9 (sochu nesprávně uvádí na hřbitově). – Dehio Handbuch 1999 (Tilmann Breuer), s. 10.

[235] **Hirscheider, Franz,** Markt Allersberg, Ingolstadt 1969, s. 22 (pietu datuje 1400 – 1420). -

[236] **Unterburger, Robert,** Die spätgotische Pietà in der Allersberger Allerheiligenkirche, in: Heimatskundliche Streifzüge, Schriftenreihe des Landkreises Roth 16, 1977, s. 78-80.

[237] **Mader** 1929, s. 21.

[238] **Hirschreider, Franz,** Allersberg in alten Ansichten, Zaltbommel 1985, s. 4.

[239] **Hirschreider** 1985, s. 5.

[240] **Mader** 1929, s. 18.

4. 2. 3 Allersberg ve středověku

Farnost je poprvé uváděna v roce 1006 při svěcení filiálního kostela v Uttenhofen.[241] Ve věnovací listině rytíře Gotfrieda von Sulzbürg ze 14. ledna 1254 je jako jeden ze svědků jmenován „dominus Hermannus plebanus in Alrsperch"[242]. Z druhé poloviny 13. století pochází čtyřboká věž chóru. Goticky nechal kostel přestavět a nově vybavit nástupce Ludvíka Boháče z rodu Wittelsbachů, Jiří, v roce 1498. V roce 1305 přenechali Allersberg pánové von Hirschberg eichstättskému biskupovi.[243] Biskup vesnici dále postoupil jako léno pánům z Wolfsteinu.[244] Vlastnictví Allersbergu pány z Wolfsteinu bylo potvrzeno Ludvíkem Bavorským roku 1323. V tomto roce poskytl Ludvík Wolfsteinům právo opevnit Allersberg hradbami a další práva, která má město Neumarkt (v Horní Falci).[245] Pánové z Wolfsteinu byli many českého krále a od roku 1353 lenními pány Sulzbürgu. Erb se třemi stříbrnými hradebními věžemi v červeném poli a dvěma červenými lvy ve zlatém poli pod nimi udělil městu roku 1354 Karel IV. Podle regestu v Huberově edici (Regesta imperii VIII., č. 7422) propůjčil Karel roku 1375 Gotfriedu a Albrechtovi z Wolfsteinu právo na jejich pevnost Allersberg a její opevnění, právo na roční a týdenní trh, právo mílové a hrdelní.[246] Vlastní allersberská linie pánů z Wolfsteinu vznikla na základě rozdělení dědictví roku 1359 a vládla do roku 1475, kdy Georg von Wolfstein od roku 1455 zastavené město musel postoupit bavorsko-landshutskému vévodovi Ludvíku Boháčovi.[247] Město leželo na jedné ze tří důležitých cest obchodu vedoucích ze severu na jih, především do Benátek. Od Norimberku byl Allersberg vzdálen přesně jeden den cesty a byl tak první a poslední zastávkou kupců na této trase.

4. 2. 4 Stav a polychromie sochy

Dřevo sochy je ve velmi špatném stavu, způsobeném dlouhodobým působením nepříznivých povětrnostních podmínek v době umístění sochy ve hřbitovní nice. V oblasti soklu je napadeno červotočem. Silná vrstva nové polychromie se na více místech odlupuje. Nevhodné je i současné umístění sochy ve vlhkém kostele a její vystavení slunečnímu záření.

---

[241] **Hirschreider** 1969, s. 1.
[242] **Schöffel, Wolf**, in: 750 Jahre Allersberg, Schwabach 2004, s. 9-10. Dar se týká farnosti Pölling, kterou Gotfried věnuje kláštěru Seligenporten. – K historii Allersbergu **Wurdak, Ernst,** in: 750 Jahre Allersberg, Schwabach 2004, s. 12-18.
[243] **Hirschreider** 1969, s. 1.
[244] **Wurdak** 2004, s. 15.
[245] **Bosl, Karl,** Handbuch der Historischen Stätten Deutschlands, Stuttgart 1961, s. 7. – **Seitz, Reinhard A.,** Wolfsteiner Markt- und Stadtgründungen, in: Oberpfälzer Heimat 19, 1975, s. 25 *(„daz dorf ze Alrsperch ... mit graben und mit mawren oder swie si chuennen, wol vesten muegen" ... „alliu diu rhet – ez sein marchtreht oder swie si genant sein – die unser stat zuo dem Neuenmarchet von uns und von unseren vodern an dem reiche gehabt hat und noch hat")*.
[246] **Bobková, Lenka,** Soupis českých držav v Horní Falci a ve Francích za vlády Karla IV., in: Sborník archivních prací 30, 1980, s. 199. – Autorka článku se domnívá, že Allersberg k českým lénům nepatřil.
[247] **Mader** 1929, s. 21. – **Spitzlberger Georg,** Das Herzogtum Bayern-Landshut und seine Residenzstadt 1392–1503, Landshut 1993, s. 34. – **Wurdak** 2004, s. 16.

4. 2. 5 Popis sochy

Pieta (obr. 4) je dřevěná, 116 cm vysoká a stejně široká. Záda sochy jsou vydlabaná. Silná vrstva polychromie znesnadňuje pozorování sochařských detailů a srovnání s dvěma dalšími pietami, s pietou v norimberském muzeu a s pietou v Dinkelsbühlu.

Půdorys Mariina trůnu je nepravidelný. Skládá se z obdélného půdorysu Mariina sedadla a předstupující desky vpředu, která stejně jako u norimberské sochy výrazně přečnívá vpravo i vlevo přes šířku trůnu.

Postava Panny Marie téměř nereaguje na zátěž Kristova těla. Trup je vzpřímený a jen mírně se vytáčí z osy vpravo. Nohy stojí pevně a nepodlamují se pod vahou Kristova mohutného těla. Marie k němu sklání pouze hlavu a pohledem směřuje k jeho tváři. Levou Kristovu paži bere do své levé ruky a tiskne na hrudník. Pravou rukou podpírá Krista pod hlavou. Pravé Mariino koleno, na kterém spočívá veškerá váha Kristova těla, je umístěno o něco výš a jako v Norimberku zvýrazněno těsně přiléhající látkou rubové strany Mariina pláště. Pod kolenem se vytvořil mohutný mísový záhyb. Cíp trubicového záhybu spadajícího z Mariina levého kolena se v oblasti soklu lomí a vytváří tak podložku Kristovým chodidlům. Špička Mariina levého střevíce je umístěna v ose s levým kolenem. Že se i zde prsty protlačovaly skrze tenkou látku střevíce, nelze vzhledem k silné vrstvě polychromie potvrdit. Plášť je ve spodní části rytmicky členěn velkorysými do hloubky propracovanými trubicovými a mísovými záhyby. Cípy pláště spadají symetricky na obě strany. Prostor soklu vlevo vyplňují dva velké záhyby v podobě „nosů" a vytvářejí tak protiváhu Kristovým chodidlům vpravo.

Mariina rouška trčí daleko před obličej a při pohledu ze strany jej zcela zakrývá. Nad čelem je utvářena čtyřmi velkými vlnami s plisovaným okrajem, jejichž tvaru se přizpůsobují silné prameny vlasů.

Ve výrazu Mariina oválného obličeje (obr. 5) se odráží zármutek. Brada je povytažená a ústa s nahoru vytaženými koutky jsou pevně sevřená tak, jakoby Marie potlačovala pláč. Oči jsou posazeny daleko od sebe a jejich vnější koutky spadají dolů. Vnitřní konce obočí jsou vytaženy nahoru a na vysokém čele se vytvořily dvě výrazné vertikální vrásky.

Velké a mohutné Kristovo tělo leží vodorovně a jakoby bez tíže na Mariiných nohou. Kristovy končetiny jsou v kolenou pravoúhle ohnuté, chodila spočívají na cípu Mariina pláště na soklu. Pravá Kristova paže sleduje horizontální polohu těla. Těžký Kristův korpus je podepřen pouze v oblasti beder Mariiným pravým kolenem. Hrudní koš je mohutný, výrazně vyklenutý a plasticky z něho vystupují žebra. Břicho je, jako u norimberského Krista, nafouklé a v oblasti žaludku propadlé. Bederní rouška přiléhá těsně na Kristova stehna, pod břichem je přeložena na rubovou stranu. Stejně jako u Mariiny roušky jsou její okraje zdobeny drobnými kolmými záhyby.

Kristova hlava (obr. 6) je natočena v tříčtvrtečním profilu k divákovi. Výraz tváře zachycuje okamžik smrti, poslední vydechnutí na kříži. Z hlubokých očních jamek plasticky vystupují

polozavřené oči. V otevřených ústech vidíme zuby a jazyk. Nízko posazená trnová koruna se zachovanými trny je spletena ze tří prutů. Vlasy spadají v silných pramenech na záda.

Na svou velikost 116 cm je sousoší minimálně hluboké. Levá postranice (obr. 7) je pouze 12 cm široká. Hloubky sochy 40 cm bylo dosaženo vysunutím Kristovy hlavy dopředu a hlubokým promodelováním Mariiny drapérie vpředu. Socha se tak blíží reliéfu. Levá postranice je velmi úzká a nevypracovaná. Pravá postranice (obr. 8) je širší a zdobená slepou kružbou o dvou lomených oknech s trojlisty v couronnement a liliovým ornamentem nad nimi. Mezi lomenými okny chybí prut. Přední okno je neúplné, chybí přibližně jeho polovina. Lilie nad okny neleží na ose, ale je posunuta doprava. Sochaři se tak podařilo na velmi úzké ploše postranice sugerovat složitou okenní kružbu. Při pohledu zepředu a při částečném bočním pohledu divák uvedené deformace nepostřehne. Ty jsou zřejmé pouze z bočního pohledu.
Reliéfní provedení sochy a jen zčásti vypracované postranice mluví pro její umístění před stěnou. Allersberská pieta stála pravděpodobně v oltářní skříni a byla určena pro čelní pohled.

4. 2. 5 Srovnání allersberské a norimberské piety

Fyziognomie tváří allersberské a norimberské Marie je téměř shodná. Výraz allersberské Marie je oproti bolestné grimase norimberské sochy mírnější. Obličej norimberského Krista působí vůči allersberské tváři „sušší", což však může být způsobeno chybějící polychromií této sochy oproti silné vrstvě polychromie allersberské piety. Přesto jsou si oba obličeje s hlubokými očními jamkami a vpadlými tvářemi velmi blízké. Shody nacházíme dále v drapérii, především ve tvaru Mariiny ve velkých vlnách před obličejem trčící roušky, v oblasti pravého kolene s těsně přiléhající drapérií rubové strany pláště a mohutným mísovitým záhybem, a rovněž ve fyziognomii obou těl Kristů s výrazně vyklenutým břichem.

Piety se však odlišují celkovou kompozicí. Norimberské sousoší charakterizuje pohyb způsobený reakcí Mariina těla na Kristovu zátěž a vytočením její postavy z osy a rytmus proti sobě jdoucích diagonál Mariina a Kristova těla. Obrys sousoší tvoří vertikální obdélník. Allersberskému sousoší dominuje klid, vyváženost horizontály Kristova těla a vertikály Mariiny postavy. Její postava téměř nereaguje na zátěž Kristova těla. Obrys sousoší tvoří čtverec. Oproti reliéfní Allersberské pietě, je sousoší v muzeu zpracováno více do hloubky. Hrudník norimberského Krista je plochý a jeho tělo je proti allersberskému vyhublé. Vlny vlasů norimberské Marie neopisují tvar roušky, tak jak tomu bylo u allersberské piety. Trnová koruna norimberského Krista je užší, spletená ze dvou prutů, koruna allersberského Krista má pruty tři. Uvedené odlišnosti svědčí pro bohatý repertoár forem a motivů dílny a jsou

vysvětlitelné časovým odstupem obou soch, požadavky objednavatele a odlišným umístěním sochy.

4. 2. 6 Uměleckohistorické zařazení sochy

Horizontální polohou Kristova těla, pravoúhlým ohnutím jeho nohou, tvarem roušky a fyziognomií obličeje s charakteristickými dvěma vertikálními vráskami na čele připomíná allersberská socha horizontální piety 70. a 80. let 14. století. Gesto, kdy Marie pozvedává a k sobě tiskne Kristovu paži, se v základní skupině horizontálních piet nevyskytuje. Bylo použito na pietách z kostela sv. Matěje ve Vratislavi[248], v litoměřickém dómu[249], a později na pietě z Waakirchen[250] v diecézním muzeu ve Freisingu. Se dvěma naposledy jmenovanými pietami a s výše uvedenými pietami ve Vratislavi[251] má pieta v Allersbergu společnou širokou přední desku trůnu. U piety z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi se na desce vlevo zvedá ležící cíp Mariina pláště do podoby „nosu". Tento záhybový útvar byl použit u řady piet vrcholné fáze krásného slohu, například na sousoších v kostele sv. Barbory[252] v Krakově, v kostele sv. Albana[253] v Kolíně nad Rýnem a později na malé pietě ze Seeonu[254]. Nespočetné analogie pro tento motiv najdeme v deskové a knižní malbě od 80. let 14. století především v Čechách.[255]

Nadsazená expresívní mimika tváří allersberské piety dokonale popisuje duševní stav obou postav. S podobnou naléhavostí znázornil ukřižovaného sochař Ukřižování z kostela sv. Mikuláše v Elbingu[256]. Analogie pro naturalismus Kristovy tváře nacházíme v Čechách, v tvorbě Mistra Týnské kalvárie. Vpadlé oči, otevřená ústa s masitým spodním rtem, viditelné zuby a jazyk má allersberská hlava společné s řezbami bolestných Kristů ze Staroměstské a Novoměstské radnice a s tváří ukřižovaného Týnské kalvárie v Praze. Podobná je modelace mohutného Kristova hrudníku s výrazně vystupujícím hrudním košem. Řezba českého mistra se však odlišuje detailnějším a jemnějším zpracováním povrchu. Nejbližší srovnání pro

---

[248] Národní muzeum ve Varšavě. – Vápenec. – Výška: 75 cm, šířka: 81 cm, hloubka: 32 cm. – Nová polychromie, část chodidel doplněna. – *Literatura:* **Wiese** 1923, s. 45. – **Passarge** 1924, s. 58. – **Hamann** 1929, s. 336. – **KDM** Breslau 1934 (1), III, s. 62. – **Garzarolli** 1941, s. 45. – **Kutal** 1962, s. 85, 136, 1963, s. 339, 1971, s. 407, 408, 1972, s. 493. – **Liess** 1962, s. 39. **Großmann** 1970, s. 61, č. kat. 13. – **Neuhardt** 1972, s. 26. – **Clasen** 1974, s. 112, obr 228. – **Schmidt** 1977, s. 102.

[249] Dóm sv. Štěpána v Litoměřicích. – Dřevo, trůn vzadu vyhlouben. – Výška: 110 cm, nová zlatá polychromie. – *Literatura:* **Opitz** 1929, s. 146; 1930, s. 490. – **Kutal** 1949, s. 72; 1962, s. 136; 1963, s. 346; 1984, s. 280. – **Bachmann** 1969, s. 165. – **Homolka** 1970, s. 174, č.kat. 249. – **Clasen** 1974, s. 120. – **Bartlová** 1990, s. 52-53.

[250] Inv. č. L 7408. – Katalog č. 11.

[251] Piety z kostela Panny Marie na Písku a z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi.

[252] Kostel sv. Barbory v Krakově. – Vápenec. – Výška 62 cm. – *Literatura:* **Behrens** 1943, s. 49-59. – **Liess** 1962, s. 37-42. – **Kutal** 1963, s. 351; 1971, s. 407; 1972, s. 499. – **Großmann** 1970, s. 59, č. kat. 11. – **Clasen** 1974, s. 149, obr. 413, 414. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **KDM** in Polen 1984, s. 420, obr. 121.

[253] Kostel sv. Albana v Kolíně nad Rýnem. – Vápenec. – Výška: 58 cm, šířka: 67 cm, hloubka: 26 cm, půdorys trůnu: 26 cm x 47 cm, postranice: 14 cm x 29 cm. – V roce 1945 shořela a rozpadla se na 407 kousků. Znovu sestavena a částečně doplněna sochařem Jacobem Lindem z Bonnu (doplněny ruce a chodidla Krista, ruce P. Marie, rouška P. Marie vlevo, drapérie vlevo dole). – *Literatura:* **Kutal** 1971, s. 407; 1975, s. 561. – **Clasen** 1974, s. 85, obr. 104, 105. – **Krönig** 1976, s. 80, obr. 29. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Schürmann** 1978, s. 192.

[254] Inv. č. MA 971. – Katalog č. 10.

[255] Třeboňský oltář (před 1380), Epitaf Jana z Jeřeně (1395), rukopisy Václava IV.

[256] Muzeum Gdaňsk, dřevo, nadživotní velikost. – Obr. 210 in: Clasen 1974.

allersberské sousoší představuje dřevěná socha sv. Jiří s drakem v Bavorském národním muzeu v Mnichově[257] Jeho hlava (obr. 13) je typikou tváře s plastickou modelací očních partií s převislým obočím a propadlými tvářemi překvapivě blízká tváři allersberského Krista. Také s norimberskou pietou spojuje sochu sv. Jiří jedna zvláštnost: předstupující horní řada zubů.

4. 3 Pieta v kostele sv. Jiří v Dinkelsbühlu[258]

Třetí socha piety, velmi blízká pietám v Allersbergu a v norimberském muzeu, se nachází v kostele sv. Jiří v Dinkelsbühlu ve Středních Francích (obr. 9).

4. 3. 1 Město Dinkelsbühl ve středověku

Město Dinkelsbühl je v listině krále Rudolfa Habsburského z roku 1373 označeno jako svobodné říšské město.[259] Přesto bylo několikrát zastaveno pánům z Öttingen a norimberským hradním pánům. Roku 1324 potvrdil Ludvík městu všechna královská a císařská privilegia.[260] Mezi léty 1351–1398 získal Dinkelsbühl od Karla IV. a Václava IV. řadu nových i obnovených privilegií. Roku 1351 se město vykoupilo ze zástavy hrabat z Öttingen. 2. ledna 1352 potvrdil Karel IV. jako král a 1. srpna 1355 jako císař městu všechna privilegia a práva a slíbil město neprodat.[261] Král Václav přislíbil v případě smrti otce městu ochranu již v roce 1370[262] a v roce 1387 potvrdil všechna královská a císařská privilegia.[263] Král Ruprecht 26. července 1401 nejprve anuloval všechna privilegia, která král Václav „ke škodě říše udělil"[264] ale již 14. srpna téhož roku znovu potvrdil všechna privilegia udělená Karlem IV. a Václavem IV.[265]

Dnešní podoba kostela sv. Jiří, původně románského kostela sv. Bartoloměje, patří konci 15. století. S novostavbou bylo započato v roce 1448 podle plánů Nikolause Eselera von Alzey staršího. 17. října 1488 byl kostel biskupem Ulrichem von Augsburg konsekrován a 18. října 1497 byl biskupem Janem vysvěcen hlavní oltář.[266]

---

[257] Inv. č. MA 1155, lipové dřevo, původní polychromie, zčásti odpadaná. Rozměry: 93 cm x 75 cm x 40 cm.
[258] Lipové dřevo. – Nová polychromie. – Výška: 75 cm, šířka: 58 cm, hloubka: 29 cm; postranice: 27 cm x 15 cm. – Další údaje v katalogu č. 35.
[259] **Bosl, Karl,** Handbuch der historischen Stätten Deutschlands, Bayern, Stuttgart 1961, s.132-133. – Nejstarší dochovaná zpráva o „burgus Tinkelspuhel" pochází z roku 1188.
[260] **Schnurrer, Ludwig**, Die Urkunden der Stadt Dinkelsbühl 1282–1450, in: Bayerische Archivinventare 15, 1956, s. 10.
[261] **Schnurrer** 1956, s. 27, 29.
[262] **Schnurrer** 1956, s. 42.
[263] **Shnurrer** 1956, s. 67
[264] **Shnurrer** 1956, s. 95.
[265] Ibidem
[266] **Ritter, Friedrich,** Die St. Georgskirche in Dinkelsbühl, Dinkelsbühl 1912, s. 7.

4. 3. 2 Dinkelsbühlská pieta v pramenech a v uměleckohistorické literatuře

Sousoší je v literatuře obvykle datováno počátkem 15. století.[267] Richard Hamann vidí v dinkelsbühlské pietě ohlas piety Roettgen[268] a srovnává ji s pietou z Deggingen[269] z doby kolem 1330.[270]

Většina písemných zpráv k oltáři Panny Marie pochází z 15. století.[271] Dozvídáme se z nich jména kaplanů a cenné informace o uplatnění dinkelsbühlské piety v liturgii.

Pieta dnes stojí na oltáři v pozdně gotickém ciboriu v závěru chóru. Podle záznamů karmelitánského kláštera věnovala 1. ledna 1457 Margaretha, vdova po ševci Hansovi Mayerovi, na věčné světlo před novým oltářem Panny Marie 1 fl[272] a slíbila, že světlo bude hořet ve dne i v noci.[273] Označení „nový oltář" se velmi pravděpodobně vztahuje na nové ciborium, vytvořené podle plánů architekta kostela Nikolause Eselera staršího.[274] Ciborium není v literatuře přesně datováno. Rok 1457 by tak představoval „terminus ante quem" pro architekturu ciboria. Baldachýn stál původně při jižním chórovém pilíři proti sakramentáři. Roku 1724 byl uzavřen mříží.[275] Od restaurace v roce 1859 se ciborium nachází v chórovém ochozu za hlavním oltářem.[276]

Ještě v roce 1457 zaplatila vdova Margaretha 1 florín k uspořádání výročí smrti [Jahrtag] manžela, čtené a zpívané mše u oltáře Panny Marie pro zesnulého, sebe, své děti a další příbuzné.[277] Půl florínu bylo určeno na věčné světlo oltáře a půl florínu dostali řádoví bratři. Jeden florín měl být pro stejný účel vyplácen i po smrti donátorky. 25. května 1474 *„[Oswalt] Berbing stiftet einen Jahrtag auf den Tag praesentationis Mariae in der Pfarrkirche zu D. [Dinkelsbühl] mit 1) einer gesungenen Vesper, 2) einer Messe am folgenden Morgen, 3)*

---

[267] **Ritter** 1912, s. 70 („...das schon in der alten Kirche verehrte Vesperbild, ein Bild der frühgotik in gedrungenen Formen.") – **Christoffel** 1928, s. 44. – **Mader, Felix**, in: KDB (5), Mittelfranken IV, Stadt Dinkelsbühl, München 1931, s. 44 (před 1430). – **Horn, Adam,** Dinkelsbühl, St. Georgskirche und Stadt, Führer zu Deutschen Kunstdenkmälern, München 1952, s. 6 (um 1430).

[268] Landesmuseum Bonn. Výška: 88 cm. Dřevo.

[269] Vyobrazení in: **Baum, Julius,** Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderst, Stuttgart 1917, s. 99, č. kat. 49.

[270] **Hamann** 1929, s. 362.

[271] 11. listopadu 1465: *„Johannes Echterdinger, Pfarrer zu D., beurkundet, daß Engelhart Gerber, Kaplan der Messe ULF in der Pfarrkirche zu D., ihm und seinen Nachfolgern als Pfarrer 1 fl Zins vermacht hat aus dem Hause des Caspar Scholl des Goldschmieds* (...) *zu Ausrichtung eines Jahrtags für sich, seinen Vater...".* (Schurrer 1962, s. 51.) – 19. října 1477: *„Flaisch Hans zu Ehingen verkauft an Hans Beringer, Kaplan an ULF-Altar in der St. Georgskirche zu D., 2 fl Zins ...".* (Schurrer 1962, s. 105.) – 22. prosince 1496: *„Vor dem Bischof Friederich von Augsburg und in dessen Konsistorium, in Gegenwart des Notars Meister Johanns Vischer von Dinckelspiel, wohnhaft zu Augspurg, und des Ambrosi Buchelberger, alten Bürgermeisters zu D. als Bevollmächtigten der Stadt D. wird den beiden Priestern Meister Hans Lauchaimer und Mathis Stöcker zu gleichen Teilen die Frühmesse und die Kaplanei des St. Marienaltars in der Pfarrkirche zu D. übergeben, nachdem diese durch Resignation des Laurenzt Ruprecht, Licentiaten der heiligen Schrift, vakant geworden ist..."* (Schnurrer 1962, s. 207.)

[272] fl = florín (gulden)

[273] **Schnurrer, Ludwig,** Die Urkunden der Stadt Dinkelsbühl 1451–1500, in: Bayerische Archivinventare 19, 1962, s. 24.

[274] **Schnurrer, Ludwig,** Nördlingen und Dinkelsbühl. Die Nachbarschaft zweier Reichstädte im Mittelalter, in: Rieser Kulturtage 10, 2004 (2005), s. 304-305. Nikolaus Eseler d. Ä. Byl od roku 1442 činný v Nördlingen. Od roku 1471 byl Nikolaus Eseler mladší architektem dómu sv. Jiří v Dinkelsbühl.

[275] **Ritter** 1912, s. 16.

[276] **Christoffel, Ulrich,** Dinkelsbühl, Augsburg 1928, s. 42.

[277] **Schnurrer** 1962, s. 28.

einem gesungenen Amt mit Ministranten, 4) einer Nonmesse am Frauentag in der Fastenzeit, zu halten durch einen Pfarrgesellen an ULF-Altar [Unser Lieben Frau-Altar], wobei während der Wandlung die Antiphon „Hec est dies quam fecit dominus" gesungen werden soll...".[278] 3. února 1489 zanechal Mathias Stocker, klerik augsburského biskupství, tuto závěť: *„1) Er soll in der Karmelitenkriche zu D. vor ULF-Altar begraben werden; dort und in der Pfarrkirche soll mit der gesamten Priesterschaft der Totengottesdienst mit Vigilien und Messen gehalten werden."*[279]
Tyto zprávy potvrzují, že dinkelsbühlská pieta, podobně jako pieta v dómu sv. Štepána ve Vídni, byla v 15. století součástí zádušní mše.

Podle Mögelinovy kroniky potila socha před vjezdem Gustava Adolfa do města v roce 1632 a podruhé v roce 1706 na svátek Sedmi bolestí Panny Marie krev a vodu.[280] Mögelinovu kroniku doplňují další zprávy jednoho luteránského spisu z roku 1712. Zde se dočteme, že pieta byla již ve starém kostele obzvláště uctívána a že k ní byly konány poutě z Elwangen a Herrieden.[281] Po uvedeném zázraku v roce 1706 poutě stále více sílily. Poutníci s sebou přinášeli množství dárků a malé sošky piety, které nechávaly vysvětit knězem.[282] Na vedutě z roku 1750 se pieta vznáší nad bočním pohledem chrámu sv. Jiří.[283] Již v roce 1495 se magistrát a měšťané nechtěli spokojit s jedním knězem pro oltář Panny Marie.[284] Druhou prebendu potvrdil papež Alexander II. bulou ze 12. prosince 1495.[285] 22. prosince 1496 předal tento úřad za přítomnosti notáře augsburský biskup Friedrich dvěma kněžím, Hansovi Lauchaimerovi a Mathisovi Stöckerovi.[286]

---

[278] **Schnurrer** 1962, s. 89. (Kopiář karmelitánského kláštera).
[279] **Schnurrer** 1962, s. 165 (Kopiář karmelitánského kláštera).
[280] **Ritter** 1912, s. 15, cituje z Mögelinovy kroniky: : *„1706 haben die Catholiquen folgende Begebenheit öffentlich ausbrechen [...] lassen: Den 29. May gegen Abend um 3 Uhr ist in der ganzen Statt ein Gählings Gerücht entstanden, das Marienbild auf dem Frauenaltar in der katholischen Kirche schwitzte, und zwar anfänglich Blut, nachgehends aber, da das Blut ausgegangen, nur bloß Wasser, daher ein großer Zulauf von Geistlichen und Weltlichen, Höhern und Niedern, Evangelischen und Catholischen dahin geschehen, dieses miracul mit anzusehen, da dan einige solchen als gesehen, andere aber solches nicht gesehen zu haben asservirt; dem aber sei wie ihm wolle, so hat der Zulauf lange in die Kapl hinein gewährt und haben sich viele Leute mit Lichtern und Laternen eingefunden und ihre Devotion mit beten, weinen und klagen und dies letztere zwar deswegen bezeigt, weil kurz vor des Schwedenkönigs Herkunft im vorigen seculo und darauf vorgenommener Ausmusterung dieses Bild eben dergleichen Voranzeige solle getan haben. Es hat sich auch nachgehends der Anlauff um so viel vergrößert, als dieser Vorgang in offenen Druck von den Catholischen (denen bald hernach von einem Evangelischen in der sogenannten Wallfahrt zu diesem Wunderbild begegnet worden) gebracht und an Sonn- und Festabenden eine halbe Stunde vor Thorsperren das Volk durch ein Glockenzeichen in großer mänge zusammen gelocket und vor dem Bild das Ave Maria, Litaney und anderes abzubeten der Anfang gemacht und um so eifriger damit continuirt worden, als im darauffolgenden Sept. der schwedische Einfall in Sachsen dem ganzen Reich nicht geringe Besorgnis von weiteren Proceßen causirt, hiesige Stadt aber besonders in der größten Gefahr darum zu sein von denen Catholiquen geglaubt worden ist, weil das Schwitzen dieses Marienbilds immer je mehr und mehr zuzunehmen vorgegeben und daraus der sel. Jungfrau Maria zum voraus bezeugendes großes Mitleiden über die bevorstehende schwedische grausame Verwüstung geschlossen werden wollen."*
[281] **Ritter** 1912, s. 16.
[282] **Ritter** 1912, s. 17.
[283] **Ritter** 1912, obr. s. 9.
[284] **Ritter** 1912, s. 16 a 31.
[285] **Ritter** 1912, s.31.
[286] **Schnurrer** 1962, s. 207.

První prebendu k oltáři Panny Marie založila roku 1387 Agnes Peysser a její muž Heinrich Bul.[287] U oltáře byla sloužena mluvená a zpívaná mše „unser frauen". Datum založení první prebendy 1387 by tak pro vznik piety představovalo termín „ante quem".

4. 3. 3 Popis sochy

Pieta je stejně jako piety v Norimberku a v Allersbergu ze dřeva. Je pouze 72 cm vysoká a tedy nejmenší ve skupině. Její polychromie je nová. Trůn nepravidelného půdorysu se skládá z vlastního sedadla a z předstupující desky pod nohama Panny Marie a Krista. Deska vpravo přečnívá a je rovně zakončena. Postranice trůnu jsou poměrně široké a zdobí je jednoduchá slepá kružba v podobě dvou lomených oken s trojlalokem v horní obloukové části.
Mariin trup se jen mírně vytáčí z osy vpravo. Marie podpírá Krista pod pravým ramenem a svou levou ruku zlehka klade na Kristovy zkřížené ruce. Její prsty jsou měkce zabořeny do Kristovy kůže. Kotníky na rukou jsou znázorněny, podobně jako u piet v Allersbergu a v norimberském muzeu, malými důlky. Mezi Mariinými koleny vytváří drapérie „zástěrový motiv". Pravé koleno je mohutnější a umístěno o něco výš. Stejně jako u norimberské piety se i zde tvar prstů Mariina pravého chodidla se protlačuje skrze kůži střevíce (obr. 12). Rubová strana pláště v oblasti kolen, Mariiny levé paže a hlavy je zdobena neobvyklým pravidelným perforováním. Pohled Marie není určen ani Kristu ani věřícímu. Její hlava je vzhledem k proporcím celé skupiny nadměrně veliká.
Kristův trup je v diagonální poloze a mírně natočený k divákovi. Nohy jsou v kolenou pravoúhle ohnuty a jejich veliká chodidla spočívají bez podložení cípem pláště přímo na přední desce trůnu. Ve vztahu k hrudníku jsou stehna příliš tenká. Hlava Krista je zakloněna dozadu a v tříčtvrtečním profilu natočena k věřícímu (obr. 11). Z mohutného hrudníku vystupují žebra. Krev vytékající z Kristovy rány v boku je vypracována plasticky do podoby hroznu.

4. 3. 4 Srovnání dinkelsbühlské piety s pietou v Germánském národním muzeu v Norimberku a s pietou v Allersbergu

Obličej dinkelsbühlské Panny Marie (obr. 10) je velmi podobný tvářím allersberské a norimberské Marie. Je kulatější a ve výrazu umírněnější. Shodný je tvar daleko od sebe posazených očí s dolů směřujícími vnějšími koutky, dvě vertikální vrásky na čele, sevřená ústa a vystupující brada. Hlavu rámuje rouška trčící ve velkých vlnách před čelem Panny Marie. Zvlněné prameny vlasů jsou podřízeny tvaru roušky, tak jak tomu bylo u allersberské sochy. Neobvyklý motiv protlačování prstů skrze tenký materiál střevíce má dinkelsbühlská socha společný s pietou v norimberském muzeu.

---

[287] **Ritter** 1912, s. 16 a 31.

Pro pravidelné dírkování na rubové straně pláště nenacházíme v sochařství 14. století žádné srovnání. Výrazným zakloněním nepodepřené Kristovy hlavy a plastickým hroznem krve připomíná dinkelsbühlská socha porýnské mystické piety, například již zmíněnou pietu Roettgen. S eucharistickým motivem hroznu krve se setkáme také u některých českých piet.[288] V období krásného slohu je krev obvykle znázorněna pouze v barvě. Ornament postranic s dvěma lomenými okny má pieta v Dinkelsbühlu společný s nejstaršími českými horizontálními pietami.[289] Těm je socha blízká také zvlněním Mariiny před obličej předstupující roušky, fysiognomií obličeje se dvěma vertikálními vráskami na čele, zástěrovitým motivem mezi Mariinými koleny[290], podpíráním Krista pod lopatkami a pravoúhlým pokrčením Kristových nohou.

4. 4 Závěr

Vztah zde pojednaných tří piet k sochařství v Čechách byl nastíněn v jednotlivých kapitolách. Vzhledem k historickým vztahům Norimberka a Prahy v této době a vzhledem k čilé výměně uměleckých forem mezi oběma centry, nejsou tyto analogie překvapivé. Piety v Germánském národním muzeu, v kostele Všech svatých v Allersbergu a v kostel sv. Jiří v Dinkelsbühlu spojuje řada stylových a motivických shod. Norimberské pietě má nejblíže pieta v Allersbergu, kterou zároveň vyznačuje vyšší kvalita zpracování. Že tyto dvě piety vzniky v téže dílně, je vzhledem k výše uvedeným analogiím velmi pravděpodobné. Rozdíly mezi oběma sousošími je možné vysvětlit jejich odlišnou dobou vzniku, požadavky objednavatele a různým umístěním obou soch. Úbytek objemu v řezbě Kristova těla i drapérie a určité deformace ve tvářích norimberského sousoší naznačují, že je nejmladším článkem ve skupině. Dinkelsbühlská pieta, která se od norimberské a allersberské odlišuje velikostí a kompozicí, vznikla pravděpodobně v době založení první prebendy u oltáře Panny Marie v roce 1387 nebo krátce před tímto datem. Dataci do 80. let 14. století podporují uvedené vztahy k českým pietám 70. a 80. let 14. století. S norimberským sousoším ji spojuje nejen fyziognomie Mariiny tváře, ale také neobvyklý motiv protlačování prstů zkrze kůži střevíce. Zdůrazňování některých tělesných partií je společné všem třem pietám. Tvář Krista je řezbou očí a tvarem vousu zase velmi blízká obličeji allersberského Krista. Pietu v Allersbergu, která stylově nejlépe odpovídá vrcholné fázi krásného slohu, je možné datovat do doby kolem 1400/1410. Tato pieta navazuje čtvercovým obrysem a vodorovnou polohou Kristova těla na starší horizontální piety 70. a 80. let 14. století. Nelze vyloučit, že její řezbář tyto piety znal a

---

[288] Například na pietě v basilice sv. Jiří na Pražském hradě, z kostela sv. Magdalény ve Vratislavi a na pietě v kostele sv. Ducha v Praze.

[289] Piety z kostela sv. Magdalény ve Vratislavi, v Klosterneuburku u Vídně, v kostele sv. Jakuba v Praze, v dominikánském kostele v Landshutu a další.

[290] Zástěrový motiv mají piety u sv. Jakuba v Praze, pieta z Teplé v Národní galerii, pieta v kostele sv. Ducha v Praze, pieta v dominikánském kostele St. Blasius v Landshutu nebo „velká" pieta z Admontu v Joanneu v Grazu (inv. č. P 39).

nebo že se poučil na pietách z Čech do Bavorska importovaných. Překvapivou analogii pro tvář allersberského Krista představuje obličej dřevěné sochy sv. Jiří v Bavorském národním muzeu.

Ukázalo se tedy, že uměleckohistorické zařazení norimberské piety jako „Salzburg" nebo „Prag" je nedostatečné a vychází z dohadů a nepřesvědčivých srovnání. Nejbližší analogie pro norimberskou pietu představují dvě středofrancké sochy, pieta v Allersbergu a pieta v Dinkelsbühlu. Norimberské sousoší lze považovat za produkt domácí francké dílny tvořící v rámci mezinárodního slohu, především v rámci kontaktů dvou středoevropských uměleckých center Prahy a Norimberka. Nabízející se situování dílny do Norimberka nelze, vzhledem k chybějícímu srovnávacímu materiálu, potvrdit.

5 Pieta ve farním kostele svaté Trojice v Hagelstadtu u Řezna – import z Čech nebo dílo domácí produkce?

5. 1 Pieta ve farním kostele v Hagelstadtu[291]

5. 1. 1 Dosavadní uměleckohistorické bádání k pietě v Hagelstadtu

Kvalitní kamenné pietě v Hagelstadtu (obr. 14) nevěnovala dosud uměleckohistorická literatura dostatečnou pozornost. Poprvé je zmíněna v soupisu památek Bavorska z roku 1910.[292] Nové vydání Dehiovy příručky památek v Německu z roku 1991 pietu neuvádí vůbec. V knize Wilhelma Pindera[293] z roku 1924 tvoří součást krátkého výčtu si blízkých piet. Na význam piety v Hagelstadtu (Höhenbergu) upozornil poprvé Albert Kutal ve své studii „K problému horizontálních piet" v časopise *Umění* z roku 1963.[294] Kutal předpokládá společný dílenský původ piety v Hagelstadtu s pietami v mnichovském kostele Panny Marie a v Altenstadtu-Feldkirchu. Jeho názor o závislosti těchto soch na horizontálních pietách přejímá roku 1977 Gerhardt Schmidt.[295] Dieter Großmann uvádí v katalogu k výstavě *Stabat Mater*, konané v roce 1970 v Salcburku a věnované ikonografickému tématu piety, pietu v Hagelstadtu (Höhenbergu) v katalogovém hesle k pietě v Altenstadtu-Feldkirchu.[296] Cituje přitom Alberta Kutala, ale nesouhlasí s jeho návrhem dílenského vztahu s pietami v mnichovské Frauenkirche a v Hagelstadtu. Podle Großmanna patří pieta ve Feldkirchu-Altenstadtu k paralelnímu a pieta v Höhenbergu (Hagelstadtu) k trojpaprskovému typu, tedy dvěma základním typům v Großmannově dělení piet. Také Karl Heinz Clasen dal hagelstadtskou pietu ve své knize *Der Meister der Schönen Madonnen* z roku 1974 do souvislosti s pietou v mnichovském kostele Panny Marie. Obě piety považuje za práce Mistra mnichovské piety a datuje je kolem 1430.[297]

5. 1. 2 K novému umístění sochy

Pieta, dosud známá jako pieta v Höhenbergu, je dnes umístěna na konzole na jižní stěně moderního farního kostela v Hagelstadtu. Původně stála na severním bočním oltáři kostela Navštívení Panny Marie v Höhenbergu nedaleko Hagelstadtu. Poté, co byl v letech

---

[291] Hagelstadt u Řezna, farní kostel svaté Trojice (původně v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Höhenbergu). – Litý kámen. – Výška: 58 cm, šířka: 58 cm, hloubka: 26 cm, postranice: 28,5 cm x 14 cm. – Další údaje v katalogu č. 7.

[292] **Mader, Felix**, in: KDB (2), Die Kunstdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg XXI, Bezirksamt Regensburg, München 1910, s. 86.

[293] **Pinder, Wilhelm,** Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Potsdam 1924, s. 174.

[294] **Kutal** 1963, s. 336-337. – týž, Výstava Sabat Mater v Salcburku, in: Umění 19, 1971, s. 409.

[295] **Schmidt, Gerhardt,** Die Vesperbilder um 1400 und der Meister der „Schönen Madonnen", in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1/2, 1977, s. 106.

[296] **Großmann, Dieter**, in: Stabat Mater, Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400, Salzburg 1970, s. 63.

[297] **Clasen, Karl Heinz,** Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis, Berlin 1974, s. 143, 148, 206, obr. 408.

1969–1971 postaven nový farní kostel v Hagelstadtu, byla pieta přenesena, spolu s dalšími sochami, pozdně gotickou madonou a dvěma dřevěnými reliéfy sv. Barbory a sv. Kateřiny z konce 15. století, do jeho zabezpečených prostor.

5. 1. 3 Historie místa Höhenbergu v pramenech

Základy hlavní lodi a věže kostela Navštívení Panny Marie v Höhenbergu jsou románské. Roku 1213 věnoval řezenský biskup Konrád IV. Höhenberg řezenskému špitálu sv. Jana.[298] Do té doby patřil „Höchenperch" jedné z nejstarších bavorských šlechtických rodin, hrabatům von Teyspach und Frontenhausen.[299] Ve středověku byl důležitým poutním místem.
Z pramenů je známo, že již ve 13. století přicházelo do farního kostela na svátek Nanebevzetí Panny Marie mnoho lidí.[300] Od samého počátku zde působil kaplan (plebanus), placený řezenským špitálem. Kaplan je uváděn ještě v matrice řezenské diecéze z roku 1433, kdy byl „Hoehenperg" součástí děkanátu Schirling.[301] Jako první je v pramenech špitálu zmiňován „frater Chunradus" roku 1296, v roce 1340 bratr Berthold.[302] Roku 1344 osvobozuje Ludvík Bavorský Höhenberg od povinnosti pohostinství, daní a od tzv. Bede.[303] Přibližně od poloviny 14. století spravují Höhenberg hofmistři placení špitálem. V roce 1371 se správce dvora „Charl der Smyt" vzdává veškerých nároků na Höhenberg.[304] V letech 1408–1428 byl dvůr zastaven Heinrichovi Nothaftovi zu Wernberg, zástupci (1408–1424) a pokladníkovi dolnobavorského vévody ve Straubingu.[305] Poté byl Höhenberg rozdělen na dva menší dvory s vlastními správci. Roku 1435 byl pro kostel zakoupen misál.[306] V roce 1438 a 1590 je uváděn jako farnost, ale v roce 1508 a 1526 jako kostel filiační, podřízený farnosti Langenerling.[307] Roku 1596 si vévoda Albrecht V. vyžádal podrobnou zprávu o Höhenbergu. Z ní se dozvídáme, že v této době se zde nacházely dva dvory, jeden „Sölde"[308] a fara, kde *„noch vor zwanzig Jahren ein Pfarrer wohnte"*.[309] V 15. století byl Höhenberg již „Hofmarkt" a patřil do správy Heidau.[310] Matrika biskupství z roku 1666 mluví o kostelu jako o *„deserta et nullius parochiae"*.[311] Podobně vizitační protokol z let 1589-90: *„Haec ecclesia non videtur*

---

[298] **Ried, Thomas,** Codex chronologico-diplomaticus Episcopatus Ratisbonensis, 1816, s. 305. – **Dirmeier, Artur,** Das St. Katharinenspital zu Regensburg von Stauferzeit bis zum Westfälischen Frieden (Disertační práce), Regensburg 1998, s. 498. – Patrocinium sv. Kateřiny přijal špitál až v první polovině 19. století. (**Dirmeier, Artur,** Die Spitalkirche zu Regensburg, Mausoleum der Zant, Regensburg 2000, s. 31.)
[299] **Schnirle, Josef,** Beiträge zur Geschichte der Pfarrei Langenerling, in: Kalender für katholische Schriften aus das Jahr 1915, Sulzbach, s. 68.
[300] **Ried, Thomas,** Codex chronologico-diplomaticus Episcopatus Ratisbonensis, 1816, s. 432. – **Dirmeier** 1998, s. 498.
[301] **Ried, Thomas,** Geographische Matrikel des Bistums Regensburg nach alphabetischer Ordnung der Pfarreyen, Regensburg 1813, s. 413.
[302] **Dirmeier** 1998, s. 503.
[303] **Dirmeier** 1998, s. 499. – Bede (Bitte) = daň města ve 14. a 15. století.
[304] **Dirmeier** 1998, s. 503.
[305] **Dirmeier** 1998, s. 504.
[306] **Dirmeier** 1998, s. 498.
[307] **Mai, Paul,** Matrikel des Bistums Regensburg, Regensburg 1997, s. 333.
[308] Jako „Sölde" byl označován velmi malý dvůr o velikosti přibližně 1/8 dvora.
[309] **Dirmeier** 1998, s. 501.
[310] **Dirmeier** 1998, s. 501.
[311] **Schnirle** 1915, s. 68.

domus DEI, sed mera spelunca et desertum. In tabernaculo videre licet monstrantiam, vasa eucharistiae cuprea sine sacramento, altaria sacra, imagenes, mappae, fenestrae, scamna, scabella omnia fracta et diruta, nullum vexillum, coemeterium multis in locis omnino cecidit, bruta obique ingrediuntur...et nisi tempestive prospiciatur de restauratione, temendum est, ne totum corruat.'[312] Zda byla pieta v době svého vzniku objednána pro kostel Panny Marie, z pramenů nevyplývá. Do inventáře kostela z roku 1442, sepsaného správcem špitálu sv. Jana Ulrichem Obserem, zanesena nebyla.[313] Roku 1813 prodal majitel dvora Xaverius Kammermeier Höhenberg knížatům Thurn und Taxis.[314] Kupní smlouva se vybavením kostela nezabývá.

5. 1. 4 Polychromie a stav sochy

Hagelstadtská pieta byla alespoň dvakrát přemalována. Poslední vrstva polychromie je z 20. století. Některé starší fotografie z 1. poloviny 20. století dokumentují polychromii ještě starší, pravděpodobně barokní.[315] Až po barokní přemalbě musel být uražen záhyb pláště Panny Marie vpředu nad soklem, protože, jak ukazuje starší fotografie, na tomto místě polychromie chybí. Uražena a nově doplněna je Kristova brada. Další poškození se nachází na trůnu, horní zadní roh levé postranice byl uražen a znovu připevněn. Pravé postranici chybí spodní zadní roh. U levého Kristova chodidla chybí prsty, které byly dodatečně domalovány. Lze předpokládat, že původní polychromie odpovídala barevnému kánonu doby kolem 1400[316].

5. 1. 5 Popis sochy

Pieta v Hagelstadtu (obr. 14) je z litého kamene, trůn je plný a záda jsou vypracovaná. Je 58 cm vysoká a stejně široká, hloubka je 26 cm.

Marie sedí téměř vzpřímeně, na váhu Kristova těla reaguje pouze nepatrným vytočením trupu vlevo a sklonem hlavy. Levici s nataženými prsty klade Marie na hrudník a pravou rukou podpírá Krista pod krkem. Její pravé koleno je umístěno o něco výš než levé a Kristovo tělo se tak dostává do mírně diagonální polohy. Jeho záda jsou podložená vnitřní stranou Mariina pláště. Drapérie v dolní partii sochy je členěna dvěma mísovitými záhyby mezi Mariinými koleny a několika trubicovými záhyby, které spadají z kolen. Z levého Mariina kolena směřují záhyby diagonálně vpravo i vlevo. Plášť se při zemi rozevírá a odhaluje cíp Mariina spodního roucha. Obvykle vyčnívající střevíce jsou v případě hagelstadtské piety zcela zakryty drapérií.

---

[312] **Mai, Paul,** Hechenperg, in: Das Regensburger Visitationsprotokoll von 1589/90, Regensburg 2003, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 12, 2003, s. 400-401.
[313] Archív Špitálu sv. Kateřiny v Řezně, inventář RAHC c. 4.
[314] Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, DK 1157, Act 88/606, 23, Regensburg 1812.
[315] Snímek v článku Alberta Kutala z roku 1963, s. 337.
[316] Viz kapitola 6. 1. 8

Mariina rouška je tvořena třemi jen málo před čelem předstupujícími vlnami a po stranách několika dopředu trčícími trubicovými záhyby, které při pohledu ze strany zakrývají Mariin obličej. Zármutek Panny Marie se odráží v mimice její tváře a v zasmušilém pohledu, který nesměřuje ani ke Kristu ani k divákovi (obr. 15). Marie je zcela pohroužena do svého smutku, její drobné rty jsou pevně sevřené, oči štěrbinovitě přivřené a mezi svraštělým obočím se uprostřed čela utvořily dvě drobné vertikální vrásky.

Kristus leží téměř vodorovně, ruce má zkřížené, pravou přes levou. Jeho nohy jsou pokrčené a chodidla spočívají na cípu Mariina pláště. Trup je vybočen z osy vpravo a zároveň se mírně vytáčí dopředu k věřícímu. Rána v boku je tak lépe viditelná. Kristovo tělo je poměrně krátké a štíhlé, hrudník je plochý. Některé detaily jako vrásky u vnějších koutků očí, na víčkách a na čele a jemné pramínky vousů jsou ryty velmi pečlivě (obr. 16). Vlnité Kristovy vlasy spadají na záda a jednotlivé prameny jsou ukončeny velkými šneky, které neleží plošně, nýbrž se staví jakoby na hranu šnečí ulity. Trnová koruna je spletena ze dvou prutů. Polozavřené oči vystupují z hlubokých očních jamek, v otevřených ústech vidíme horní i dolní řadou zubů.

Socha má neobvyklou výstavbu trůnu. Skládá se z vlastního sedadla obdélného půdorysu a nepravidelné podložky pod Mariinýma a Kristovýma nohama, která nahradila v té době běžnou přední desku trůnu. Při pohledu zleva vidíme náznak této desky, krátký výběžek s okosenými hranami, na který navazuje nepravidelná podložka v podobě jakéhosi pahorku. Tento útvar, dnes odlišený hnědou barvou, pravděpodobně představuje zemi, místo Kristovy smrti na hoře Golgatě. Obě postranice trůnu jsou zdobeny jednoduchou slepou kružbou v podobě půlkruhového okna s vepsaným trojlalokem v koruně.

5. 1. 6 Gesto kladení Mariiny levice na hrudník

Bolestné gesto kladení Mariiny levice na hrudník se v Bavorsku objevuje poprvé na pietách v Landshutu a v Mnichově. Toto gesto je třeba odlišovat od gesta braní roušky k osušení slz, které má jiný význam.[317] V případě piet v Hagelstadtu, Mnichově a Landshutu se Marie rukou pouze dotýká hrudníku, kde je koncentrována její bolest. Bolestné gesto kladení levice na hrudník je, vedle kladení si dlaně na tvář, obvyklým gestem zármutku postavy sv. Jana na ukřižování. V některých případech neklade Marie svoji levici vůbec na roušku, ale pouze na plášť.[318] V gestu kladení levice na hrudník tedy rouška nehraje žádnou roli. V Čechách se s tímto gestem poprvé setkáme na pietě v Lodhéřově[319] u Jindřichova Hradce a později na šternberské pietě[320] nebo na pietě z Národního muzea[321] v Praze. Pieta v Lodhéřově je

[317] Význam gesta sušení slz byl vysvětlen v kapitole 5. 1. 5.

[318] Například Oplakávání Krista z Týnského chrámu v Muzeu hl. města Prahy (inv. č. 8.910), pieta v Národním muzeu ve Vratislavi (inv. č. XI 156)

[319] Novodobá replika. – *Literatura:* **Kroupa** 1994, s. 144.

[320] Tzv. Křivákova pieta z domu v Olomouci, dnes v Arcidiecézním muzeu v Olomouci (dříve ve sbírkách muzea na hradě v Moravském Šternberku). – Provenience neznámá, z okolí Olomouce?. – Vápenec, vzadu vypracovaná. – Výška: 76 cm. – *Literatura*: **Kutal** 1949, s. 72; 1951, s. 145; 1962, s. 108; 1963, s. 352; 1970, s.

novodobou kopií, ale její originál bezpochyby patřil k nejstarším horizontálním pietám v Čechách. Nemůžeme tedy souhlasit s Dietrem Großmannm, když tvrdí: *„Da dieses Motiv bei den Horizontalen Pietàs im böhmischen Königreich überhaupt nirgends erhalten ist, fällt es hier um so mehr auf.'*[322] S kladením Mariiny levice na hrudník se v Bavorsku setkáme ještě jednou na z Čech importované pietě ze Seeonu, které je, nejen tímto gestem, velmi blízká šternberská pieta, dnes uložená v depozitáři Arcidiecézního muzea v Olomouci. Oblibu tohoto bolestného gesta v Horním a Dolním Bavorsku dokládají mladší piety v Moosburgu[323], v řezenském dómu[324], v Niederschneidingu[325] u Straubingu nebo v Gehersdorfu[326].

5. 1. 8 Polychromie piet krásného slohu

Původní polychromie se dochovala například na pietách v Klosterneuburgu u Vídně, v basilice sv. Jiří v Praze, ve sbírkách hradu Kreuzenstein, v kapli klášterního kostela v Garstenu, v bavorském Pfettrachu, v mnichovské Frauenkirche a na pietě ze Seeonu, na pietě z Göß, z Admontu I, v kostele sv. Daniela v Celji a v kostele sv. Alžběty v Marburku. V období krásného slohu se v podstatě vyskytují dvě barevné varianty; v prvním případě převažuje bílá barva, Marie je oděna do bílého spodního šatu a do bílého pláště, rovněž trůn je bílý, v druhém případě má Marie červený šat a bílý plášť, trůn bývá hnědý, ale může být i bílý. Rubová strana pláště je vždy modrá, někdy je modrá i vnitřní strana Kristovy roušky. Běžný barevný kánon v období krásného slohu je následující[327]:

Podklad: šedá, bílá, minimálně červená
Inkarnát Panny Marie: červená s bílými slzami, které stékají po tvářích (ne plastické slzy), lesk
Inkarnát Krista: žlutozelená, místy do červena, červené kapky krve
Kristova bederní rouška: bílá – mat, zlacené plisé, někdy modrá rubová strana
Plášť Panny Marie: bílá – mat, široký zlatý okraj, rubová strana pláště modrá (u dřevěných soch na černém podkladě)
Mariin šat: bílá – mat s širokým zlatým okrajem nebo červená barva[328]
Mariina rouška: bílá – mat, na plisovaném okraji zlato, červené kapky krve
Mariiny vlasy: zlatá – mat

161, č. kat. 216; 1971, s. 411; 1972, s. 499. – Paris 1957: L´Art ancien , č.kat. 184. – **Homolka** 1963b, s. 431. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Homolka** 1978, s. 39. – **Schultes** 1992, s. 81.
[321] Piea v NG v Praze, inv. č. P 4672. – Provenience: z Národního muzea. – Lipové dřevo. – Výška: 70 cm.
[322] **Großmann** 1990, s. 169.
[323] Katalog č. 13.
[324] Katalogu č. 12.
[325] Katalog č. 17.
[326] Katalog č. 30.
[327] K polychromii piet: **Koller/Bacher** 1970, s. 190-191.
[328] Pieta v Klosterneuburgu (inv. č. Pl 19), v Mnichově-Frauenkirche, pieta v Gernámském národním muzeu v Norimberku (inv. č. Pl. O. 2801).

Vlasy a vousy Krista: hnědá

Sokl a trnová koruna: zelená, v případě, že Mariin spodní šat bílý, bývá i sokl bílý

Trůn: slepá kružba postranic je většinou bílá nebo hnědá na červeném pozadí nebo jsou postranice mramorovány.

5. 1. 9 K problematice litého kamene

Většina dochovaných soch krásného slohu je z přírodního nebo litého kamene. Výhradní použití kamene souvisí s aktivitou hutí ve druhé polovině 14. století. Uplatnění dřeva ustupuje v této době do pozadí, na významu nabývá opět ve 2. ¼ 15. století. Piety a madony prvotřídní kvality jsou obvykle z přírodního vápence, jehož zrna jsou menší než 0,1 mm. U některých druhů vápence nejsou již jednotlivá zrnka okem viditelná, jako například u některých vápenců Jury, Dolomitů nebo u opuky z pražských lomů Kopanina a Bílá hora. Geologie označuje jemnozrnný vápenec jako mramor. Ten je nutno odlišovat od označení pro leštěný vápenec v kamenické praxi.[329]

U řady piet a madon na území dnešního Německa, Rakouska a Polska je třeba počítat s importy. Použitý kámen je většinou jiného složení než kámen obvyklý v sochařské tvorbě dané oblasti. Formálně působí tyto sochy ve svém okolí cizorodě. Přeprava kamenných bloků je v případě opuky a litého kamene problematická, oba materiály jsou velmi křehké. Opuka musí být opracována ve vlhkém stavu a prakticky transport neumožňuje. Lze tedy předpokládat, že sochy byly exportovány již hotové.

Vedle vápence byl používán litý kámen, mletý a následně litý kámen. Podle Aloise Kieslingera byly odlévány kamenné bloky (Gussstein), které byly následně opracovávány nebo se lilo do formy (Steinguss).[330] Od vápence se litý kámen odlišuje drobnými puchýřky na povrchu, vzniklými litím, které se po konečném opracování sochy projevují jako nepatrné jamky. Podobně jako přírodní kámen může být různého zabarvení. V německé kunsthistorické literatuře se setkáme s různými označeními, jako například „Steinguß", „Gußstein", „Kunststein", „Steinmasse", „künstlicher Stein", která problematiku spíše znejasňují.

Manfred Koller se domnívá, že v případě piet byl pro náročnost odlití složité kompozice přírodní kámen upřednostňován.[331] Dochovaný materiál tuto domněnku nepotvrzuje. Zůstává otázkou, zda byly odlévány celé kamenné bloky a z nich následně tesána socha, jak předpokládal Alois Springer[332] a po něm Manfred Koller[333], nebo zda byly sochy lity

---

[329] **Kieslinger, Alois**, Die nutzbaren Gesteine Salzburgs, Salzburg 1964, s. 379.
[330] **Kieslinger** 1964, s. 379.
[331] **Koller/Bacher** 1970, s. 189.
[332] **Springer, Louis Albert,** Die bayrisch-österreichische Steingußplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, Dissertation Leipzig 1936, s. 33.
[333] **Koller, Manfred – Paschinger, Hubert – Richard, Helmut,** Untersuchungen zur Guß-Steintechnik des Spätgotik in Mitteleuropa, in: Restauratorenblätter 18, 1998, s. 86.

technikou ztracené formy, jak navrhl Kurt Rossacher[334]. Rossacher také uvádí příklad lití sochy ze dvou částí. Možnosti užití techniky lití do vícedílné sádroklihové formy Rosacher nejprve zpochybnil z toho důvodu, že se nám nezachovaly žádné sochy, které by pocházely z jedné formy.[335] O rok později píše, že u madon z Hallstattu[336] a ve farním kostele v Bad Ausse byla technika sádroklihové formy pravděpodobně použita. V případě madon Colli[337] a madony v Louvru[338], které jsou replikami Krumlovské madony, použití jedné formy vyloučil.[339] K myšlence použití techniky ztraceného vosku se přiklání ve své knize „Die Pietà" rovněž Johannes Neuhardt.[340] Mafred Koller proti tomu namítá, že technika dvoudílné formy nebyla ještě v době kolem 1400 vyvinuta.[341]

Zdá se, že technika litého kamene byla na počátku 15. století běžná právě v Solnohradsku a horním Rakousku, tedy v oblastech s nedostatkem snadno opracovatelného přírodního kamene. V literatuře je tento fakt zdůrazňován a krásné madony a piety z litého kamene jsou potom automaticky označovány jako salcburské práce.

Často se s označením litý kámen setkáme i tam, kde se jedná o přírodní vápenec. Pietu z Göß označil Alois Springer ve své disertační práci jako „Mörtel-Steinguß". Po rozboru kamene se ukázalo, že se jedná o kvalitní přírodní vápenec.[342] Podobně označil Dieter Großmann v katalogu salcburské výstavy *Stabat mater* materiál piety z Lorchu, z porézního šedého až černého materiálu, jako „terra nigra".[343] Rozborem vyšlo najevo, že jde o šedou břidlici, tedy jemnozrnný sediment, zpevněný vypálením v mírném redukčním ohni, které způsobilo ztmavnutí materiálu.[344]

5. 1. 10 Hagelstadtská pieta na pozadí uměleckých kontaktů Bavorska a Čech

Jak již dokázal Albert Kutal, pieta v Hagelstadtu, spolu s dalšími pietami na území Německa, navazuje kompozičně i motivicky na starší horizontální piety, bez jejichž existence by nebyl další vývoj krásnoslohé piety možný. Podle Alberta Kutala vznikly bavorské piety pod vlivem

---

[334] **Rossacher, Kurt**, Technik und Materialien der Steingußplastik um 1400, Alte und Moderne Kunst 72, 1964, s. 13-15. – týž, Die Schöne Madonna – Neue Ergebnisse und Problematik der Ausstellung in Salzburg, in: Alte und Moderne Kunst 83, 1965, s. 2-5.
[335] **Rossacher** 1964, s. 14.
[336] Národní Galerie v Praze, inv. č. P 2972, výška: 64 cm.
[337] Liebieghaus Frankfurt am Main, inv. č. 1066.
[338] Louvre, inv. č. R. F. 799.
[339] **Rossacher** 1965, s. 3, 5. – Vyobrazení in: Grossman, Dieter, Schöne Madonnen 1350-1450, č. kat. 17, 18, 30, 31, obr. 12, 13, 25, 26. – Rossacher přehnaně vyzdvihuje úlohu Salcburku, Altenmarktská madona je podle něho nižší kvality a madony z Krumlova, ve Vratislavi, Šternberku a v Bonnu by bylo třeba zrentgenovat. (*„Der Autor ist überzeugt, dass sich unter den besten Figuren dieser Zeit, die als Kalkstein gelten, noch viele Steingußplastiken befinden."*).
[340] **Neuhardt** 1972, s. 16.
[341] **Koller, Manfred**, Das Opus Thiemonis, Kunsteinverwendung in Österreich im Hoch- und Spätmittelalter, in: Hörnes, Martin, Hoch- und Spätmittelalterlicher Stuck, 2002 Regensburg, s. 74.
[342] **Koller/Bacher** 1970, s. 189-190.
[343] **Großmann** 1970, s. 82, č. kat. 44.
[344] **Koller** 1970, s.189-190.

„radikálního proudu krásného slohu" a *„je třeba počítat s dobou kolem roku 1400 a po něm".*[345]

Termín „horizontální pieta" pochází od Alberta Kutala a v uměleckohistorické literatuře se ustálil na konci 70. let minulého století zásluhou výstavy „Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400". Ve starší německé literatuře[346] se označení „horizontální pieta" vztahuje na piety „krásné". Horizontální pieta je typ sochařské piety, který vznikl v Čechách v 70. letech 14. století, pravděpodobně ve svatovítské huti v Praze a měl rozhodující vliv na vznik krásné piety. V období krásného slohu se setkáme jak s diagonální tak horizontální polohou Kristova těla, která převažuje.

Pro sídlo dílny v Praze mluví početná skupina piet tohoto typu zde dochovaných nebo jiným způsobem doložených. Nejstarší sochy skupiny stylově i formálně odpovídají počinům svatovítské huti 70. let 14. století, především náhrobkům českých knížat a králů v kaplích chóru a soše sv. Václava ve stejnojmenné kapli. Vlastní jádro českých horizontálních piet, jejichž dílnu Albert Kutal situoval do Brna, tvoří za války zničená pieta z kostela sv. Magdalény ve Vratislavi[347], pieta z kaple v Lutíně[348], v kostele sv. Tomáše v Brně[349], pieta v rakouském Klosterneuburgu[350] a v kostele sv. Jakuba[351] v Praze. K horizontálním pietám řadí Albert Kutal ještě pietu v Pohoří u Písku[352], jejíž originál se nezachoval. Pieta, která se nacházela v klášterním kostele dominikánek sv. Anny v Praze a kterou věrohodně zachycuje

---

[345] **Kutal** 1963, s. 354.

[346] **Pinder** 1924. – **Krönig** 1967.

[347] Z kostela sv. Magdalény ve Vratislavi, dříve ve Slezském muzeu ve Vratislavi, inv.č. 211 80, ve 2. sv. válce zničená. – Opuka. – Výška: 75 cm. – *Literatura:* **Wiese** 1923, s. 39. – **Springer** 1936, s. 25. – **Drobná** 1937, s. 330. – **Kutal** 1949, s. 71; 1962, s.84;1963, s. 321-330,354; 1971, s. 405-406; 1972, s.486; 1975, s. 547. – **Pretterebner** 1968, s. 169. – **Großmann** 1970, s. 104, č. kat. III; 1990, s. 165. – **Clasen** 1974, s. 112, 121, obr. 232, 233. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Schröder** 2004, s. 45.

[348] Z kaple Nanebevzetí Panny Marie (postavena až 1756) v Lutíně, dnes v Arcidiecézním muzeu v Olomouci. – Vápenec. – Původní a nová polychromie. Chybí Kristova levá ruka, uražený okraj Mariiny roušky nad čelem, drobná poškození v oblasti trůnu. – Výška: 97 cm, šířka: 91 cm, hloubka: 39 cm. – *Literatura:* **Kutal** 1946, s. 16; 1949, s. 71; 1962, s. 84; 1963, s. 321-330,354; 1966, č. kat. 9, 1970, s. 139; 1971, s. 405; 1972, s. 486. – **Drobná** 1937, s. 330. – **Großmann** 1970, s. 57-58, č. kat. 9; 1990, s. 167. – **Neuhardt** 1972, s. 6. – **Homolka** 1974b, s. 45. – **Schmidt** 1977, s. 97, 100. – **Schröder** 2004, s. 41.

[349] Původně snad určena pro augustiniánský klášterní kostel sv. Tomáše v Brně. – Opuka. – Výška: 140 cm. – *Literatura:* **Kutal** 1949, s. 71, 1962, s. 83; 1963, s. 321-330, 354; 1967, s. 200; 1970, s. 138-139, č. kat. 168; 1972, s. 486; 1975, s. 547. – **Drobná** 1937, s. 330. – **Kalinowski** 1952, s. 251. – **Großmann** 1970, s. 57; 1990, s. 166. – **Homolka** 1963b, s. 424-425; 1964, s. 48-49; 1972, s. 228-229; 1978, s. 673. – **Rossacher** 1970 – **Neuhardt** 1972, s. 6. – **Clasen** 1974, 14, 120, obr. 280, 281. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Hlobil** 1997, s. 141. – **Chamonikola** 1999, s. 246. – **Vítovský 1999,** s. 22. – **Schröder** 2004, s. 53.

[350] Inv. č. Pl 19, v kapli kláštera. – Opuka. – Provenience: Klosterneuburger Hof ve Vídni, Renngasse 14. 1945 převezena do Klosterneuburgu. – Stav: Původní polychromie. Tři vrstvy přemaleb (z roku 1482, z roku 1760 a z 19. století) odstraněny při restauraci roku 1961 v BDA ve Vídni. Levá Mariina ruka a Kristova lýtka pravděpodobně doplňky 18. století. Uražené části (Kristova lýtka, malíček a prsteníček Mariiny pravé ruky, palec a ukazováček Kristovy pravé ruky, části drapérie) znovu nasazeny nebo doplněny. – Výška: 91,5 cm, šířka: 83,5 cm, hloubka: 39 cm. – *Literatura:* **Kortan** 1961, s. 171-173. – **Großmann** 1970, s. 56, č. kat. 8, 1990, s. 165. – **Kutal** 1971, s. 405-406; 1972, s. 486, 489. – **Neuhardt** 1972, s. 6. **Schmidt** 1977, s. 97; 100. – **Schürmann** 1978, s. 427. – **Schultes** 2000, s. 345, 366, č. kat. 115.

[351] Kostel sv. Jakuba v Praze, boční jižní oltář. – Vápenec. – Obě postranice vzadu poškozené, doplněny hlava Krista, Kristovy ruce a nohy od kolen. – Výška: 78 cm, šířka: 68 cm, půdorys: 54 cm x 34 cm, postranice: 38 cm x 21 cm. – *Literatura:* **Kutal** 1949, s. 71; 1962, s. 85; 1963, s. 332,354; 1972, s. 487. – **Clasen** 1974, s. 120, 212. – **Großmann** 1970, s. 57; 1990, s. 165.

[352] Dřevěná kopie. – *Literatura:* **Kutal** 1963, s. 321-330, 354. – **Großmann** 1970, s. 57;1990, s. 165.

barokní rytina Petra Hoberka[353] z roku 1672, patřila bezpochyby k jádru skupiny. K němu náležela rovněž pieta v Lodhéřově u Jindřichova Hradce, dochovaná pouze v novodobé kopii, na kterou poprvé upozornil Pavel Kroupa.[354] Bezpochyby ze stejné dílny jako pieta z kostela sv. Magdalény ve Vratislavi pochází pieta v bazilice sv. Jiří[355] na Pražském hradě, která je dokladem toho, že dílna produkovala piety s horizontální i diagonální polohou Kristova těla. Na skupinu přímo navazuje monumentální kvalitativně slabší dřevěná pieta z kostela Panny Marie před Týnem[356] v Praze. Stanovit časovou posloupnost v rámci této skupiny, která představuje pouhý zlomek dochované produkce dílny, není snadné. Albert Kutal, pokládá za nejstarší ze skupiny pietu u sv. Tomáše v Brně a datuje ji kolem roku 1385.[357] Jaromír Homolka ji naopak považuje za mezičlánek mezi horizontální a krásnou pietou.[358]

Hagelstadtské pietě je nejbližší pieta v kostele Panny Marie v Mnichově, která společně s pietou v dominikánském kostele v Landshutu a několika dalšími pietami v Německu kompozičně a motivicky přímo navazuje na horizontální piety. K těmto pietám patří především piety v kostele Panny Marie ve Frankfurtu nad Mohanem[359], pieta v kostele sv. Jana v Bad Merghentheimu[360], v kapli Panny Marie (na místě ve válce zničeného kostela sv. Kolumby) v Kolíně nad Rýnem, pieta v klášteře dominikánek ve Feldkirchu-Altenstadtu[361] a pieta v kostele sv. Alžběty v Marburku, kterou odlišuje vysoká ze tří prutů spletená koruna.

---

[353] Rytinu objevil Jakub Vítovský. Vyobrazení in: **Vítovský, Jakub,** Nástěnné malby v bývalém klášterním kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze, in: Památky a příroda 9, 1976, s. 525. – týž, Nástěnné malby v bývalém klášterním kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze a některé otázky ikonografie českého monumentálního malířství předhusitské doby, in: Acta Universitatis Carolinae, Philosophicka et historica 4, 1980, s. 75-106. – **Homolka, Jaromír,** Studie k počátkům krásného slohu v Čechách, in: Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 55, 1974, s. 43. – týž, Die Pietà aus der ehemaligen Dominikaner-Klosterkirche St. Blasius in Landshut, in: Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1503 (připravovaný sborník z konference k výstavě).

[354] **Kroupa** 1994, s. 144.

[355] V apsidě severní lodi baziliky sv. Jiří. – Opuka. – Výška: 60 cm, šířka: 44 cm, hloubka: 39 cm. Půdorys: 39 cm x 39 cm, postranice: 35 cm x 19 cm. – Torzo, chybí část Mariiny postavy od prsou nahoru, Kristova Hlava, pravá paže, obě nohy od kolen. Původní polychromie. – *Literatura:* **Kutal** 1963, s. 331,354; 1966, s. 15; 1970, s. 140; 1972, s. 487. – **Homolka** 1964, s. 48. – **Großmann** 1970, s. 57; 1990, s. 165. – **Kroupa** 1994, s. 142. – **Schröder** 2004, s. 44.

[356] Muzeum hl. Města Prahy, inv.č. 16 493. – Lipové dřevo, vzadu vydlabaná. – Výška: 120 cm, šířka: 110 cm, hloubka: 32 cm. – *Literatura:* **Pečírka** 1931, s. 226. – **Kutal** 1962, s. 85; 1963, s. 322, 354; 1970, s. 140, 1972, s. 488. – **Clasen** 1974, s. 120, 212. – **Großmann** 1990, s. 165.

[357] **Kutal, Albert,** České gotické sochařství 1350 – 1450, Praha 1962, s. 83. – týž, 1963, s. 321-330.

[358] **Homolka, Jaromír,** K problematice české plastiky 1350 – 1450. Na okraj knihy A. Kutala, in: Umění 11, 1963, s. 424-425. - týž, Einige Randbemerkungen zu den Büchern von Dobroslava Menclová České hrady I/II, Praha 1972 und Albert Kutal, České gotické umění, Praha 1972, in: Medievalia Bohemica 4/1974, s. 228-9.

[359] Kámen. – Výška: 61 cm, šířka: 58 cm, hloubka: 32 cm; půdorys trůnu: 43 cm x 28 cm. – Velmi dobrý stav, nová polychromie. – *Literatura:* **Edler** 1938, s. 9 a 42 – **Kutal** 1972, s. 489, 1975, s. 558, 561. – **Beeh** 1965, s. 11-24. – **Großmann** 1990, s. 168. – **Kloft** 1999, s. 5.

[360] Baden-Württemberg, farní kostel sv. Jana. – Kámen. – Výška: 36 cm, šířka: 27,5 cm, hloubka: 10,5 cm. – *Literatura:* **Großmann** 1970, s. 85-86, č. kat. 51a.;1990, s. 169. – **Dehio** 1993, Baden-Würtenberg I, s. 31. – **Schröder** 2004, s. 46, 56.

[361] Klášterní kostel dominikánek ve Feldkirchu-Altenstadtu (Vorarlberg). – Vápenec. – Výška: 59,5 cm, šířka: 61 cm, hloubka: 26 cm. – *Literatura:* **Passarge** 1924, s. 61. – **Frey** 1949, s. 56-68; 1958 (ÖKT), s. 289. – **Kutal** 1963, s. 336-337; 1971, s. 409. – **Müller** 1962, s. 358, č. kat. 409. – **Homolka** 1963a, s. 185 – **Beeh** 1965, s. 20. – **Pretterebner** 1968, s. 167. – **Großmann** 1970, s. 63-65. – **Neuhardt** 1972, s. 10. – **Clasen** 1974, s. 143. – **Schmidt** 1977, s. 97, 100, 112. – **Dehio/Gall** 1983, Vorarlberg, s. 185. – **Schultes** 2000, s. 345, 366, č. kat. 116.

Tyto piety přejímají od horizontálních piet jednoduchou vyváženou kompozici, uzavřenost obrysu, nízkou trnovou korunu spletenou ze dvou větví a typiku obličejů s vysoko vytaženým obočím a dvěma vertikálními vráskami u kořene nosu. Čerpají z repertoáru jejich drapériových motivů a gest. Kristovo tělo je podobně jako u horizontálních piet robustní a hladce modelováno. Poloha Kristova těla je téměř horizontální a jeho trup jen málo přesahuje přes Mariinu postavu.
Od horizontálních piet se uvedené sochy odlišují měkčí malebnější modelací obličejů. Mariina tvář omládla, Kristův obličej se protáhl a v dolní partii zašpičatil. Strnulá kompozice se uvolnila, Mariina postava reaguje na zátěž Kristova těla mírným vytočením trupu z osy. Přísná horizontála Kristova těla získala díky umístění Mariina pravého kolena o něco výš diagonální polohu. Drapérie je přehlednější a měkce splývá.
Robustností Kristovy postavy a uzavřeností obrysu se tyto piety zároveň liší od piet vrcholné fáze krásného slohu. Piety z doby kolem 1400 vyznačuje členitá kompozice, výrazné přesahování horní poloviny Kristova těla přes Mariinu postavu. Kristovo tělo je velmi štíhlé až vyhublé, zvýrazněny jsou kosti a klouby, trnová koruna je vysoká a spletená ze tří větví.

V rámci mezinárodního slohu, podmíněného čilými kontakty mezi evropskými dvory, pronikají i do Bavorska vlivy z okolních oblastí, především z Čech a z Francie. Od 60. let 14. století je třeba počítat se zvýšeným počtem importovaných uměleckých děl[362] do Bavorska a Frank z Čech, spojeným s expanzívní politikou Karla IV., a jejich vlivem na domácí produkci. Zdá se, že mobilita kameníků mezi jednotlivými hutěmi, kteří s sebou přinášeli skicáře, modely a snad i hotové sochy, byla běžnou praxí. České vlivy se v Bavorsku projevily nejsilněji v řezenské huti, která od roku 1381 pracovala na sochařské výzdobě západního průčelí dómu. Volnější analogie k českému sochařství lze konstatovat rovněž v Landshutu, kde byla přibližně ve stejné době činná huť při kostele sv. Martina vedená Hansem von Burghausen. V době kolem 1400 dochází k prolínání domácí produkce s novými podněty z okolních uměleckých center a často bývá složité stanovit hranici mezi importem a domácí produkcí. Jedním z těchto problematických děl je pieta v Hagelstadtu. Následující kapitoly se pokusí srovnáním s vybranými pietami v Bavorsku a s domácí sochařskou produkcí odpovědět na otázku, zda se v případě hagelstadtské piety jedná o import či o dílo bavorské dílny.

[362] Za importy z Čech je považován oltář z Pählu v Bavorském národním muzeu v Mnichově a některé kamenné piety zahrnuté do této práce.

5. 2 Pieta v bývalém klášterním kostele dominikánů St. Blasius v Landshutu a landshutské sochařství

5. 2. 1 Landshutské sochařství a jeho vztahy k pražské svatovítské huti

V Landshutu byla od roku 1385 v činnosti huť při kostele sv. Martina, vedená Hansem von Burghausen. Vztahy k pražské svatovítské huti jsou shledávány jak v architektuře tak v sochařství. Hansovi von Burghausen, který je podle Petra Kurmanna architektem chóru i lodi kostela[363], posloužil chór svatovítské katedrály jako předloha.[364] Kurmann předpokládá Hansovo školení při svatovítské huti v Praze. S novostavbou sv. Martina bylo započato kolem roku 1385[365] a těsně před rokem 1400 byl zaklenut presbytář.[366] Architektonickou plastiku chóru, svorníků a konzolových hlavic, lze časově ohraničit výstavbou chóru v letech 1385–1398. Friedrich Kobler považuje hlavice v chóru sv. Martina závislé na pražském sochařství, především na některých náhrobcích a bustách ve Svatovítské katedrále.[367] Za hlavní oltář kostela bylo zaplaceno v roce 1424. Podle Brigitty Kurmann-Schwarz již samotný blok landshutského hlavního oltáře a jeho dělení do pásů připomíná architekturu Staroměstské mostecké věže.[368] Vztahy mezi sochařskou výzdobou predely a konzol s proroky landshutského hlavního oltáře k pražským bustám svatovítského triforia, které předpokládal Anton Ress[369], považuje za již zprostředkované salcburským ateliérem.[370] Anton Ress pokládá busty svatovítského triforia za hlavní východisko a repertoár, ze kterého čerpal sochař svatomartinského oltáře a zároveň sochař, který pracoval na výzdobě západního průčelí řezenského dómu.[371]

5. 2. 2 Pieta v kostele St. Blasius v Landshutu[372] ve vztahu k landshutskému sochařství a k horizontálním pietám

Pro pietu v kostele dominikánů (obr. 17) neexistují v landshutském sochařství přímé analogie. Od sochařské výzdoby svatomartinského chóru se pieta formálně i kvalitativně odlišuje. Sochy a reliéfy hlavního oltáře v chóru kostela sv. Martina patří mladší stylové fázi.

---

[363] Svědčí pro to stylová jednota obou částí, které by v případě dvou odlišných po sobě pracujících architektů nemohlo být dosaženo. Za autora chóru bývá někdy považován Hans Krumenauer díky zápisu v listině bratrstva sv. Kryštova, kde je uveden jako „steinmez zu Lantzhut". Jeho spoluúčast na chóru Kurmann zcela nevylučuje.
[364] **Kurmann** 1985, St. Martin zu Landshut, Landshut 1985, s. 40-51.
[365] Roku 1389 je při rozepři zmiňován „Hanns Pawmaister zu sand martein". To znamená, že v této době se již na kostele pracovalo.
[366] **Kurmann** 1985, s. 37.
[367] **Kobler, Friedrich**, in: Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzoge 1393–1503, Landshut 2001, s. 222, č. kat. 4.
[368] **Kurman-Schwarz, Brigitte,** St. Martin zu Landshut, Landshut 1985, s. 61.
[369] **Ress, Anton,** Studien zur Plastik der Martinskirche in Landshut, Der Hochaltar, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern 81, Landshut 1955, s. 11-57.
[370] **Kurman-Schwarz** 1985, s. 63.
[371] **Ress, Anton** 1955, s. 34.
[372] Katalog č. 1. – Dominikánští mniši přišli do Landshutu z Řezna. Se stavbou kostela bylo započato roku 1271 a vysvěcen byl roku 1386.

V klášteře cisterciaček v Landshutu-Seligenthalu se dochovaly dvě kamenné sochy piet, které dokládají oblibu tohoto ikonografického námětu v ženských klášterech. Vztahy kláštera k Čechám jsou dány jeho samým založením v roce 1232 přemyslovnou Ludmilou, manželkou Ludvíka I. des Kelheimers z rodu Wittelsbachů. Ludmila založila klášter po Ludvíkově smrti a nechala jej bohatě vybavit. Klášter se stal pohřebištěm landshutské linie Wittelsbachů.

Tyto piety nemají s pietou v kostele dominikánů mnoho společného. Monumentální pieta v kapli sv. Agáty[373] mohla vzniknout někdy v 60. letech 14. století. Druhá[374] patří závěru krásného slohu a je dokladem domácí bavorské produkce. Dílem jejího sochaře je pravděpodobně pieta v dolnobavorském v Rathmansdorfu[375]. Obě piety vycházejí z typu Krakov-Nonnberg.

Třetí pieta[376], umístěná dnes v klášterním kostele na jihozápadním pilíři křížení, byla nově Jochenem Schrödrem[377] zařazena do vývoje horizontálních piet. Silná vrstva několika přemaleb znejasňuje původní tvar sochy a zcela znemožňuje posouzení kvality. S pietou v dominikánském kostele ji spojuje typ trůnu včetně drobných cviklů v rozích opěradla a zástěrový motiv. Její pravá postranice odpovídá obdélným tvarem i obrazcem kružby levé postranicí piety v kostele sv. Ducha[378] v Praze a levá kružbě téže postranice klosterneuburské piety. Podrobné studium naposledy jmenované a pro vývoj horizontální piety důležité sochy přesahuje rámec této práce a není vzhledem k silné vrstvě nové polychromie prakticky možné.

Albert Kutal byl první, kdo vyslovil domněnku o českém původu piety v kostele St. Blasius v Landshutu a upozornil na její přímou návaznost na české horizontální piety.[379] Podle Kutala *„Je zcela vyloučeno, aby landshutská pieta vznikla bez přímého styku s lutínskou nebo jí příbuznou českou sochou.“*[380] Za import z Čech považují landshutskou pietu také Friedrich Kobler[381] a Jaromír Homolka[382]. Friedrich Kobler datuje sochu do doby kolem 1400, Jaromír

---

[373] Katalog č. 2.
[374] Katalog č. 4.
[375] Katalog č. 19.
[376] Katalog č. 3.
[377] **Schröder** 2004, s. 43.
[378] Praha, kostel sv. Ducha. – Od roku 1892 pod kruchtou při severní stěně kostela. Do té doby na hlavním oltáři kostela sv. Ducha. Do roku 1784 stála v sousedním kostele cyriaků sv. Kříže. – Opuka z Bílé hory v Praze. – Výška: 170 cm. – Stav: velmi poškozená, zcela chybí Mariina drapérie a části postranic v dolní partii sochy, Kristova chodidla nově doplněna, uraženy a znovu nasazeny obě hlavy. Restaurována 1969 D. Kašparovou a M. Sukdolákovou (očištěna od barokních doplňků, odtesána rouška P. Marie, odstraněny všechny pozdější vrstvy přemaleb, uvolněné části očištěny a opět připevněny, nesprávně otočená hlava Krista byla nasazena tak, aby navazovaly vlasy a zdvihače hlavy). Roku 1999 učinil Richard Přikryl petrografický rozbor, který zjistil, že materiálem je opuka z Bílé hory. – *Literarura:* **Kutal** 1963, s. 331. – **Homolka** 1963b, s. 425; 1970, s. 139-140; 1974b, s. 43. – **Clasen** 1974, s. 119, 212. – **Kroupa** 1994, s. 142. – **Kvapilová** 2001, s. 138-145.
[379] **Kutal** 1963, s. 335-336.
[380] **Kutal** 1963, s. 336
[381] **Kobler** 2001, s. 240.
[382] **Homolka, Jaromír**, Die Pietà aus der ehemaligen Dominikaner-Kosterkirche St. Blasius in Landshut, in: Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1503 (připravovaný sborník z konference k výstavě).

Homolka kolem 1390. Podle Dietra Großmanna představuje pieta v Landshutu další stupeň vývoje v řadě Klosterneuburg – Lutín.[383]

Pieta stojí na barokním jižním oltáři sv. Kateřiny Ricci kostela St. Blasius. Je opuková a 77 cm vysoká. Sedadlo trůnu je spojeno s předstupující deskou, na které spočívají Mariiny nohy. Deska vpravo přečnívá a narušuje tak čtvercový půdorys trůnu. Postranice sedadla jsou zdobeny slepou kružbou v podobě dvou lomených oken s trojlistem v horní obloukové části. Přední rohy postranic i desky trůnu jsou zaoblené a v rozích Mariina opěradla se nacházejí drobné cvikly.
Marie sedí s nohama poměrně blízko u sebe, koleno pravé nohy je umístěno výš, volná levá noha klesá pod vahou Kristova těla. Na zátěž reaguje Mariino tělo mírným vytočením trupu vpravo a sklonem hlavy. Marie podpírá pravou rukou Kristovu hlavu. Na půl sevřenou dlaň levé ruky klade na hrudník. Poloha Kristova těla je mírně diagonální. Kristovy ruce spočívají zkřížené v jeho klíně, pravá přes levou.
Landshutská pieta navazuje celkovou kompozicí a typem hlav včetně tvaru nízké trnové koruny o dvou prutech na horizontální piety 70. let 14. století. Na druhé straně došlo v landshutské soše k řadě změn, které ji od těchto piet odlišují a prozrazují posun ke krásnému slohu. Jednoduchý motiv slepé kružby postranic s dvěma lomenými oblouky opakuje postranice nejstarších horizontálních piet, ale přední rohy jsou již zaoblené. Úhel pod Kristovými koleny se zvětšil a chodidla spočívají na cípu Mariina pláště, který leží na vpravo přečnívající podložce trůnu. Marie nepodpírá Krista pod lopatkami, nýbrž pod hlavou. Přísná horizontála Kristova těla se uvolňuje, Kristův trup se mírně zvedá a za ním hlava v tříčtvrtečním profilu. Vytažením Kristovy hlavy do výšky a zmenšením vzdálenosti mezi Mariinými koleny se čtvercový obrys změnil ve vertikálně obdélný.
Kristovo tělo je poměrně velké a robustní a zároveň působí přirozeně. Tělesnosti dosáhl sochař oblým zpracováním Kristova korpusu a plynulým spojováním jednotlivých údů. Jeho vyklenutý hrudník a svažující se ramena odpovídají již krásnoslohému typu piety.
Mariina zvlněná rouška naškrobeně trčí před její tváří a při pohledu ze strany zcela zakrývá profil. Tento tvar roušky ji spojuje s pietou v kostele sv. Tomáše v Brně a zároveň s pietou v Germánském národním muzeu v Norimberku a její dílnou. U piet z doby kolem 1400 rouška většinou po stranách obličeje přirozeně splývá. Od piety z Lutína přejímá landshutská pieta drapériové schéma v dolní partii sochy tvořené dvěma paralelním srpkovými záhyby a zástěrovým útvarem drapérie mezi Mariinými koleny, který je v případě landshutské piety kratší. Drapérie dolní partie sochy je oproti lutínské přehlednější a je tvořená ve větších plochách.

[383] **Großmann** 1970, s. 58.

Kristova záda jsou po celé délce podložena Mariiným pláštěm. Plášť je v oblasti Mariiných kolen a Kristových zad přeložen a Kristova nahého těla se dotýká pouze vnitřní stranou pláště. Dotýkání se Kristova těla výlučně rubovou stranou bylo akcentováno u piety v norimberském muzeu a její dílny. U piet v Landshutu a v Dinkelsbühlu vytváří na rubovou stranu přeložený plášť mezi Mariinými koleny charakteristický zástěrový záhyb. Motiv dotýkání se Kristova těla vnitřní stranou pláště, který má bez pochyby hlubší teologický význam, použil také sochař piety v kostele sv. Tomáše v Brně a piety v Klosterneuburgu. Podložení zad rubovou stranou Mariina pláště se stává pravidlem pro všechny kvalitní piety krásného slohu.
Tváři landshutského Krista (obr. 18) jsou formálně nejbližší obličeje Kristů piet v kostele Panny Marie ve Frankfurtu nad Mohanem (obr. 24) a z kostela sv. Kolumby v Kolíně nad Rýnem (obr. 25). Východiskem tohoto typu Kristovy tváře jsou piety v kostele sv. Tomáše v Brně (obr. 26) a z kostela sv. Magdalény ve Vratislavi, které vyznačuje hranatost a silný stupeň stylizace a hlavy Kristů v Klosterneuburgu a Lutíně, které se od prvních dvou odlišují tendencí k oblému tvaru a k přirozenému utváření fysiognomie obličeje. Hlavám Kristů v Landshutu, Kolíně a Frankfurtu je velmi blízká hlava mnichovského Krista (obr. 21) s rafinovanější kresbou vlasů, vousů a vrásek a tvář Krista ve Feldkirchu-Altenstadtu. Obličej Krista hagelstadtské piety, který tuto typiku přejímá, vyznačuje silný stupeň stylizace a patří již vrcholné fázi krásného slohu.

Stylový posun ke krásnému slohu proběhl v ladshutské soše zdrženlivě. Pregnantněji jej lze sledovat na pietě v kostele Panny Marie v Mnichově, které má hagelstadtská socha velmi blízko.

5. 3 Pieta v kapli sv. Bartoloměje v kostele Panny Marie v Mnichově[384]

5. 3. 1 K původnímu umístění sochy

Pieta je dnes umístěna na oltáři v kapli sv. Bartoloměje v mnichovském kostele Panny Marie (obr. 19). Socha byla roku 1994 v rámci celkové obnovy kostela v letech 1989–1994 zrestaurována. Do kaple sv. Bartoloměje se dostala pravděpodobně až v roce 1994. Předtím se nacházela v kapli Ecce homo, kde ji uvádí společně se sochou bolestného Krista Anton Mayer[385] v roce 1868 a Berthold Riehl[386] v soupisu památek z roku 1902. O jejím umístění v této kapli nás informuje nápis mědirytu z doby 1802–1821: „*Das Gnadenbild bey dem*

---

[384] Katalog č. 5. – Oltář s obrazem Umučení sv. Bartoloměje (originál v diecéznímu muzue ve Freisingu, inv. č. M 413, olej na plátně). Nejstarší dochovaná zpráva k tomuto oltáři je z roku 1391 (*sub altari sancti Bartholomei apostoli ad beatam virginem opidem prenotati inchoari cepit...*" (Monumenta Boica XX, Mnichov 1811, s. 56).
[385] **Mayer, Anton,** Die Domkirche zu Unser Lieben Frau in München, München 1868, s. 15, 35.
[386] **Riehl, Berthold,** in: KDB (1), Oberbayern IV, Stadt München, München 1902, s. 983.

Altare-Ecce Homo in der Frauen Pfahrrkirche zu München".[387] Oltáře Ecce homo byly v kostele Panny Marie dva, jeden při jižním pilíři triumfálního oblouku, zbudovaný na náklady Franze Fülla na počátku 17. století[388], a druhý v boční jižní kapli kostela. Podle Petra Steinera byla pieta do této kaple přenesena poté, co byl roku 1604 zbudován triumfální oblouk míšeňského biskupa sv. Benna.[389] Kaple Ecce homo byla však založena až roku 1661.[390] Dlouho existující bratrstvo Panny Marie při této kapli potvrdil papež 4. prosince 1848.[391] Na kresbě Nicolause Solise z roku 1568 znázorňující sňatek Wilhelma V. a Renaty von Lothringen stojí pieta v pozdně gotickém skříňovém oltáři při severním pilíři.[392] Oba pilířové oltáře byly zbudovány po stranách křížového oltáře v době novostavby kostela Panny Marie započaté v roce 1468.[393] Pieta je zde centrálním výjevem oltáře, scény na křídlech na Solisově kresbě znázorněny nejsou. Zatímco se Anton Mayer a Peter Steiner shodují na tom, že se jedná o tutéž pietu, která dnes stojí v kapli sv. Bartloměje[394], Christl Karnehm považuje sochu vzhledem k její výšce 68 cm v poměru k oltáři za příliš malou a uzavírá, že se na Solisově kresbě jedná o jinou nedochovanou pietu.[395] Nesprávnou výšku uvádí poprvé Felix Mader v soupisu památek Bavorska z roku 1902.[396] Ve skutečnosti měří socha 87 cm a mohlo by se tedy opravdu jednat o pietu na Solisově kresbě. Pieta pochází ještě z raně gotického kostela Panny Marie, s jehož stavbou se započalo kolem roku 1230[397]. Anton Mayer předpokládá, že pieta původně stála ve hřbitovní kapli sv. Michala.[398] Tato „simplex Capella" byla roku 1271 povýšena na farní kostel a jedná se pravděpodobně o kapli původně zasvěcenou Panně Marii.

5. 3. 2 Pieta v uměleckohistorické literatuře

S pietou v Hagelstadtu dal mnichovskou sochou poprvé do souvislosti Wilhelm Pinder.[399] Podle dělení Bertholda Riehla[400] patří mnichovská pieta do starší skupiny bavorských piet, kterou datuje přelomem 14. a 15. století. Jako materiál sochy uvádí ve své knize i v soupisu památek pálenou hlínu. Walter Passarge tvrdí, že pieta ve Frauenkirche a další bavorské piety navazují motivem roušky („Kopftuchmotiv"), na piety tyrolské.[401] Passarge nerozlišuje,

---

[387] **Steiner, Peter**, Altmünchner Gnadenstätten, München 1977, s. 26.
[388] **Mayer, Anton,** Statistische Beschreibung des Erzbistums München-Freising, 2. díl, München 1880, s. 196. – **Karnehm Christl,** Die Münchner Frauenkirche, Erstausstattung und barocke Umgestaltung, in: Miscellanea Bavarica Monacensia 113 (Dissertation München 1981), 1984, s. 132.
[389] **Steiner** 1977, s. 26. – **Ramisch** 1994, s. 7.
[390] **Karnehm** 1984, s. 223.
[391] **Mayer** 1880, s. 193.
[392] **Karnehm** 1984, obr. 1.
[393] **Karnehm** 1984, s. 47.
[394] **Mayer, Anton,** Die Domkirche zu Unser Lieben Frau in München, München 1868, s. 80. – **Steiner** 1977, s. 26.
[395] **Karnehm** 1984, s. 48-49, 225.
[396] **Mader, Felix**, in: KDB 1902 (1), Oberbayern IV, s. 983.
[397] **Steiner** 1977, s. 26.
[398] **Mayer** 1868, s. 15.
[399] **Pinder** 1924, s. 174.
[400] **Riehl, Berthold,** Geschichte der Stein- und Holzplastik in Ober-Bayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, München 1902, s. 71.
[401] **Passarge** 1924, s. 61.

že jednou Marie klade levici na hrudník a roušky se pouze dotýká (Lienz) a podruhé bere roušku do ruky k osušení slz (Bruneck, Admont II). Podle Richarda Hamanna navazuje mnichovská pieta, společně s pietou z Badenu, přímo na pietu v kostele sv. Alžběty v Marburku.[402] Dílenský vztah mezi pietami v Hagelstadtu (Höhenbergu), v kostele Panny Marie v Mnichově a v kostele dominikánek ve Feldkirch-Altenstadt předpokládá Albert Kutal.[403] Nevylučuje, že skupina vznikla v Bavorsku pod vlivem českých horizontálních piet. Podle Kutala vede od piety v Höhenbergu „přímá cesta" k pietě v mnichovské Frauenkirche a *„skladba šatu* (mnichovské piety) *pod koleny opakuje v bohatší variantě, ale velmi přesně schéma brněnské svatopetrské piety, které zase, jak víme, napodobuje vratislavský vzor. To jsou shody takového rázu, že je nelze vyložit jako paralelu, nýbrž jedině jako kauzální souvislost".*[404] Karl Heinz Clasen[405] datuje pietu kolem 1430 a stejně jako Berthold Riehl uvádí jako materiál sochy pálenou hlínu. Připisuje ji stejnému mistrovi, který vytvořil pietu v Hagelstadtu. Hans Ramisch[406] považuje mnichovskou pietu za salcburskou práci z doby kolem 1400.

5. 3. 3 Stav a polychromie

Kamenná, pravděpodobně opuková, pieta je ve velmi dobrém stavu. Drobná poškození najdeme vpředu na soklu trůnu, na postranicích a na okrajích Mariiny drapérie. Uražena byla část prutu trnové koruny nad čelem. Doplněny jsou Kristovy prsty u nohou.
Socha má od restaurování v roce 1994 původní polychromii. Marie je oděna do červeného šatu se zlatým lemem na výstřihu a na dolním okraji šatu. Její plášť je bílý s modrou rubovou stranou a zlatým lemem. Mariina rouška s plisovaným okrajem má rovněž bílou barvu. Na roušce a na plášti jsou krůpěje krve. Mariiny vlasy a střevíce jsou zlaté. Mariin inkarnát je růžový, Kristovo tělo má barvu šedozelenou. Krev vytékající z rány v boku prosakuje skrze bílou Kristovu roušku a stéká po jeho nohách. Rovněž z ran po hřebech vytéká krev. Kristovy vlasy jsou hnědé, trnová koruna a sokl trůnu zelené. Slepá kružba postranic je bílá na červeném pozadí.

5. 3. 4 Popis sochy

Mariin trůn je tvořen vlastním sedadlem obdélného půdorysu a před trůn předstupující deskou. Deska obvyklým způsobem přečnívá vpravo a vytváří tak podložku Kristovým chodidlům. Vpravo je ukončena segmentově a její levý přední roh je zaoblen. Postranice trůnu jsou zdobeny slepou kružbou v podobě lomeného okna. Okenní kružba je vyplněna

---

[402] **Hamann** 1929, s. 324, 326.
[403] **Kutal** 1963, s. 337. – **Kutal** 1971, s. 409.
[404] **Kutal** 1963, s. 336.
[405] **Clasen** 1974, s. 148, 210, obr. 407.
[406] **Ramisch, Hans,** Zur Münchner Plastik und Skulptur im späten Mittelalter, in: Münchner Gotik in Freising, Regensburg 1999, s. 33. – týž, Die Frauenkirche in München, Regensburg 1994, s. 28.

dvěma lomenými oblouky s vepsanými trojlisty a trojlalokem v horní obloukové části. Na levé postranici směřuje trojlalok dolů, na pravé nahoru. Přední rohy postranic jsou oblé. V rozích Mariina opěradla jsou vytesány drobné cvikly.

Mariina postava nenápadně reaguje na váhu Kristova těla (obr. 19). Marie vytáčí trup mírně dopředu a doprava a sklání hlavu ke Kristu. Její pohled směřuje ke Kristově tváři. Levou ruku s pokrčenými prsty klade zdrženlivě na hrudník. Její levá noha klesá pod tíhou Kristovy postavy, koleno se vytáčí vpravo a střevíc se logicky ocitá na hraně podrážky. Záhyby v dolní partii sochy se sbíhají do jednoho bodu, na Mariině koleně, na kterém spočívá celou svou vahou Kristus. Na ose pod kolenem se plášť otevírá a odhaluje Mariino červené spodní roucho. Od levého kolena se trubicové záhyby rozbíhají na obě strany. Motiv „českého kolena" dominuje celé dolní polovině sochy.

Situování pravého Mariina kolena o něco výš způsobilo, že Kristus leží v mírné diagonále. Jeho nohy jsou v kolenech ohnuté a chodidla jsou podložena cípem Mariina pláště. Kristovo tělo je statné, atleticky krásné, o jeho utrpení a smrti na kříži vypovídá pouze zelenošedá barva a rány po hřebech a kopí. Podobně jako u hagelstadtské sochy, přečnívá Kristovo tělo jen minimálně přes Mariinu postavu. Horní polovina Kristova těla neleží, na rozdíl od starších horizontálních piet, na pravém Mariině koleni. Kristův trup se zvedá, záda jsou zahalena do pláště Panny Marie a jeho mírně do zadu zakloněná hlava spočívá v Mariině pravé dlani. Prsty Mariiny ruky se měkce boří do Kristových vlasů. Mariin plášť se Kristova korpusu dotýká rubovou modrou stranou.

Kompozice mnichovského sousoší je klidná, celkový výraz je vážný a vede věřícího k tichému zamyšlení. O vysoké kvalitě sochařovy práce vypovídá promyšlená výstavba sochy. Logickým uspořádáním drapérie a odhalením nebo zdůrazněním některých tělesných partií v oblasti pod Mariinými koleny dosáhl sochař pocitu skutečné tělesnosti. Pod látkou pláště se protlačuje tvar kolen a není těžké představit si polohu Mariiných nohou. Tomu napomáhá odhalení obou střevíců a přehledné a do hloubky propracované záhyby Mariiny drapérie, uspořádané jakoby ve dvou plánech. Levá Mariina bota je pro váhu Kristova těla vytočena na hranu podrážky a vysunuta více dopředu, pravá stojí celou plochou podrážky na podložce a vytáčí se mírně vlevo. Fyziognomické detaily, jemné vrásky kolem očí Krista (obr. 21) a na kotnících jeho rukou nebo drobné důlky v oblasti kotníků na Mariiných rukou působí přirozeně. Vlasy a vousy jsou ryty velmi pečlivě, ale nejsou ornamentalizovány.

5. 3. 5 Srovnání a uměleckohistorické zařazení mnichovské piety

Pieta se kvalitou i formálně zcela vymyká sochařství konce 14. století v Mnichově. Kristova hlava je velmi blízká hlavě Krista piety v kostele St. Blasius v Landshutu (obr. 18) a především hlavě piety v kostele sv. Kolumby v Kolíně nad Rýnem (obr. 25). Některými rysy, především tvarem očí není jeho obličej vzdálený nejmladšímu článku českých horizontálních

piet, brněnské svatotomášské pietě (obr. 26). Proti hranaté a cizelérsky precizní hlavě svatotomášského Krista, je hlava mnichovského Krista malebnější a její tvar je trojúhelný. Typika Mariiny tváře (obr. 20) prozrazuje znalost malířství 80. a 90. let 14. století v Čechách, především deskových obrazů Mistra Třeboňského oltáře a jeho okruhu.

S českým sochařstvím mnichovskou pietu spojuje motiv na hranu postaveného střevíce, který známe od Plzeňské madony, marburské a všeměřické piety. Použil jej také sochař dřevěné piety v norimberském muzeu. Zatímco u Plzeňské madony je břemeno, dítě, umístěno nad pevnou nohou, marburská a mnichovská pieta využívají opačného kompozičního principu. Zátěž, Kristus, spočívá na Mariině volné noze. Umístění dítěte nad volnou nohou charakterizuje druhou skupinu krásných madon, skupinu toruňského typu. Mnichovské a marburské soše kompozičně nejlépe odpovídá Vratislavská madona, která drží dítě nad volnou nohou a zároveň se záhyby jejího pláště zbíhají do jednoho bodu, nad nímž je umístěna zátěž. Od levého kolenem mnichovské a marburské Marie se trubicové záhyby rozbíhají jako paprsky a ve spojení s volnou nohou vytváří tzv. motiv českého kolena. Podobný paprskovitý útvar byl použit na pietách v Kirchheim im Ries[407], v Bad Merghentheim[408] a velkoryse rozvinut na pietě z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi[409]. Sochař vratislavské piety přizpůsobil velkolepému záhybovému útvaru pod Mariinými koleny architekturu trůnu. Mohutné záhyby spočívají na předstupující desce, která přečnívá vpravo i vlevo přes půdorys sedadla. Původ „českého kolena" u piet spatřuje Albert Kutal v pietě z kostela sv. Magdalény ve Vratislavi.[410] V deskové malbě se s ním na sedící postavě setkáme na epitafu Jana z Jeřeně (1395).

Drobné cvikly na opěradle Mariina trůnu se poprvé objevují na horizontálních pietách. Vyznačují se jimi kvalitní piety krásného slohu, které podle Gerharda Schmidta[411] vznikaly v několika málo specializovaných dílnách. *„Seine Übertragung von einem Bildwerk auf das andere wird schwerlich durch Musterbücher erfolgt sein, sondern setzt voraus, daß so gut wie jeder Autor eines Vesperbildes ein anderes, älteres vor Augen hatte, das ihm hinsichtlich dieses winzigen Details ganz unmittelbar als Vorbild diente."*[412]

---

[407] Kirchheim im Ries, pieta ve farním kostele (původně klášterní kostel cisterciaček) Nanebevzetí Pany Marie. – Vápenec. – Výška: 66,5 cm, šířka: 58,5 cm, hloubka: 25 cm. – *Literatura:* **Wilm** 1929, s. 53. – **Springer** 1936, s. 15, 197. – **Kutal** 1962, s. 86; 1963, s. 351. – **Großmann** 1970, s. 108, č. kat. VIII, 1990; s. 168. – **Clasen** 1974, s. 97, obr. 173. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Dehio** 1993, Baden-Würtenberg I, s. 422.

[408] Bad Merghentheim (Baden-Würtenberg), farní kostel sv. Jana. – Kámen. – Výška: 36 cm, šířka: 27,5 cm, hloubka: 10,5 cm. – *Literatura:* **Großmann** 1970, s. 85-86, č. kat. 51a.;1990, s. – **Dehio** 1993, Baden-Würtenberg I, s. 31. – **Schröder** 2004, s. 46, 56.

[409] Pieta z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi, původně ve Slezském muzeu ve Vratislavi, inv. č. 196. – Vápenec. – Výška: 110 cm. – 1945 zničena – *Literatura:* **Wiese** 1923, s. 39. – **Passarge** 1924, s. 57. – **Pinder** 1924, s. 173. – **Hamann** 1929, s. 330. – **Springer** 1936, s.63. – **Garzarolli** 1941, s. 32. – **Feulner** 1943, s. 34-35. – **Kutal** 1962, s. 92, 97-98; 1963, s. 352; 1971, s.409; 1972, s. 491, 493; 1975, s. 547. – **Großmann** 1970, s. 10, č. kat. IX. – **Clasen** 1974, s. 50-52, 85, 111, obr. 28-30. – **Schmidt** 1977, s. 97, 103. – **Guldan-Klamecka** 2003, s. 224.

[410] **Kutal** 1963, s. 336.

[411] **Schmidt** 1977, s. 95.

[412] **Schmidt** 1977, s. 95.

S mladší, z Prahy importovanou, pietou ze Seeonu má pieta v mnichovské Frauenkirche shodný půdorys trůnu, obrazec slepé kružby postranic na červeném pozadí – s tím rozdílem, že oblouk Seeonské piety je plný – a gesto kladení Mariiny levice na hrudník (obr. 22). O stylové pokročilosti seeonské piety vypovídá zmnožení a znepřehlednění drapérie v dolní partii sochy, Kristovo velmi štíhlé tělo, ostré rysy tváří a Kristova vysoká ze tří prutů spletená koruna. Obě piety odlišuje kompozice a barevné řešení drapérie. Madona piety ze Seeonu má bílý šat i plášť, Marie mnichovské piety je oděna do červeného šatu a bílého pláště. Uzavřenost obrysu, oblé objemy a vyváženost kompozice mnichovské piety jsou seeonské soše cizí. Horní polovina Kristova těla přesahuje daleko přes obrys Mariiny postavy, načež ona reaguje výrazným vytočením trupu z osy. Kristovo tělo je proti hladkému korpusu mnichovského Krista kostnaté a vyhublé. Pieta v mnichovském kostele Panny Marie je pravděpodobně, tak jako pieta ze Seeonu, importem z Čech. Domněnku potvrzují výše uvedené analogie k sochařství a malbě 80. a 90. let 14. století v Čechách. Přibližně do 90. let je možné sousoší v mnichovské Frauenkirche datovat.

5. 4 „Velká" pieta ze Seeonu v Bavorském národním muzeu v Mnichově[413]

Druhá pieta, která se dnes nachází v Mnichově, v Bavorském národním muzeu, pochází z benediktinského opatství sv. Lamberta v Seeonu v Dolním Bavorsku (obr. 22). Klášter byl založen šlechtickým rodem Aribonů v 10. století a sloužil jako pohřebiště rodiny. Byl mužským i ženským klášterem zároveň. První mniši s opatem Adalbertem přišli z benediktinského kláštera sv. Emmerama v Řezně. Náhrobek Ariba I. (976–1000/1001) z červeného mramoru v kapli sv. Barbory pochází z posledního desetiletí 14. století a patří s několika dalšími náhrobky z tohoto materiálu k nejlepším počinům bavorského sochařství období krásného slohu.

5. 4. 1 Stav a polychromie seeonské piety

Socha je poškozená především ve spodní části trůnu. Předstupující deska je rozlomená na třech místech. Zcela chybí Kristovy prsty u nohou, část desky vpravo a špička pravého Mariina střevíce. Tenké okraje pláště jsou na více místech uražené. Další drobná poškození se nacházejí v místech trnů Kristovy koruny a uražená je špička jeho vousu. Polychromie sochy je původní. V barevném řešení převažuje bílá. Pieta stojí na bílém soklu. Marie je oděna, na rozdíl od piety v mnichovské Frauenkirche, do bílého spodního šatu. Mariin plášť je rovněž bílý s modrou rubovou stranou a zlatým lemem. Mariin bílý šátek je zkropen Kristovou krví. Také Kristova bederní rouška je bílá. Prameny krve, které vytékají

[413] Bavorské národní muzeum v Mnichově, inv. č. MA 970. – Katalog č. 6.

z rány v boku, prosakují v oblasti stehen skrze roušku a stékají dále po Kristových lýtkách. Trnová koruna je zelená, Kristovy vlasy jsou světle hnědé a Mariiny zlaté.

5. 4. 2 Uměleckohistorické bádání k pietě ze Seeonu

Berthold Riehl[414] považuje pietu ze Seeonu za přechodný článek ke druhé skupině piet. Tuto skupinu, kterou charakterizuje bohatší detail a zmnožení záhybů, klade Riehl časově do druhé čtvrtiny 15. století. Podle Wilhelma Pindera stojí pietě ze Seeonu nejblíže piety v Brunecku a z Badenu.[415] Do vztahu s pietou v Brunecku dal seeonskou pietu rovněž Walter Passarge.[416] Ve sbírkovém katalogu Bavorského národního muzea z roku 1924 je seeonská pieta označena jako horizontální a datována do let 1420–1430.[417] Jako místo vzniku předpokládají autoři katalogu, Philipp Maria Halm a Georg Lill, Salcburk, ale vzhledem k materiálu, velmi podobnému bělohorské opuce, nevylučují možnost exportu z Prahy. Theodor Müller[418] mluví o Praze jako o „novém uměleckém centru", které mělo vliv jak na bavorské tak na rakouské země. Jako příklad vlivu uvádí architekturu a sochařskou výzdobu západního portálu řezenského dómu. Za centrum, které nejvíce vyzařovalo do okolních oblastí, považuje Salcburk. Pietu ze Seeonu označil za salcburskou práci, která patrně vznikla rukou téhož mistra jako Maria Säul v kostele sv. Petra v Salcburku. Její předlohu vidí v pietě u sv. Alžběty ve Vratislavi, kterou spojuje se zprávou z roku 1384. O salcburském původu seeonské piety nepochybuje ani Walter Paatz.[419] Dieter Großmann řadí seeonskou pietu k paralelnímu typu, k typu Badenské piety.[420] Její sochař byl, podle Großmanna, činný v Salcburku, pravděpodobně ve stejné dílně jako sochař „malé" piety z Admontu a pieta vznikla kolem 1415/1420. Carl Heinz Clasen doporučuje v případě seeonské piety význam Salcburku nepřeceňovat.[421] Také Albert Kutal[422] v recenzi k salcburské výstavě *Stabat mater* z roku 1971 spojil seeonskou pietu, vzhledem k základnímu schématu kompozice, s pietou z Admontu II. Upozornil na vztahy seeonské piety k obrazu Svatovítské madony, a k českému sochařství.[423] Obličej seeonské sochy srovnal s tváří Marie šternberské piety. Další analogie, především ve vysunutí Kristova trupu a typu hlavy, spatřuje v pietách z Badenu, v Jihlavě a Petrohradu. O rok později se Albert Kutal znovu podrobně zabývá vztahem mezi horizontálními a krásnými pietami.[424] Řada motivů podle něho pochází od základní skupiny

---

[414] **Riehl** 1902, s. 71-73.
[415] **Pinder** 1924, s. 174.
[416] **Passarge** 1924, s. 60.
[417] **Halm, Philipp Maria - Lill, Georg,** Die Bildwerke des Bayrischen Nationalmuseums I, Die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jh. bis 1450, Augsburg 1924, s. 105-107.
[418] **Müller, C. Theodor,** Alte bairische Bildhauer, München 1950, 13, 15-16, 35.
[419] **Paatz, Walter,** Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jh., Heidelberg 1956, s. 38.
[420] **Großmann** 1970, s. 112-113, č. kat. XII.
[421] **Clasen** 1974, s. 148.
[422] **Kutal, Albert,** Výstava Stabat Mater v Salcburku, in: Umění 19, 1971, s. 411. – týž, Erwägungen über das Verhältnis der Horizontalen und Schönen Pietàs, in: Umění 20, 1972, s. 498-499.
[423] **Kutal** 1971, s. 409 a 411.
[424] **Kutal** 1972, s. 485-520.

horizontálních piet, kterou sochař seeonské piety znal. Český původ sochy, vzhledem k těmto vztahům, nevylučuje.[425] Přestože Alfred Schädler[426] v katalogu Bavorského národního muzea označil právě restaurovanou pietu, vzhledem k bělohorské opuce a ke kvalitě odpovídající pražské produkci, jako pražskou a datoval ji kolem 1390/1400, Erich Steingräber[427] ji ve sborníku k 70. narozeninám Alfreda Schädlera, opět označil jako „Salzburg um 1400". Český původ seeonské piety připomněl Robert Suckale v rámci diskuse bernského sympozia k torzu nově objevené piety bernského dómu.[428] Prosalcburské hlasy zaznívají rovněž v katalogu k výstavě *Gotik in Slowenien* konané v roce 1995, kde Klementina Jurančič píše: *„Auf der Suche nach dem Ursprungs dieses* (pieta z Brestanice v NG v Ljubljaně) *Bildwerks müssen wir uns an dem salzburgischen Werkstattumfeld (vgl. etwa das „Schöne Vesperbild" aus Seeon) orientieren."*[429] Hans Ramisch považuje pietu ze Seeonu rovněž za salcburskou práci, která navazuje na tvorbu sochařů z rodiny Parléřů v Čechách.[430] V expozici je pieta označena jako *„Salzburg oder Prag, um 1390/1400".*

5. 4. 3 Popis sochy

Trůn seeonské piety se skládá z vlastního sedadla obdélného půdorysu a předstupující desky pod nohama Marie a Krista. Deska přečnívá vpravo přes půdorys trůnu a vytváří tak podložku Mariině plášti a na něm spočívajícím Kristovým chodidlům. Vpravo je půlkruhově ukončena. Horní hrana desky je zkosená. Slepá kružba postranic, téměř shodná s kružbou piety v kostele Panny Marie, představuje okno ve tvaru plného oblouku. Kružba okna se skládá ze dvou lomených oblouků s vepsanými trojllisty a trojlaloku v horní obloukové části. Na levé postranici směřuje trojlalok nahoru a na pravé dolů, tedy opačně než u piety v mnichovské Frauenkirche. Přední rohy postranic jsou zaoblené. V rozích opěradla jsou opět drobné cvikly.

Mariin trup reaguje na vysunutí Kristova trupu vytočením vpravo a sklonem Mariiny hlavy. Její pohled směřuje ke Kristu. Levou dlaň klade, podobně jako Marie piety v mnichovské Frauenkirche a piety v Hagelstadtu, na hrudník. Pravou rukou podpírá Kristovu hlavu. Drapérie ve spodní části sochy je díky zmnožení záhybů nepřehledná a na podložce se krčí. Dva mohutné diagonální záhyby vedoucí od Mariiných kolen doprava jsou znejasněny spletí trubicových a mísových záhybů. Jsou překryty zástěrovitým útvarem, který zaujímá celou horní polovinu spodní části sochy.

---

[425] **Kutal** 1972, s. 498-499.
[426] **Schädler, Alfred,** Bayerischen Nationalmuseum München, Führer durch die Schausammlung, München 1985, s. 24.
[427] **Steingräber, Erich,** Zur „Italianisierung" des deutschen Vesperbildes, in: Festschrift für Alfred Schädler, Skulptur in Süddeutschland 1400–1770, s. 14 a 16.
[428] **Suckale, Robert,** in: Gutscher, Daniel – Zumbrunn, Urs, Die Skulpturenfunde der Berner Münsterplattform, Bericht über das Interims-Kolloquium vom 26./27. August 1988 in Bern, Bern 1989, s. 79.
[429] **Jurančič, Klementina,** in: Gotik in Slowenien, Ljubljana 1995, s. 177, č. kat. 82.
[430] **Ramisch** 1999, s. 33.

Kristova záda jsou částečně podložena rubovou stranou Mariina pláště. Poloha Kristova těla je diagonální, jeho trup a zakloněná hlava výrazně vyčnívá přes postavu Panny Marie. Kristova chodidla spočívají vysoko na zřaseném cípu Mariina pláště, který při pohledu ze strany vytváří pro piety krásného slohu charakteristický kličkový ornament. Tento útvar symbolizující nebe se v době kolem 1400 vyskytuje v sochařství, knižní i deskové malbě, často k horizontálnímu nebo vertikálnímu oddělení jednotlivých scén.[431]
Sochař zaměřil svou pozornost na Kristovo tělo. Detailně zpracoval kosti a klouby, které špičatě vystupují z vyhublého korpusu. Žíly na nohách jsou podány plasticky, široké prameny krve vytékající z rány v boku a stékající po Kristových nohou pouze v barvě. Nadpřirozenou krásu velmi štíhlého těla akcentuje řada pečlivě provedených detailů; jemně zpracované vrásky při vnějších koutcích Kristových štěrbinovitě přivřených očí, vrásky na jejich víčkách, na čele a na krku (obr. 23). Jednotlivá vlákna vlasů a vousů jsou sdružená do silnějších pramenů Prameny se ornamentálně vlní a jsou ukončeny charakteristickými útvary šnečích ulit.

5. 4. 4 Uměleckohistorické zařazení seeonské piety

O českém původu seeonské piety není třeba vzhledem k učiněnému petrografickému rozboru a jejím vztahům k českému sochařství konce 14. století, především ke Křivákově pietě a k pietě v kostele sv. Ignáce v Jihlavě, pochybovat.
Vzhledem ke zmnožení a zašpičatění záhybů a k ostrým obličejovým rysům je třeba počítat s dobou vzniku kolem 1400 i po něm. Ve zpracování vousu a vlasů se již projevila stylizace charakteristická pro vrcholnou a závěrečnou fázi krásného slohu. Také Kristova tvář trojúhelného tvaru se špičatou bradkou odpovídá době kolem 1400.[432]
Roku 1392 byla v klášterním kostele založena mariánská kaple jako pohřebiště šlechtického rodu Laimingerů von Tegernbach.[433] Laimingerové výrazně finančně přispívali ke stavbě a obnově kláštera. V roce 1411 věnovala vdova po Erasmu Laimingerovi jistou částku na zádušní mši v den výročí smrti a na věčné světlo pro tuto kapli.[434]
Otázka, zda seeonská pieta byla součástí vybavení této kaple, zůstává otevřená.[435]
V případě, že by tomu tak bylo, představovala by další příklad toho, že kamenné a dřevěné sochy piet měly jistou funkci v kultu smrti. S uplatněním piety ve smuteční mši, která byla zároveň modlitbou za žijící příslušníky rodiny, jsme se setkali již v případě piety v kostele sv. Jiří v Dinkelsbühlu a u vídeňské svatoštěpánské piety[436].

---

[431] V typmanonu řezenského portálu nebo na bolsánském oltáři Hanse von Judenburg.
[432] Svým precizním zpracováním a zájmem o detail se hlava seeonského Krista blíží hlavám Kristů z Admontu I. nebo piet z kostela sv. Alžběty a z kostela Panny Marie na Písku ve Vratislavi.
[433] **Zehetmair, Eva-Maria**, Das Benediktiner-Kloster in Seeon – ein historischer Abriß, in: Kloster Seeon, Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur der ehemaligen Benediktinerabtei, Weißenhorn 1993, s. 110.
[434] **Zehetmaier** 1993, s. 110.
[435] **Brugger, Walter,** Die Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Seeon, in: Kloster Seeon, Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur der ehemaligen Benediktinerabtei, Weißenhorn 1993, s. 261.
[436] **Capra** 1951, s. 12-14.

5. 5 Předpoklady pro vznik hagelstadtské piety v Řezně

Höhenberg leží několik kilometrů od Řezna a ve středověku byl majetkem řezenského špitálu sv. Kateřiny. Řezenská huť pracovala od roku 1381[437], kdy byl zbořen kostel sv. Jana stojící na místě dnešního průčelí dómu, na stavbě severní věže a od roku 1385 na stavbě západního portálu, se kterým vznikala i jeho sochařská výzdoba. V sochařství portálu se odráží české a, jak ukázalo novější bádání, francouzské vlivy.

Do přímého stylového okruhu Petra Parléře patří podle Friedricha Fuchse proroci v soklové zóně portálu.[438] Sochu sv. Petra na trumeau odvozuje od sv. Petra ze Slivice a z Krumlovské madony.[439] Ikonografický program pokračuje postavami apoštolů v archivoltách portálu a mariánským cyklem. Dvacet dva reliéfních výjevů z Mariina života v archivoltách vrcholí v tympanonu Smrtí Panny Marie, Nanebevzetím, Korunovací a Intronizací. Scéna se Smrtí Panny Marie není zobrazena běžným způsobem ležící Marie na lůžku, nýbrž jako východní „Sturz-Typus". Tento typ zobrazení smrti Panny Marie, kdy Marie padá v kruhu apoštolů na kolena, je prvním příkladem v západní Evropě.[440] Friedrich Fuchs spatřuje ikonografické paralely v severním tympanonu Týnského kostela a za duchovního otce celého programu považuje Jana z Jenštejna.[441] Písemné zprávy o činnosti pražských architektů na řezenském dómu chybí. Fuchs vyslovil hypotézu, že Petr Parléř již před příchodem do Prahy působil v Řezně.[442]

Činnost pražských sochařů v řezenské huti je velmi pravděpodobná. Tuto domněnku podporují za Karlovy vlády posílené historické vztahy mezi oběma městy, fakt, že Horní Falc patřila v letech 1353–1373 k České koruně a již uvedené vztahy řezenského portálu k českému sochařství. Jména českých umělců v Řezně doložena nejsou, zato se dochovalo několik zpráv o činnosti řezenských umělců v Praze. V roce 1339 pracoval na Starém Městě zlatník Franczlin z Řezna, v roce 1350 zlatník Vavřinec a v roce 1372 působil ve svatovítské huti řezenský umělec zčásti zaměstnaný na osazování Svatováclavské kaple polodrahokamy.[443]

Achim Hubel v nedávné době upozornil na stylové vztahy západního portálu k pařížskému dvorskému sochařství Karla V. a jeho následovníka Karla VI.[444] Sochařskou výzdobu kaple zámku ve Vincennes pokládá za přímou formální předlohu pro hlavní portál

---

[437] **Hubel, Achim,** Kunstgeschichtliche Fragen zum Portal – Ikonographie und Stil, in: Turm – Fassade – Portal, Kolloquium zur Bauforschung, Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg, Regensburg 2001, s. 23.

[438] **Fuchs, Friedrich**, Das Hauptportal des Regensburger Domes, 1990 Regensburg, s. 54. – týž, Die Kunst der Parler und der Dom zu Regensburg, in: Umění 48, 1-2, 2000, s. 82.

[439] **Fuchs** 1999, s. 51. – týž, 2000, s. 82.

[440] **Fuchs, Friedrich**, Regensburg: Spiegelungen der Gotik aus Prag und Böhmen, in: Gotika v Západních Čechách, Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia, Praha 1998, s.209.

[441] **Fuchs** 2000, s. 83.

[442] **Fuchs** 2000, s. 83-85.

[443] **Wild, Karl,** Baiern und Böhmen. Beiträge zur Geschichte ihrer Beziehungen im Mittelalter. in: Verhandlungen des Historisches Vereins von Oberpfalz und Regensburg 88, 1938, s. 153.

[444] **Hubel** 2001, s. 23-32.

řezenského dómu.[445] Podle výzkumu Ulrike Heinrichs-Schreiber byla sochařská výzdoba západního portálu a figurálních konzol uvnitř Sainte-Chapelle provedena v letech 1385/86-1395 a má přímé analogie v pařížském sochařství této doby.[446] Hubelovu domněnku podporují historické okolnosti. Isabela Bavorská, dcera Štěpána III. z ingolstadtské linie bavorských vévodů a sestra řezenského biskupa Jana I. von Moosburg (1384-1409), se roku 1385 stala chotí francouzského krále Karla VI. a od roku 1392, kdy král duševně ochořel, dokonce převzala vládu ve Francii. Jako dárek k Novému roku 1405 věnovala královna Karlu VI. „Goldenes Rössl", zlatnické dílo vysoké umělecké hodnoty vzniklé v jedné z pařížských dílen.

Kulatý obličej hagelstadtské Marie s plnými líci je formálně blízký některým ženským tvářím v archivoltách řezenského portálu, především Panně Marii v Kmeni Jesse nebo Marii ve scénách Zasnoubení s Josefem a ve Zvěstování.
Pieta se kvalitativně vyrovná nejlepším sochám řezenského portálu. Práci jejího sochaře charakterizuje záliba v detailu se sklonem ke stylizaci. Pečlivě rytý vous a vlasy Krista, jemné vrásky kolem jeho očí nebo vystupující žíly na krku jsou blízké příslušným partiím na hlavě sv. Petra na trumeau portálu z doby kolem 1400. Podobná stylizace a nadsazení fyziognomických detailů vyznačuje dvě konzolové mužské figury na vnitřní západní stěně dómu severně od hlavního portálu. Ty se však od hagelstadtské sochy liší hybností a zdůrazněním tělesného jádra. Prameny Kristových vlasů jsou zakončeny velkými šnekovitými útvary, které neleží vodorovně na jeho zádech, ale stojí jakoby na hraně ulity. S tímto motivem se setkáme na dlouhovlasých mužských postavách v ostění portálu, například na klečícím Jáchymovi ve scéně Jáchym vyhnán z chrámu nebo v Setkání u Zlaté brány, a později na apoštolských postavách epitafu Hanse Pfollenkofera v severní lodi kostela sv. Emmerama, pozdním díle řezenské huti.[447]

Na západní vnitřní stěně pod severní věží řezenského dómu stojí na konzole torzo piety. Socha byla zhotovena z litého kamene, její trůn je, na rozdíl od hagelstadtské sochy, vyhlouben. Měří 60 cm, je značně poškozená, chybí Kristova hlava a nohy. Kde socha původně stála, není známo. Friedrich Fuchs spojil pietu hypoteticky se zprávou z roku 1693, která mluví o obnově mariánského oltáře před jihovýchodním pilířem křížení a o umístění

---

[445] **Hubel** 2001, s. 28.
[446] **Heinrichs-Schreiber, Ulrike,** Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420, Berlin 1997, s. 158.
[447] Nápis pod reliéfem se Smrtí Panny Marie uvádí, že první žena Hanse Pfollenkofera zemřela 1418. Pendant k epitafu tvoří druhý reliéf znázorňující Olivetskou horu. Jeho nápis nás informuje o smrti Hanse Pfollenkofera roku 1429. Felix Mader datoval reliéf se Smrtí Panny Marie kolem 1420 a reliéf s Olivetskou horou kolem 1429 a oba reliéfy připsal mistrovi tympanonu řezenského portálu. (**Mader, Felix,** in: Kunstdenkmäler der Oberpfalz (2), 22, Stadt Regensburg I. Dom und St. Emmeram, s. 253. – Friedrich Fuchs toto připsání ze stylových důvodů odmítl. (**Fuchs** 1990, s. 69)

piety, která předtím stála na tomtéž pilíři, na jeho oltář.[448] S hagelstadtskou sochou, a s mnoha dalšími pietami v Bavorsku[449], má společné bolestné gesto kladení Mariiny levice na hrudník. Odlišuje se vzácným motivem roušky halící hlavu i krk Panny Marie, se kterým se v Bavorsku setkáme také na dřevěné pietě v Niederschneidingu[450]. Pokročilý tvar postranic trůnu, podobný postranicím piety v poutním kostele v Bogenbergu[451], a krčící se záhyby v dolní partii sochy odpovídají závěru krásného slohu. Pieta v dómu je dokladem toho, že řezenská huť pracovala jak s materiálem přírodního tak litého kamene. S pietou v Hagelstadtu nemá mnoho společného.

Hagelstadtské pietě jsou stylově blízké dvě vápencové sochy Panny Marie a archanděla Gabriela ze Zvěstování v kapli sv. Kříže v kostele sv. Jakuba v dolnobavorském Straubingu. Sochami, které byly na vídeňské výstavě „Der Meister von Großlobming" konané roku 1994 začleněny do okruhu tohoto mistra a dány do souvislostí se sochařskou výzdobou západního průčelí řezenského dómu, se naposledy zabýval Friedrich Fuchs[452]. Vzhledem k době výstavby chóru kostela v letech 1395–1418 posunul dataci soch do doby kolem 1400/1410. Typika tváře se štěrbinovitě přivřenýma očima, malými ústy a dvojitou bradou je velmi blízká tváři hagelstadtské Marie. Zpracování pramenů vlasů hagelstadtského Krista s velkými šneky, podobné vlasům straubingského anděla ze Zvěstování nebo anděla na náhrobku vévody Albrechta II. ve straubingském kostele karmelitánů má společné východisko v sochařství řezenského západního portálu.

Nápis epitafu Hanse von Burghausen (zemřel 1432) na jižní fasádě kostela sv. Martina v Landshutu nás informuje o tom, že Hans byl mimo jiné činný ve Straubingu. Vztahy mezi landshutským, straubingským a řezenským sochařstvím zatím nejsou dostatečně zpracovány. Jisté analogie sledujeme mezi bustou epitafu Hanse von Burghausen v Landshutu a hlavou Ulricha Kastenmayera (zemřel 1431), městského pokladníka dolnobavorského vévody Jana III., v chórové kapli sv. Bartoloměje kostela sv. Jakuba ve Straubingu. Portrétním charakterem a realistickým zpracováním detailů včetně paprskovitého uspořádání vrásek kolem očí, vystupujících žil na čele a zpracováním kožešiny jsou si tváře velmi blízké. Přesto je realismus Kastenmayerovy hlavy odlišný. Má blíže popisnému

---

[448] **Fuchs, Friedrich**, Vesperbild im Nordturmjoch des Regensburger Domes, Dokumentation einer Untersuchung vor Ort im Winter 1989.
[449] Piety v mnichovském kostele Panny Marie, v kostele dominikánů v Landshutu, ze Seeonu v Bavorském národním muzeu, ve farním kostele St. Kastulus v Moosburgu, ve farním kostele v Gehersdorf.
[450] Katalog č. 17.
[451] Takovýto tvar trůnu má například pieta v poutním kostele Panny Marie v Bogenberg (litý kámen, 62 cm.)
[452] Der Meister von Großlobming, 181. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie, Wien 1994. – **Kris, Ernst,** Über eine gotische Georgs-Statue und ihre nächsten Verwandten, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 4, 1930, s. 121–154.
[452] **Fuchs, Friedrich,** Anmerkungen zur spätgotischen Verkündigungsgruppe in der Straubinger St. Jakobskirche, in: Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung 98, 1996, s. 52.

nizozemskému realismu, který mohl být do Straubingu prostředkován samotným vévodou Janem III., do jehož služeb vstoupil roku 1422 Jan van Eyck.[453]

Na vztahy mezi náhrobkem z červeného mramoru Albechta II. (zemřel 1397) v chóru karmelitánského kostela sv. Ducha ve Straubingu a landshutským svatomartinským oltářem upozornil Anton Ress. [454] Albrechtův náhrobek pokládá za mladší[455] a domnívá se, že sochař náhrobku Albrechta II. získal poučení v okruhu mistra svatomartinského oltáře. V tomto náhrobku lze podle Resse vedle formálních shod vysledovat obě složky zastoupené v umění svatomartinského mistra, složku parléřovskou a složku bavorskou. Bavorská složka spočívá v bohatším ornamentu a plastičtějším zpracování vlasů a vousů.

[453] **Belting, Hans/Kruse, Christiane,** Die Erfindung des Gemäldes, Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, s. 139.

5. 6 Shrnutí

Viděli jsme, že kompozičním a motivickým východiskem piet v Landshutu, Mnichově a Hagelstadtu byly horizontální piety 70. a 80. let 14. století. Piety v kostele St. Blasius v Landshutu a v kostele Panny Marie v Mnichově navazují na starší české horizontální piety přímo a nelze vyloučit, že vznikly ve stejné huti. Sídlem hutě byla s největší pravděpodobností Praha. Vzhledem k vyzrálé krásnoslohé typice tváří hagelstadtské piety a vzhledem k řadě zjednodušení a nepochopení v drapérii a ve výstavbě sochy je třeba v jejím případě počítat s větším časovým odstupem od základní skupiny horizontálních piet a s možností vzniku v jedné z domácích bavorských hutí.

Dvě mnichovské sochy, pietu v kostele Panny Marie a pietu ze Seeonu, spojují gesta, typ Mariina obličeje blízký tvářím ženských postav Mistra Třeboňského oltáře, výstavba trůnu a téměř shodná kružba postranic. Na druhé straně představují piety v Bavorském národním muzeu a v kostele Panny Marie dva odlišné kompoziční typy a dva stupě vývoje krásnoslohé piety. Pieta v mnichovské Frauenkirche je starší. Uzavřenou kompozicí, robustnějším Kristovým tělem a fyziognomií tváří ještě velmi připomíná horizontální piety. Seeonská pieta patří k výše uvedeným pokročilým rysům vrcholné fázi krásného slohu.

Pietu v mnichovské Frauenkirche a pietu v landshutském kostele dominikánů St. Blasius lze považovat za nejstarší importy piet z Čech do Bavorska. Pro import mnichovské piety z Čech hovoří analogie v české deskové malbě a sochařství 80. a 90. let 14. století. Silný vliv těchto dvou soch na domácí produkci potvrzuje obliba horizontální polohy Kristova těla v Bavorsku, opakování gest a jednotlivých motivů u bavorských piet v kameni a ve dřevě přibližně do 30. let 15. století. Gerhard Schmidt píše: *„... der ikonographische Typus von Breslau-St. Elisabeth nicht erst auf dem Stilniveau dieses Werkes konzipiert wurde, sondern schon früher in Böhmen entwickelt gewesen sein muß."*[456] Jako součást tohoto vývoje si lze dobře představit pietu v mnichovské Frauenkirche a pietu v kostele sv. Alžběty v Marburku. Není snadné rozhodnout, která z těchto dvou soch je starší. Pro pokročilost marburské piety mluví trojúhelný tvar Kristova obličeje a vysoká trnová koruna ze tří prutů. Trubicové záhyby spadající z levého Mariina kolena dosahují, stejně jako u piety v kostele sv. Alžběty (1384) ve Vratislavi, až k rohům přední desky trůnu. Marburské sousoší vychází uspořádáním drapérie pod Mariinými koleny z piety v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě. Svatojiřská pieta s diagonální polohou Kristova těla pochází pravděpodobně z téže hutě jako horizontální pieta z kostela sv. Magdalény ve Vratislavi. Pieta u sv. Jiří je nejen dokladem toho, že v huti vznikaly jak horizontální tak diagonální piety[457], ale především dokladem její pokračující činnosti, kterou dnes dokumentují některé piety za hranicemi České Republiky. Paprskovitý

[456] **Schmidt** 1977, s. 107.
[457] **Kutal** 1963, s. 332.

útvar pod levým Mariiným kolenem dominuje rovněž dolní partii piety v kostele sv. Ignáce v Jihlavě a skupině[458] jí příbuzných piet, které se od piet v Mnichově, Marburku a Vratislavi odlišují výrazným vysunutím Kristova trupu a celkovým protažením do výšky. Pieta ze Seeonu kombinuje vysunutí Kristovy postavy a paralelní záhybové schéma v oblasti Mariiných nohou.

Sochaři hagelstadtské piety pravděpodobně posloužila jako předloha pieta v kapli sv. Bartoloměje v mnichovském kostele Panny Marie. Mnichovskou sochu mohl znát přímo nebo pracoval podle předlohy – kresby nebo modelu.
Mezi oběma sochami, pietou v Hagelstadtu a v mnichovském kostele, jsou rozdíly takového rázu, že nelze přijmout Kutalův návrh vzniku těchto soch v jedné dílně.
Hagelstadtská socha je menší. Od mnichovské se liší materiálem, nižší kvalitou a pokročilou typikou tváří. Zcela odlišná je výstavba trůnu. Zatímco sochař mnichovské piety použil obvyklého spojení sedadla trůnu s předstupující a vpravo přečnívající deskou, trůn hagelstadtské sochy je tvořen vlastním sedadlem a podložkou nepravidelného půdorysu, představující kus země či pahorek. Že jde o invenci sochaře, nikoli neznalost, potvrzuje náznak desky vlevo. Sahá přibližně do třetiny hloubky pahorku. Neobvyklá a zjednodušená kružba postranic v podobě půlkruhově zakončeného okna s vepsaným trojlalokem prozrazuje, že sochař nebyl členem dílny, ve které vznikla mnichovská pieta. Rovněž absence drobných cviklů v rozích opěradel, které jsou podle Gerharda Schmidta[459] výsadou několika málo na produkci piet specializovaných dílen, dává tušit, že hagelstadtská pieta, na rozdíl od mnichovských piet nebo piety v Landshutu, v jedné z těchto dílen nevznikla. Tento detail se poprvé objevuje u horizontálních piet v Čechách. Naopak se s ním nesetkáme u piet z litého kamene, i u těch nejkvalitnějších, jakou je pieta v Pfettrachu[460] u Freisingu, velmi blízká Seeonské soše.
Artikulovaný tvar mnichovské sochy kontrastuje s blokovitým charakterem piety v Hagelstadtu. Zatímco do hloubky propracovaná drapérie pod koleny mnichovské Marie, vystupující střevíce a vytočení levého kolene podtrhují tělesné jádro sochy, je drapérie hagelstadtské piety plošná a zcela znejasňuje tělesný tvar. Střevíce hagelstadtské Marie jsou zakryty drapérií. Motiv „českého kolena" je u hagelstadtské piety řešen odlišně. Plášť pod kolenem mnichovské Marie probíhá bez přerušení, je vykasán a odhaluje větší plochu Mariina spodního šatu. Drapérie pod kolenem hagelstadtské piety je tvořena dvěma okraji pláště, které se vzájemně překrývají a Mariino spodní rouchou je jen minimálně odhaleno v oblasti nad soklem.

---

[458] Piety z Badenu, ve Wongrowitz (Polsko), Maastricht, ze Seeonu nebo pieta v dómu v Aquilei.
[459] **Schmidt** 1977, s. 95.
[460] Katalog č. 9.

Rozdíl v kvalitě mezi hagelstadtskou a mnichovskou sochou se dále projevil v provedení Kristova těla. Zatímco sochaři mnichovské sochy se dokonalým zpracováním povrchu podařilo docílit opravdové tělesnosti, vyznačuje korpus hubeného hagelstadtského Krista plošnost a povšechná modelace.

Uvedené stylové rozdíly a rozdíly v kvalitě, především odlišná výstavba trůnu a zjednodušení ve zpracování drapérie a fysiognomie hagelstadtské sochy, hovoří pro dvě sochařské osobnosti. Časový odstup od mnichovské sochy prozrazuje rovněž vyzrálá krásnoslohá typika tváří hagelstadtské piety.
Přestože nelze vyloučit, že sochař hagelstadtské piety české horizontální piety znal, jeví se k výše uvedeným rozdílům více pravděpodobné, že socha vznikla v závislosti na pietách do Bavorska importovaných, snad na pietě v mnichovském kostele Panny Marie nebo jí podobné nedochované soše.
K výše uvedeným historickým a majetkovým vztahům Höhenbergu k řezenskému špitálu sv. Jana a k formálním analogiím piety k sochařské produkci řezenské huti, je možné jako místo vzniku navrhnout Řezno. Řezenská huť pracovala jak v přírodním tak v litém kameni a ikonografické téma piety jí nebylo neznámé. Vlivy pražské svatovítské huti byly v Řezně obzvláště silné a pohyb kameníků mezi oběma hutěmi byl běžnou praxí.
Clasenova datace piety v Hagelstadtu rokem 1430 je příliš pozdní. Socha stylově náleží vrcholné fázi krásného slohu, vhodnou datací se jeví doba kolem 1390/1400.

S pietou v Germánském národním muzeu v Norimberku, které jsem se věnovala v prvním oddílu této práce, hagelstadtské sousoší přímo nesouvisí. Obě piety se liší materiálem, kvalitou i po formální stránce. Přes tyto základní odlišnosti spojuje obě sochy společné umělecké východisko. Kompozičně i motivicky čerpají z horizontálních piet 70. a 80. let 14. století a z piet do Bavorska importovaných z Čech. Jsou tak dokladem silného vlivu sochařské produkce v Čechách na bavorské oblasti.

6 Katalog piet v Bavorsku z období 1380–1430

1 LANDSHUT, bývalý klášterní kostel dominikánů St. Blasius, pieta na bočním jižním oltáři sv. Kateřiny Ricci

Opuka

Výška: 77 cm, šířka: 56 cm, hloubka: 35 cm

Stav: nová barokní polychromie. Uražená část soklu vpravo dole, část Kristova levého chodidla a prsty pravé nohy.

Literatura: **KDB** 1927, Niederbayern (4), XVI, s. 154. – **Hamann** 1929, s. 329. – **Pinder** 1924, s. 174. – **Hoffmann** 1932, s. 131. – **Springer** 1936, s. 198. – **Kutal** 1962, s. 85, 137, 137; 1963, s. 335-336, 354; 1971, s. 410; 1972, s. 489. – **Schmidt** 1977, s. 106. – **Dehio** 1988, Niederbayern, s. 324. – **Kobler** 2001, s. 240, č.kat. 9. – **Großmann** 1970, s. 58; 1990, s. 168-169. – **Homolka** 2001. – **Schröder** 2004, s. 61.

2 LANDSHUT-SELIGENTHAL, pieta v kapli sv. Agáty klášterního ambitu (pod emporou jeptišek)

Kámen

Výška: 117 cm, šířka: 67 cm, hloubka: 50 cm

Stav: nepatrné zbytky původní polychromie

Literatura: **KDB** 1927, Niederbayern (4), XVI, s. 230, obr. 173. – **Hoffmann** 1932, s. 139. – **Spitzlberger** 2000, s. 15.

3 LANDSHUT-SELIGENTHAL, pieta na jihozápadním pilíři křížení v klášterním kostele cisterciaček

Kámen

Výška: 73 cm, šířka: 69 cm, hloubka: 35 cm, postranice: 18 cm x 36 cm

Stav: poškození v dolní partii sochy, pravý roh desky trůnu doplněn dřevem, uražena Mariina rouška nad čelem. Několik vrstev nové polychromie.

Literatura: **Großmann** 1990, s. 168. – **Spitzlberger** 2000, s. 19. – **Schröder** 2004, s. 43.

4 LANDSHUT-SELIGENTHAL, pieta v klášteře cisterciaček

Kámen

Literatura: **KDB** 1927, Niederbayern (4), XVI, s. 226, obr. 171. – **Hoffmann** 1932, s. 131. – **Dehio** 1988 Niederbayern, s. 316

5 MNICHOV, pieta v jižní kapli sv. Bartoloměje v kostele Panny Marie (Frauenkirche)

Vápenec

Výška: 87 cm, šířka: 71 cm, hloubka: 37,5 cm, půdorys: 64 cm x 37,5 cm, výška postranic 40,5 cm

Stav: restaurována 1994, původní polychromie. Drobná poškození vpředu na soklu trůnu, na postranicích a na okrajích Mariiny drapérie, uražena část prutu trnové koruny nad čelem, uraženy a doplněny Kristovy prsty u nohou.

Literatura: **Mayer, Anton** 1968, s. 15, 29, 35; 1880, s. 197, 199. – **KDB** 1902, Oberbayern (1), IV, s. 983, Tab. 147. – **Riehl** 1902, s. 71 – **Pinder** 1924, s. 174. – **Passarge** 1924, s. 61. – **Hamann** 1929, s. 324, 326. – **Springer** 1936, s. 198. – **Kutal** 1962, s. 85, 137; 1963, s. 336; 1972, s. 489. – **Beeh** 1965, s. 19. – **Clasen** 1974, s. 148 – **Schmidt** 1977, s. 97, 106. – **Steiner** 1977, s. 26. – **Karnehm** 1984, s. 48-49. – **Dehio** 1996, München, s. 39. – **Ramisch** 1994, s. 28; 1999, s. 33.

6 MNICHOV, Bavorské národní muzeum, „velká" pieta ze Seeonu, inv. č. MA 970

Opuka z Bílé hory v Praze

Výška: 75 cm, šířka: 79 cm, hloubka: 32 cm

Stav: původní polychromie. Poškození především ve spodní části trůnu, deska na třech místech rozlomená. Chybí Kristovy prsty u nohou, část desky vpravo, špička pravého Mariina střevíce a Kristova vousu. Uraženy jsou okraje pláště na několika místech.

Provenience: z klášterního kostela benediktýnů sv. Lamberta v Seeonu u Chiemsee

Literatura: **Riehl** 1902, s. 72 – **Pinder** 1924, s. 174-176 – **Passarge** 1924, s. 61. – **Halm–Lill** 1924, s. 105-107, č. kat. 156 – **Wilm** 1929, s. 39. – **Springer** 1936, s. 24, 153, 198. – **Drobná** 1937, s. 332. – **Wiegand/Stois** 1938, s. 357. – **Feulner** 1943, s. 38. – **Müller** 1950, s. 13, 15, 16, 35; 1955, s. 42, obr. 25, č. kat. 25, 1959, s. 42. – **Paatz** 1956, s. 38. – **Liess** 1962, s 39. – **Beeh** 1965, s. 19. – **Grossmann** 1970., s. 112-113, č. kat. XII. – **Weiermann** 1970, s. 245-246. – **Neuhardt** 1972, s. 24. – **Clasen** 1974, s. 148 – **Kutal** 1962, s. 136, 137; 1971, s. 409, 411; 1972, s. 498-499. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Schädler** 1985, s. 14, 16. – **Suckale** 1988, s. 79. – **Volk** 1991, s. 31, 140. – **Brugger** 1993, s. 261. – **Jurančič** 1995, s. 177. – **Steingräber** 1998, s. 14. – **Ramisch** 1999, s. 33.

7 HAGELSTADT u Řezna, pieta na konzole na jižní stěně moderního farního kostela svaté Trojice

Litý kámen

Výška: 58 cm, šířka: 58 cm, hloubka: 26 cm, postranice: 28,5 cm x 14 cm

Stav: drobná poškození v dolní partii trůnu, uražený a znovu připevnění roh levé postranice, uražené a dodatečně domalované prsty levého Kristova chodidla, uražena a doplněna Kristova brada.

Provenience: z kostela Navštívení Panny Marie v Höhenbergu poblíž Hagelstadtu

Literatura: **KDB** 1910, Oberpfalz und Regensburg (2), XXI, s. 86. – **Pinder** 1924, s. 74. – **Passarge** 1924, s. 61. – **Springer 1936,** s. 197. – **Kutal** 1962, s. 85; 1963, s. 336; 1971, s. 409. – **Großmann** 1970, s. 63; 1990, s. 168. – **Clasen** 1974, s. 143, 148. – **Schmidt** 1977, s. 106. – **Kvapilová 2004,** s. 143-151.

8 KIRCHDORF (Haag), pieta v jižní boční kapli farního kostela Nanebevzetí Panny Marie

Vápenec

Výška: 74,5 cm, šířka: 75,5 cm, hloubka: 33 cm

Literatura: **KDB** 1902, Oberbayern (1), VI, s. 2001. – **Springer** 1936, s. 153, 170. – **Dehio/Gall** 1964, Oberbayern, s. 80. – **Großmann** 1970, s. 72, č. kat. 26. – **Miller** 1972, s. 330, č. kat. 190.

9 PFETTRACH, v zamřížované nice západní stěny farního kostela sv. Vavřince

Litý kámen

Výška: 75 cm, šířka: 80,5 cm, hloubka: 31,5 cm

Stav: Původní polychromie. Pieta byla restaurována 1969/70 v památkovém ústavu v Mnichově. Odstraněny dvě starší vrstvy polychromie. Hlava Krista, vlasy a 4 prsty Mariiny ruky znovu připevněny, zčásti Kristova rouška. Doplněny: Kristovy ruce, levá od předloktí a pravá od zápěstí, jeho pravá noha a částečně prsty levé nohy a malíček levé Mariiny ruky.

Provenience: Po sekularizaci kláštera kanovníků sv. Ondřeje ve Freisingu byla pieta přenesena do kaple Heilig-Blut v Nandelstadtu. Kdy se dostala do Pfettrachu, není známo.

Literatura: **KDB** 1895, Oberbayern (1), II, s. 427. – **Springer** 1936, s. 156. – **Dehio/Gall,** Oberbayern 1964, s. 81. – **Kutal** 1971, s. 409, 410; 1972, s. 497. – **Großmann** 1970, s. 66-67, č. kat. 19. – **Neuhardt** 1972, s. 22, 28. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Ramisch 1999**, s. 33.

10 MNICHOV, Bavorské národní muzeum, „malá" pieta ze Seeonu, inv. č. MA 971

Kámen

Výška: 27,5 cm, šířka: 19 cm, hloubka: 16 cm

Stav: Doplněny Kristovy nohy od kolen. Nová polychromie.

Literatura: **Halm/Lill** 1924, s. 107, č. kat. 157. – **Wilm** 1929, s. 41. – **Springer** 1936, s. 156, 195. – Liess 1962, s. 41. – **Kutal** 1963, s. 352. – **Großmann** 1970, s. 78-79. – **Schmidt** 1977, s. 97.

11 WAAKIRCHEN (Tegernsee), nyní v diecézním muzeu ve Freisingu, inv. č. L 7408

Litý kámen

Výška: 51 cm, šířka: 57 cm, hloubka: 23,5 cm

Stav: Pieta byla zkoumána v BDA. Doplňky: předstupující část Mariiny roušky vpravo a na prsou, levá část soklu. Hlava Krista uražena a znovu připevněna.

Provenience: zápůjčka z farního kostela ve Waakirchen (Tegernsee)

Literatura: **Riehl** 1902, s. 71. – **Steiner–Benker** 1974, s. 26. – **Großmann**, 1970, s. 113, č. kat. XIII. – **Steiner** 1985, s. 6.

12 ŘEZNO, dóm, pieta na konzole na severozápadním pilíři pří severní věži

Litý kámen

Rozměry: výška 60 cm

Stav: torzo, ztracena Kristova hlava a nohy, Mariina pravá ruka, špička nosu a mnohá další poškození.

Literatura: **Fuchs** 1989.

13 MOOSBURG, pieta ve farním (dříve klášterním) kostele St. Kastulus, na konzole při triumfálním oblouku

Dřevo

Stav: silná vrstva nové polychromie

Literatura: **KDB** 1895, Oberbayern (1), II, s. 417, Tab. 49. – **Riehl** 1902, s. 72 – **Pinder** 1924, s. 174, 176. – **Passarge** 1924, s. 61. – **Clasen** 1974, s. 148. – **Schmidt** 1977, s. 97. – **Dehio/Gall** 1964, Oberbayern, s. 85 – **Altmann** 1990, s. 14.

14 BOGENBERG, pieta na jižním oltáři v poutním kostele Nalezení sv. Kříže a Navštívení Panny Marie

Litý kámen

Výška: 62 cm, šířka: 87,5 cm, hloubka: 36,5 cm

Stav: restaurována 1961 Petrem Lauerbachem (Straubing)

Literatura: **KDB** 1929, Niederbayern (4), XX, s. 61. – **Kutal** 1963, s. 352; 1971, s. 410. – **Großmann** 1970, s. 71-72, č. kat. 25. – **Dehio** 1988, Niederbayern, s. 72. – **Binder** 1989, s. 26. – **Krohm** 2000, s. 78.

15 BOGENBERG, pieta v chóru kostela sv. Salvátora

Dřevo

Výška: 85 cm

Literatura: **KDB** 1929, Niederbayern (4), XX, s. 82, obr. 51. – **Kutal** 1963, s. 352.

16 BERNRIED (u Štarnberského jezera), pieta v poutním kostele sv. Martina při klášteře augustiniánů kanovníků

Literatura: **Passarge** 1924, s. 28. – **Mauthe** 1959, s. 19-23. – **Ohorn** 1991. – **Pechloff** 1995, s. 19. – **Scherbaum** 1997, s. 329.

17 NIEDERSCHNEIDING (u Straubingu), pieta v kostele sv. Petra

Dřevo

Výška: 60 cm

Literatura: **KDB** 1925, Niederbayern (4), XXII, s. 113, obr. 97.

18 OBERHARTHAUSEN (u Straubingu), pieta v kostele sv. Markéty

Dřevo

Výška: 40 cm

Literatura: **KDB** Niederbayern (4), XII, s. 115, obr 100.

19 RATHSMANNSDORF (Vilshofen), pieta ve farním kostele sv. Ulricha

Litý kámen

Výška: 50 cm

Literatura: **KDB** 1926, Niederbayern (4), XIV, s. 275, obr. 212. – **Hoffmann** 1932, s. 131.

20 PÄHL, pieta v jižní boční kapli kostela sv. Vavřince

Kámen

Výška: 75 cm

Literatura: **KDB** 1895, Oberbayern (1), III, s. 711. – **Riehl** 1902, s. 72. – **Hösch** 1997, s. 18. – **Schuster** 1990, s. 10.

21 MARIA KAPPEL (1 km jihozápadně od Schmiechen), pieta v chóru na barokním oltářii z let 1754-1756

Kaple postavena 1616 na místě starší kaple z 15. století.

Dřevo, postranice s kružbou.

Výška: 79 cm

Literatura: **KDB** Oberbayern (1), II (Landsberg), s. 546. – **Thiemig** 1961, s. 105. – **Raab** 1996, s. 15-16.

22 KOLLNBURG (Viechtach), pieta ve farním kostele sv. Trojice

V roce 1365 byla Albrechtem Nussbergerem vystavěna zámecká kaple. Mše sloužené v této kapli nebyly lidu přístupné. Kostel přestavěn roku 1676 a rozšířen 1878.

Kámen

Výška: 25 cm

Literatura: **KDB** Niederbayern (4), XV, s. 42, obr. 28.

23 GANACKERSBERG, pieta na mense jižního oltáře v románském kostele sv. Jiří

Dřevo

Výška: 44 cm

Literatura: **KDB** 1926, Niederbayern (4), XIII (Landau), s. 50, obr. 28.

24 GARS am Inn, pieta v jižní kapli bývalého kláštera augustiniánů kanovníků

Kámen

Výška: 100 cm, šířka: 109 cm, hloubka: 49 cm

Literatura: **KDB** 1902, Oberbayern (1), VI, s. 1951, tab. 248. – **Springer** 1936, s. 130, 134. – **Wiegand/Stois** 1938, s. 357. – **Dehio/Gall** 1964, Oberbayern, s. 376. – **Pretterebner** 1968, s. 170 – **Großmann** 1970, s. 81, č. kat. 37a. – **Schmidt** 1977, s. 97.

25 LOHKIRCHEN (u Mühldorfu), pieta ve farním kostele Nanebevzetí Panny Marie

Dřevo

Výška: 114 cm

Literatura: **Riehl** 1902, s. 71. – **KDM** 1902, Oberbayern (1), VII, s. 2182, tab. 252. – **Passarge** 1924, s. 61. – **Hamann** 1929, s. 326. – **Maillinger** 1973, s. 20. – **Clasen** 1974, s. 148. – **Huber-Sperl** 1990, s. 34.

26 WINHÖRING (Altötting), pieta se dnes nachází v soukromé sbírce Bührle v Zürichu

Lipové dřevo

Výška: 78 cm, šířka: 83 cm, hloubka: 28 cm

Provenience: ze zámecké kaple hrabat von Toerring ve Winhöringu. Prodána roku 1953.

Literatura: **KDB** 1905, Oberbayern (1), VIII, s. 2643. – **Riehl** 1902, s. 72. – **Pinder** 1924, s. 176. – **Großmann** 1970, s. 85, č. kat. 51. – **Neuhardt** 1972, s. 34.

27 HALSBACH (Altöting), pieta ve farním kostele sv. Martina

Kámen

Výška: 84 cm, šířka: 92 cm

Literatura: **Riehl** 1902, s. 71. – **KDB** 1905, Oberbayern (1), VIII, s. 2525. – **Passarge** 1924, s. 61. – **Großmann** 1990, s. 168.

28 HÖTZL bei Kirchberg am Inn (Simbach am Inn), pieta v polní kapli

Dřevo

Výška 53 cm

Literatura: **Shaefler** 1960, s. 72. – **Mader, F.** 1970, s. 155.

29 GUMPERSDORF (Simbach am Inn), pieta na severním oltáři filiálního kostela v kostele sv. Ruperta

Dřevo

Stav: barokní polychromie

Výška: 85 cm

Literatura: **Mader, F.** 1970, s. 156. – **Haushofer** 2000, s. 24.

30 GEHERSDORF (Simbach am Inn), pieta na hlavním novogotickém oltáři kostela sv. Jana Křtitele

Dřevo

Stav: restaurována, odstraněna nová polychromie

Výška: 82 cm

Literatura: **Mader, F.** 1970, s. 157. - **Haushofer** 2000, s. 25-26.

31 BRAUNAU am Inn, originál piety ve Státním muzeum v Berlíně, inv. č. 2743

Lipové dřevo

Rozměry: 89,5 cm x 83 cm

Literatura: **Passarge** 1924, s. 60. – **Demmler** 1930, s. 79. – **Pretterebner** 1968, s. 165. – **Großmann** 1970, s. 88-89, č. kat. 56. – **Mader, F.** 1970, s. 156. – **Neuhardt** 1972, s. 38.

32 HEILIGKREUZ (Trostberg), pieta na severní stěně kostela sv. Kříže

Dřevo

Výška: 100 cm

Lieratura: **KDB** 1902, Oberbayern (1), VI (Traunstein), s. 1791. – **Dehio/Gall 1964**, s. 402. – **Springer** 1936, s. 130, 134. – **Weiermann** 1970, s. 247-248, obr. 78.

33 IRSING u St. Georgen (Chiemsee), pieta na hlavním oltáři

Kámen

Výška: 71 cm, šířka: 82,5 cm, hloubka: 35 cm

Literatura: **KDB** 1902, Oberbayern (1), VI (Traunstein), s. 1797. – **Dehio/Gall**, s. 397. – **Springer** 1936, s. 130, 134. – **Pretterebner** 1968, s. 170. – **Weiermann** 1970, s. 248, obr. 79. – **Großmann** 1970, s. 68, č. kat. 21. – **Geisinger** 1972, s. 13.

34 TRUCHTLACHING (Chiemsee), pieta na konzole na severní stěně farního kostela sv. Jana Křtitele

Dřevo

Výška: 85 cm, šířka: 61 cm, hloubka: 28 cm

Stav: nová polychromie, dřevo napadeno červotočem

Literatura: **KDB** 1902, Oberbayern (1), VI (Traunstein), s. 1882. – **Dehio/Gall**, s. 444. – **Weiermann** 1970, s. 248, obr. 80.

35 DINKELSBÜHL, pieta v ciboriovém oltáři v chóru farního kostela sv. Jiří

Dřevo

Stav: nová polychromie

Výška: 75 cm, šířka: 58 cm, hloubka: 29 cm; postranice: 27 cm x 15 cm

Literatura: **Ritter** 1912, s. 7, 14-16,17. – **Christoffel** 1928, s. 44. – **Hamann** 1929, s. 362. – **KDB** 1931, Mittelfranken (5), IV, s. 44, obr. 30. – **Wilm** 1929, s. 53. – **Horn** 1952, s. 6. – **Dehio** 1979, Franken, s. 223.

36 ALLERSBERG, kostel Všech svatých (Alte Pfarrkirche), jižní boční oltář

Dřevo

Stav: odlupující se silná vrstva nové polychromie, dřevo ve špatném stavu z důvodu vystavení sochy v exteriéru, v oblasti soklu a částečně i v doloní partii sochy napadena červotočem, nyní vystavena slunci a vlhkosti

Výška: 116 cm, šířka: 116 cm, hloubka: 40 cm, levá postranice: 62 cm x 12 cm, pravá postranice: 56 cm x 19 cm, sokl: 102 x 17 cm

Literatura: **KDB** 1929, Mittelfranken (5), III, s. 21, Tab. II, III. – **Dehio** 1979, Franken, s. 9. – **Untergruber** 1997, s. 78-80. – **Hirschreider** 1969, s. 25. – **Dehio** Bayern I: Franken 1999, s. 10.

37 NORIMBERK, Germánské národní muzeum, inv. č.: Pl.O. 2801

Lipové dřevo

Stav: původní polychromie z větší části odpadaná. Dolní partie sochy značně napadena červotočem. Chybí prsty Kristovy pravé ruky, prostředníček levé a Mariina drapérie vlevo. Sokl odlomen na více místech, část soklu vpravo včetně Kristových prstů z důvodu červotoče odrolena.

Provenience: 1941 zakoupena v mnichovském obchodě s uměním. Podle předchozího majitele pochází z oblasti jižně od Salcburku.

Výška: 96 cm, šířka: 74 cm, hloubka: 44 cm, sokl:

Literatura: **Kohlhausen** 1942 (88. Jahresbericht der GNM), s. 22-28. – **Braun** 1955, s. 89, č. kat. A4 – **Stafski** 1965, s. 181-182, č. kat. 167. – **Stafski** 1977, s. 153, č. kat. 151.

7 Literatura

Prameny:

Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, DK 1157, Act 88/606, sv. 23, Regensburg 1812.

Dopplers, A. – Widmann, H., Urkunden und Regesten des Benediktinerinen-Stiftes Nonnberg in Salzburg, in: Mitteilungen der Gessellschaft für Salzburger Landeskunde 36/1896, 37/1897.

Dirmeier, Artur, Das St. Katharinenspital zu Regensburg von Stauferzeit bis zum Westfälischen Frieden, Dissertation Universität Regensburg, Regensburg 1998.

Schnurrer, Ludwig, Die Urkunden der Stadt Dinkelsbühl 1282 – 1450, in: Bayerische Archivinventare 15, 1956.

Schnurrer, Ludwig, Die Urkunden der Stadt Dinkelsbühl 1451 – 1500, in: Bayerische Arichivinventare 19, 1962.

Lexikony:

Lexikon für Theologie und Kirche(LThK), Freiburg 1999.

Lexikon der Christlichen Ikonographie (Auerhammer, Hans), Wien 1967.

Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI), (Kirschbaum, Engelbert), Wien 1972.

Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1968.

Lexikon der Kunst (LdK), Leipzig 1987-1994.

Blažíček, J. Oldřich, Slovník pojmů z dějin umění, Praha 1991.

Hall, James, Slovník námětů a symbolů, Praha 1991.

Topografie:

Die Kunstdenkmäler des Königsreiches Bayern (KDB):

KDB (1), Oberbayern IV, Stadt München, (Bezold, Gustav von/Riehl Berthold/Hager, Georg), München 1902.

KDB (1), Oberbayern II, Bezirksamt Freising, (Bezold, Gustav von/Riehl, Berthold/Hager, Georg), München 1895.

KDB (1), Oberbayern VI, Traunstein-Wasserburg, (Bezold, Gustav von/Riehl, Berthold/Hager, Georg), München 1902.

KDB (1), Oberbayern VII, Bezirksamt Mühldorf, (Bezold, Gustav von/Riehl, Berthold/Hager, Georg), München 1902.

KDB (1), Oberbayern VIII, Bezirksamt Altöting, (Bezold, Gustav von/Riehl, Berthold, Hager, Georg) München 1905.

KDB (2), Oberpfalz und Regensburg XXI, (Mader, Felix), München 1910.

KDB (4), Niederbayern XIV, Bezirksamt Vilshofen, (Mader, Felix), München 1926.

KDB (4), Niederbayern XII, Bezirkamt Straubing, (Gröber, Karl), München 1925.

KDB (4), Niederbayern XVI, Stadt Landshut, (Eckardt, Anton), München 1927.

KDB (4), Niederbayern XX, Bezirksamt Bogen, (Mader, Felix), München 1929.

KDB (5), Mittelfranken III, Bezirksamt Hilpoltstein, (Mader, Felix), München 1929.

KDB (5), Mittelfranken IV, Stadt Dinkelsbühl, (Mader, Felix), München 1931.

Dehio/Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler:

Dehio/Gall, Nördliches Hessen, München, Berlin 1950.

Dehio/Gall, Kunstdenkmäler Österreichs, Vorarlberg, Wien 1983.

Dehio/Gall, Die Rheinlande, München, Berlin 1949.

Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler:

Dehio Bayern I, Franken (Tilmann Breuer), München 1999.

Dehio Bayern II, Niederbayern (Michael Brix), München 1988.

Dehio Bayern III, Schwaben (Bushart, Bruno/Paula, Georg), München 1989.

Dehio Bayern IV, München und Oberbayern (Götz, Ernst/Habel, Heinrich/Hemmeter, Karlheinz), München 1990.

Dehio Bayern V, Regensburg und die Oberpfalz (Drexler, Jolanda/Hubel, Achim), München 1991.

Dehio Hessen, München, Berlin 1982.

Dehio Baden-Würtenberg I, München, Berlin 1993.

Dehio Rheinland, München 1967.

ÖKT: Österreichische Kunsttopographie:

ÖKT VII, Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg, (Tietze, Hans/Dvořák, Max), Wien 1911.

ÖKT. IX, Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg, (Tietze, Hans), Wien 1912.

ÖKT XII, Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg, (Tietze, Hans), Wien 1913.

ÖKT XXXII, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Feldkirch (Frey, Frey), Wien 1958.

ÖKT XI, Die Denkmale des politischen Bezirkes Salzburg, (Buberl, Paul/Martin, Franz), Wien 1916.

ÖKT XVI, Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg, (Tietze, Hans), Wien 1919.

KDM in Polen, Krakau und Südpolen (Hootz, Reinhardt), Warzawa 1984.

Seznam literatury:

Albrecht, Anna Elisabeth, Steinskulptur in Lübeck um 1400, Berlin 1997.

Albrecht, Rudolf, Miesterwerke deutscher Bildschnitzerkunst, Nürenberg 1896.

Alemann-Schwartz, Monika von, Crucifixus dolorosus, Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe, (Inaugural-Dissertation Bonn 1973), Bonn 1976.

Altmann, Lothar, Moosburg St.-Kastulus-Münster, Regensburg 1990.

Angenendt, Arnold, Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2000.

Angerer, Martin, Regensburg im Mittelalter, Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg, Regensburg 1995.

Appuhn Horst, Einführung in die Ikonographie der Mittelalterlichen Kunst in Deutschland, Darmstadt 1979.

Arens, Andrea, Skulpturen des 13. bis 15. Jahrhunderts im Landesmuseum Mainz, Mainz 1997.

Aurenhammer, Hans, Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit, Wien 1956.

Baudoin, Jacques, La sculpture flamboyante en Normadie et Ile-de-France, Nonette 1989.

Bacher, Ernst – Koller, Manfred, Zur Frage der Vesperbilder des Weichen Stils. – Zur Technologie und Konservierung der Vesperbilder, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 24/3-4, 1970.

Bartlová, Milena, in: Mistr Týnské kalvárie (kat. výstavy), Praha 1990.

Bartlová, Milena, Mistr Týnské kalvárie, Praha 2004.

Baum, Julius, Die Ulmer Plastik um 1500, Stuttgart 1911.

Baum, Julius, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, Kataloge der Königlichen Altertümersammlung in Stuttgart, Stuttgart 1917.

Baum, Julius, Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg 1921.

Baum, Julius, Altschwäbische Kunst, Augsburg 1923.

Baum, Julius, Deutsche Bildwerke des Mittelalters, Stuttgart 1923.

Baum, Julius, Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters, Tübingen 1925.

Baum, Julius, Die Bildwerke der Rottweiler Lorenzkapelle. Augsburg 1929.

Beeh, Wolfgang, Das gotische Vesperbild in der Frankfurter Liebfrauenkirche, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 5, 1965, s. 11-24.

Beeh, Wolfgang, Bewahrte Schönheit, Bildwerke des Mittelalters 1200–1530, Hanau 1969.

Beer, J. Ellen, Die Skulpturenfunde der Berner Münsterplattform – eine erste kunsthistorische Stellungnahme, in: Bericht über das Interims-Kolloquium vom 26./27. August, 1988 Bern.

Behrens, Ewald, Das Vesperbild aus der Krakauer Barbarakirche, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 10, 1943, s. 49-54.

Belting, Hans – Kruse, Christiane, Die Erfindung des Gemäldes, Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

Belting, Hans, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin 1995.

Benešovská, Klára – Hlobil, Ivo, Petr Parléř, Svatovítská katedrála 1356–1399, Praha 1999.

Bergmann Ulrike, Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400), Köln 1989.

Berliner, Rudolf, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann, in : Das Münster 9, 1956, s. 97-117.

Beissel, Stephan, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg 1909.

Biedermann, Gottfried, Katalog der mittelalterlichen Kunst. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1982.

Binder, Beatrix, Mittelalter in Ostbayern, ein Führer zur Kunst der Romanik und Gotik in Niederbayern und der Oberpfalz, München 1989.

Binding, Günther, Maßwerk, Darmstadt 1989.

Binding, Günther, Architektonische Formenlehre, Darmstadt 1998.

Binding, Günther, Was ist Gotik? Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1140–1350, Darmstadt 2000.

Bock, Sebastian – Böhler, Lothar A., Bestandskataloge der weltlichen Ortsstiftungen der Stadt Freiburg II, die Bildwerke: Mittelalter – 19. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1999.

Bobková, Lenka, Soupis českých držav v Horní Falci a ve Francích za vlády Karla IV., in: Sborník archivních prací 30, 1980, s. 169-228.

Bosl, Karl, Handbuch der Historischen Stätten Deutschlands, Stuttgart 1961.

Bosl, Karl, Straubing – das Herz Altbayerns, in: Straubing das neue und das alte Gesicht einer Stadt im altbayerischen Kernland, Festschrift aus Anlaß des 750. Gründungsjubiläums im Auftrag der Stadtverwaltung, Straubing 1968, s. 345-358.

Botto, Ida Marie, Una ricostruzione ipotetica: il Trecento, in: La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al cinquecento, Genova 1987, s. 181-213.

Braun, Edmund Wilhelm, in: Ausstellung Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien, Nürnberg 1955.

Brugger, Walter, Die Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Seeon, in: Kloster Seeon, Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur der ehemaligen Benediktinerabtei, Weißenhorn 1993, s. 255-316.

Buchenrieder, Fritz, Gefasste Bildwerke, Untersuchung und Beschreibung von Skulpturenfassungen mit Beispielen aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1958 – 1986, 1990 München.

Buora, Mario, La scultura in Friuli dall´epoca romana al gotico, Pordenone 1983.

Camp, Pierre, Les Imageurs Bourguignons de la fin du Moyen Age, Dijon 1990.

Capra, Maria, Das Vesperbild und seine Bedeutung im Totenkult, Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung 4, 1951, s. 12-14.

Carli, Enzo, Sculture del duomo di Siena, Torino 1941.

Carli, Enzo, Scultura lignea senese, Milano 1951.

Carli, Enzo, La scultura lignea italiana, Milano 1960.

Cevc, Emilijan, Umetnost srednjega veka na Slovenskem, vodnik po umetnostnih zbirkah Narodne galerije v Ljubljani, Ljubljana 1956.

Cevc, Emilijan, Srednjeveška plastika na Slovenskem, od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja, Ljubljana 1963.

Cevc, Emilijan, Gotska Plastika na Slovenskem, Narodna galerija, Ljubjana 1973.

Cevc, Emilijan, Hans Maler von Judenburg und seine Werkstätte, in: Gotik in Steiermark (kat. výstavy), Graz 1978, s. 262-272.

Cevc, Emilijan, Slowenien, in: Die Parler 2, Köln 1978, s. 441-448.

Cevc, Emilijan, Gotika u Sloveniji, in: Gotika u Sloveniji i Hrvatskoj, Beograd 1984.

Clasen, Karl Heinz, Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen, Berlin 1939.

Clasen, Karl Heinz, Die Schönen Madonnen, ihr Meister und seine Nachfolger, Königstein 1951.

Clasen, Karl Heinz, Der Meister der Schönen Madonnen, Herkunft, Entfaltung und Umkreis, Berlin 1974.

Clemens, Evemarie, Luxemburger – Böhmen, Wittelsbach – Bayern, Habsburg – Österreich und ihre genealogischen Mythen im Vergleich, Trier 2001.

Čadík, Jindřich, K datování Plzeňské madony, in: Minulostí Západočeského kraje 5, 1967, s. 228-229.

Demmler, Theodor, Staatliche Museum zu Berlin III, Die Bildwerke des deutschen Museums, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Berlin 1930.

Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin, Leipzig 1919-1926.

Didier, Robert – Recht, Roland, Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIVe siècle. A propos de l´exposition des Parler à Cologne, in: Bulletin monumental 138/2, 1980, s. 173-219.

Didier, Robert, Rond de restauratie van het 14de-eeuwse corneliusbeeld, 1984 Bruggy.

Didier, Robert, Claus Sluter, Publication extraordinaire de la Société archéologique de Namur, Namur 1993.

Dobrzeniecki, Tadeuzs, Medieval Sources of the Pietà, in: Bulletin du Musée National de Varsovie 8, 1967, s. 5-24.

Dopsch, Heinz, Salzburg im 15. Jahrhundert, in: Geschichte Salzburgs B.I/1, Salzburg 1981, s. 487-567.

Drobná, Zoroslava, Krásná pieta v kostele sv. Michala v Brně, in: Volné směry 33, 1937, s. 330-334.

Edler, Josef, Die Liebfrauen-Kirche zu Frankfurt a. M. und ihre Kunstwerke, Dissertation, Düren 1938.

Egg, Erich, Gotik in Tirol, die Flügelaltäre, Innsbruck 1985.

Fajt, Jiří, Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526), in: Průzkum památek 2,1995, příloha 1.

Fajt, Jiří, Sochařství, in: Gotika v Západních Čechách 1230–1530 (kat. výstavy), Praha 1996.

Fajt, Jiří, Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag, in: Parlerbauten, Architektur, Skulptur, Restaurierung, International Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.–19. Juli 2001, Stuttgart 2004, s. 207-220.

Feulner, Adolf – Müller, Theodor, Geschichte der deutschen Plastik, München 1953.

Feulner, Adolf, Der Meister der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 10, 1943, s. 19-48.

Fiala, Zdeněk, Předhusitské Čechy 1310-1419, Praha 1978.

Freigang, Christian, Werkmeister als Stifter, Bemerkungen zur Tradition der Prager Baumeisterbüsten, in: Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Kosegarten, Dresden, Kassel 2002, s. 244-264.

Frey, Dagobert, Ein unbekanntes Vesperbild des Weichen Stils in Vorarlberg, in: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege 3, 1949, s. 56-68.

Fried, Pankraz, Straubing als Herzogsstadt und Regierungsmittelpunkt, in: Straubing das neue und das alte Gesicht einer Stadt im altbayerischen Kernland, Festschrift aus Anlaß des 750. Gründungsjubiläum im Auftrag der Stadtverwaltung, Straubing 1968, s. 89-102.

Fuchs, Friedrich, Das Hauptportal des Regensburger Domes, Portal – Vorhalle – Skulptur, Regensburg 1990.

Fuchs, Friedrich, Anmerkungen zur spätgotischen Verkündigungsgruppe in der Straubinger St. Jakobskirche, in: Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung 98, 1996, s. 49-70.

Fuchs, Friedrich, Regensburg: Spiegelungen der Gotik aus Prag und Böhmen, in: Gotika v Západních Čechách (1230–1530), Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého sympozia, Praha 1998, s. 202-214.

Fuchs, Friedrich, Vesperbild im Nordturmjoch des Regensburger Domes, Dokumentation einer Untersuchung vor Ort im Winter 1998.

Fuchs, Friedrich, Die Kunst der Parler und der Dom zu Regensburg, in: Umění 48, 1-2, 2000, s. 81-85.

Fuchs, Friedrich, Bilder von Maria am Regensburger Dom, Regensburg 2002.

Futterer, Ilse, Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220-1440, Augsburg 1930.

Garzarolli von Thurnlackh, Karl, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941.

Garzelli, Annarosa, Sculture toscane nel Dugento e nel Trecento, La scultura italiana dall´alto medioevo alle correnti contemporanee, Firenze 1969.

Geisler, Irmingard, Oberrheinische Plastik um 1400, Berlin 1957.

Geisinger, Ludwig, Pfarrkirche St. Georgen und Filialkirche Irsing, Ottobeuern 1972.

Gimmel, Rainer Alexander, Meisterwerke spätgotischer Sepulkralskulptur: Studien zu den Tumbengrabmälern für Herzog Albrecht II. von Straubing-Holland in der Karmelitenkirche in Straubing und für Pfalzgraf Aribo I. von Bayern in der ehemaligen Benediktinerklosterkirche Seeon, in: Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung 106, 2004, s. 55-378.

Ginhart, Karl, Das Vesperbild bei den PP. Dominikanern in Friesach, in: Neues aus Alt-Villach, 2. Jb. des Stadtmuseums, Villach 1965, s. 135.

Gravenkamp, Kurt, Marienklage, Das deutsche Vesperbild im 14. und im frühen 15. Jahrht., Aschaffenburg 1948.

Großmann, Dieter, Die schöne Madonna in Louvre und ihre Verwandten, in: Alte und moderne Kunst 56/57, 1962, s. 15-22.

Großmann, Dieter, Schöne Madonnen 1350–1450 (kat. výstavy), Salzburg 1965.

Großmann, Dieter, Schöne Madonnen 1350–1450, Ein Nachbericht zur Ausstellung in den Salzburger Domoratorien vom 17. Juni bis 19. September 1965, in: Mitteilungen den Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 105/106, 1966, s. 71-114.

Großmann, Dieter, in: Stabat Mater, Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400, Ausstellung im Salzburger Dom, Salzburg 1970, s. 34-48, 51-113.

Großmann, Dieter, Die „schönen Vesperbilder" von Marburg und Kreuzenstein, in: Festschrift Kurt Rossacher, Imagination und Imago, Salzburg 1983, s. 77-84.

Großmann, Dieter, Thema und Variation – Austauschbarkeit der Formen in der Kunst um 1400, in: Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jb. Graz 24, 1990, s. 162-173.

Guardini, Romano, Kultbild und Andachtsbild, Würzburg 1939.

Halm, Philipp Maria – Lill, Georg, Die Bildwerke des Bayrischen Nationalmuseums I, Die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jh. bis 1450, Augsburg 1924.

Halm, Philipp Maria, Studien zur Süddeutschen Plastik, Augsburg 1926.

Hamann, Richard, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge II, Marburg an der Lahn 1929.

Haufe, Eberhard, Deutsche Mariendichtung aus neuen Jahrhunderten, Frankfurt am Main 1989.

Haushofer, Josef, Kirchen der Pfarrei Zeilarn, Passau 2000.

Haussherr, Reiner, Über die Christus-Johannes-Gruppen. Zum Problem „Andachtsbilder" und deutsche Mystik, in: Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag, Berlin 1975, s. 79-103.

Hawel, Peter, Die Pietà, Eine Blüte der Kunst, Würzburg 1985.

Heinrichs-Schreiber, Ulrike, Vincennes und die höfische Skulptur, Bildhauerkunst in Paris 1360-1420, Berlin 1997.

Heinrichs-Schreiber, Ulrike, Die gotische Pietà am Bodensee, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlung in Baden-Würtenberg 29, 1992.

Hirscheider, Franz, Markt Allersberg, Ingolstadt 1969.

Hirscheider, Franz, Vier Wappen – beredte Zeugen aus Allersberger Geschichte, in: Allersberg 500 Jahre bayerisch, Jubiläums-Heimatfest 13. bis 16. Juni 1975, Festschrift, Fürth 1975.

Hirscheider, Franz, Die Allersberger Urkundensammlung – ein Einblick in heimatgeschichtliche Abläufe, in: Heimatskundliche Streifzüge 1, 1982, s. 10-15.

Hirscheider, Franz, Allersberg in alten Ansichten, Zaltbommel 1985.

Hlobil, Ivo, Petr Parléř, Svatovítská katedrála, Praha 1999.

Hlobil, Ivo, Heinrich IV. Parler und der Parlier Henrich. Die Rechnungsbücher des Veitsdoms in Prag beziehen sich auf den Parlier Heinrich, nicht auf Heinrich Parler, in: Umění 2, 1997, s. 141-152.

Hoffmann, Richard, Seligenthal, eine Heimat der Kunst im Wandel von sieben Jahrhunderten, in: Cistercienserinnenabtei Seligenthal in Landshut, Seligenthal 1932, s. 119-158.

Hofmann, Helga Dorothea, Die lothringische Skulptur der Spätgotik, Hauptströmungen und Werke (1390–1520), Saarbrücken 1962.

Homolka, Jaromír, K problematice evropského umění kolem roku 1400, in: Umění 11, 1963a, s. 176-191.

Homolka, Jaromír, K problematice české plastiky 1350 – 1420, Na okraj knihy A. Kutala, in: Umění 11, 1963b, s. 414-448.

Homolka, Jaromír, Einige Bemerkungen zur Entstehung des schönen Stils in Böhmen, in: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university XIII/8, 1964, s. 44-60.

Homolka, Jaromír, Einige Randbemerkungen zu den Büchern von Dobroslava Menclová České hrady I/II, Praha 1972, und Albert Kutal, České gotické umění, Praha 1972, in: Medievalia Bohemica 4, 1974a, s. 189-240.

Homolka, Jaromír, Studie k počátkům krásného slohu v Čechách, in:, Monographia 55, 1974b.

Homolka, Jaromír, Peter Parler, der Bildhauer, in: Die Parler 3 (kat. výstavy), Köln 1978, s. 27-34.

Homolka, Jaromír, Johannes von Jenczenstein und der Schöne Stil, in: Die Parler 3 (kat. výstavy), Köln 1978, s. 35.

Homolka, Jaromír, Die Skulptur, in: Die Parler 2 (kat. výstavy), Köln 1978, s. 643-697.

Homolka, Jaromír, Sochařství, in: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978, s. 167-254.

Homolka, Jaromír, Sochařství, in: Praha středověká, Praha 1983, s. 359-489.

Homolka, Jaromír, Zur Kunst der Gotik in Böhmen, in: Kunst der Gotik aus Böhmen (kat. výstavy), Köln 1985, s. 37-71.

Homolka, Jaromír, Příspěvek k poznání pražského parléřovského řezbářství, Acta Universitatis Carolinae philosophica et historica, Příspěvky k dějinám umění 4, 1987, s. 15-45.

Homolka, Jaromír, Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie, in: Mistr Týnské kalvárie, Praha 1990, s. 7-24.

Homolka, Jaromír, Prag und die mitteleuropäische Kunst um 1400 – einige Bemerkungen, in: Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jb. Graz 24, 1990, s. 174-181.

Homolka, Jaromír, Poznámky k vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století, in: Gotické sochařství a malířství v Severozápadních Čechách, Sborník kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze, Ústí nad Labem 1999.

Homolka, Jaromír, K jednomu motivu krásných Madon, in: Acta historiae artis slovenica 6, 2001, s. 5-16.

Homolka, Jaromír, Die Pietà aus der ehemaligen Dominikaner-Klosterkirche St. Blasius in Landshut, in: Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1503 (připravovaný sborník z konference k výstavě).

Horn, Adam, Dinkelsbühl, St. Georgskirche und Stadt, Führer zu Deutschen Kunstdenkmälern, München 1952.

Hörnes, Martin, Hoch- und Spätmittelalterlicher Stuck, Regensburg 2002.

Hösch, Karin, Pähl, St. Laurentius, Passau 1997.

Hubel Achim – Schuller Manfred, Der Dom zu Regensburg, Regensburg 1995, 2003.

Hubel, Achim – Schuller, Manfred, Regensburger Dom, Das Hauptportal, Regensburg 2000.

Hubel, Achim, Kunstgeschichtliche Fragen zum Portal – Ikonographie und Stil, in: Turm – Fassade – Portal, Colloquium zur Bauforschung, Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg, Regensburg 2001, s. 23-32.

Hubensteiner, Benno – Zimmermann, Gerd, Geschichte Bayerns, Würzburg 1975.

Chamonikola, Kaliopi, Kapitoly k sochařství a deskové malbě, in: Od gotiky k renesanci, výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1500 II. Brno (kat. výstavy), Brno 1999, s. 245-272.

Huber-Sperl, Rita, Geschichte des Pfarr- und Bauerndorfes Lohkirchen, Festschrift zum 120 Jubiläum der Gemeinde Lohkirchen, 1990 Lohkirchen.

Chlíbec, Jan, in: Mistr Týnské kalvárie (kat. výstavy), Praha 1990.

Christoffel, Ulrich, Dinkelsbühl, Augsburg 1928.

Jopek, Norbert, German Sculpture 1430–1540, Victoria and Albert Museum, London 2002.

Jurančič, Klementina, in: Gotik in Slowenien (kat. výstavy), Ljubljana 1995.

Kalinowski, Lech, Geneza Piety średniowiecznej, in: Polska Akademia Umiejetności, Prace komisji historii sztuki 10, 1953, s. 153-260.

Kaschnitz, Reiner – Volk, Peter, Skulptur in Süddeutschland 1400–1770, in: Festschrift für Alfred Schädler, München, Berlin 1998.

Kammel, Frank Mathias, Die Apostel aus St. Jakob, Nürnberger Tonplastik des Weichen Stils (kat. výstavy), Nürnberg 2002.

Karnehm, Christl, Die Münchner Frauenkirche, Erstausstattung und barocke Umgestaltung, in: Miscellanea Bavarica Monacensia 113, Dissertation München 1981, 1984.

Karrenbrock, Reinhard – Lichte, Claudia, Antlitz des Mittelalters, Mittelalterliche Bildwerke aus rheinischem Privatbesitz, Rottweil, Aaachen 1999.

Kavka, František, Přehled dějin Československa v epoše feudalismu II., Praha 1955.

Kieslinger, Alois, Die nutzbaren Gesteine Salzburgs, Salzburg 1964.

Kieslinger, Franz, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien 1923.

Klaar, Karl-Engelhardt, „Allersberg 500 Jahre bayerisch", in: Allersberg 500 Jahre bayerisch, Jubiläums-Heimatfest 13. bis 16. Juni 1975, Festschrift, Fürth 1975.

Kloft, Mathias Theodor, Die Marienbilder in der Liebfrauenkirche Frankfurt am Main, Lindenberg 1999.

Kobler, Friedrich, Hans von Burghausen, Steinmetz – Über den gegenwärtigen Forschungsstand zu Leben und Werk des Baumeisters, in: Alte und moderne Kunst 198/199, 1985, s. 7-16.

Kobler, Friedrich, in: Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzoge 1393–1503 (kat. výstavy), Landshut 2001.

Kohlhausen, Heinrich, in: Germanisches National-Museum, 88. Jahresbericht, Nürnberg 1942, s. 22-28.

Koller, Manfred – Bacher, Ernst, Zur Frage der Vesperbilder des weichen Stils. – Zur Technologie und Konservierung der Vesperbilder, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 24/3-4, 1970, s. 176-193.

Koller, Manfred – Zehetmaier, Giovanna, Die Schöne Madonna aus Altenmarkt, in: Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400 1 (kat. výstavy), Köln 1978, s. 408-409.

Koller Manfred, Bildhauer und Maler – Technologische Beobachtungen zur Werkstattpraxis um 1400 anhand aktueller Restaurierungen, in: Internationale Gotik in Mitteleuropa, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24, 1990, s. 135-161.

Koller, Manfred, Mittelalterliche Passionen, in: Bedeutende Kunstwerke, gefährdet-konserviert-präsentiert, 174. Wechselausstellung, Österreichische Galerie Belvedere, Unteres Belvedere, Wien 2001.

Koller, Manfred, Material und Technik der polychromen Skulptur der Gotik in Kärtner und Slowenien in Rahmen der mitteleuropäischen Entwickulng, in: Höfler, Janez, Gotik v Sloveniji, Akti mednarodnega simpozija 20.–22. Oktober, Narodna galerija Ljubljana, Ljubljana 1994.

Koller, Manfred – Zehetmaier, Giovanna, Die schöne Madonna von Krumau und ihre Restaurierung, in: Restauratorenblätter 18, 1998, s. 125-131.

Koller, Manfred – Paschinger, Hubert – Richard, Helmut, Untersuchungen zur Guß-Steintechnik des Spätgotik in Mitteleuropa, in: Restauratorenblätter 18, 1998, s. 85-95.

Koller, Manfred, Das Opus Thiemonis, Kunsteinverwendung in Österreich im Hoch- und Spätmittelalter, in: Hörnes, Martin, Hoch- und Spätmittelalterlicher Stuck, 2002 Regensburg.

Kortan, Helmut, Ein neuentdecktes gotisches Vesperbild, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 1, 1961, s. 171-173.

Körte Wolfgang, Deutsche Vesperbilder in Italien, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, s. 1-138.

Kotrbová, Marie Anna., in: L´Art en Boheme aux XIVe et Xve siècles, L´Époque de Luxembourg, Luxembourg 1979.

Kotrbová, Marie Anna, in: Kunst der Gotik aus Böhmen, Köln 1985.

Kramml, Peter F., Pilgrim II. von Puchheim (1366-1396), in: Kramml, P. F. – Weiß, A. F., Lebensbilder Salzburger Erzbischöfe aus zwölf Jahrhunderten, Salzburg 1998, s. 101-102.

Kris, Ernst, Über eine gotische Georgs-Statue und ihre nächsten Verwandten, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 4, 1930, s. 121-154.

Krohm, Hartmut, Die Berliner Agnesfigur des „Schönen Stils": Ein Hauptwerk Prager Provenienz?, in: Unter der Lupe, Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag, Stuttgart 2000, s. 75-88.

Kroupa, Pavel, K vývoji českých piet 14. a 15. století, in: Muzejní a vlastivědná práce, Časopis společnosti přátel starožitností 3, 1994, s. 140-150.

Krönig, Wolfgang, Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis, in: WRJ 24, 1962, s. 97-192.

Krönig, Wolfgang, Rheinische Vesperbilder, Mönchengladbach 1967.

Kupper, Christine, Handschriften für das private Gebet, in: Spiegel der Seligkeit, Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter (kat. výstavy), Nürnberg 2000, s. 117-130.

Kurmann, Peter – Kurmann-Schwarz, Brigitte, St. Martin zu Landshut, Landshut 1985.

Kutal, Albert, Le belle pietà italiane, in: Bolletino dell´Istituto storico cecoslavacco 2, 1946, s. 7-66.

Kutal, Albert, Sochařství, in: České gotické umění, Praha 1949, s. 41-80.

Kutal, Albert, O Mistru Krumlovské madony, in: Umění 5, 1957, s. 29-63.

Kutal, Albert, České sochařství kolem r. 1400 a Alpské země, in: Umění 5, 1957, s. 301-315.

Kutal, Albert, Madona ve Šternberku a její mistr, in: Umění 6, 1958, s. 111-150.

Kutal, Albert, České gotické sochařství 1350 – 1450, Praha 1962.

Kutal, Albert, K problému horizontálních piet, in: Umění 11, 1963, s. 321-358.

Kutal, Albert, Die Franiziskaner-Madonna in Salzburg ind ihre Stellung in der mitteleuropäischen Plastik um 1400, in: Sborník k sedmdesátinám Jana Květa, Praha 1965, s. 94-106.

Kutal, Albert, La sculpture, in: Les Primitifs de Boheme, L´Art gothique en Tchécoclovaquie 1350-1420, Kat. výstavy, Bruxelles 1966.

Kutal, Albert, in: Pešina, J., České umění gotické 1350-1420, kat. výst., Praha 1970.

Kutal, Albert, Výstava Stabat Mater v Salcburku, in: Umění 19, 1971, s. 402–421.

Kutal, Albert, Erwägungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietàs, in: Umění 20, 1972, s. 485-520.

Kutal, Albert, Ein neues Buch über die Skulptur des schönen Stils, in: Umění 23, 1975, s. 544-567.

Kutal, Albert, Gotické sochařství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, s. 216-283.

Kvapilová, Ludmila, Pieta v kostele sv. Ducha na Starém městě, in: Průzkumy památek 8, 2001/I, s. 138-145.

Kvapilová, Ludmila, Ein gotisches Vesperbild in Hagelstadt bei Regensburg, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Regensburg und Oberpfalz 104, 2004, s. 143-151.

Laub, Rosl – Stanicic, Heide, Die Pietà von St. Georgenberg in Tirol, in: Restauratorenblätter 18, 1998, s. 137-141.

Legner, Anton, Der Alabasteraltar aus Rimini, in: Städel-Jahrbuch 1969.

Legner, Anton, Marienandachtsbilder der Spätgotik, in: Die Gottesmutter, Marienbild in Rheinland und in Westfalen I, Recklinghausen 1974, s. 113-126.

Legner, Anton, Zum Geleit, in: Kunst der Gotik aus Böhmen (kat. výstavy), Köln 1985, s. 13-14.

Libman, Michail. J., Die deutsche Plastik 1350–1550, Leipzig 1982.

Liess, Reinhard, Vesperbilder um 1400, in: Alte und moderne Kunst 7, 1962, s. 37-42.

Lill Georg, Die früheste deutsche Vespergruppe. In: Cicerone 16, 1924, s. 660–662.

Lill, Georg, Deutsche Plastik, Berlin 1925.

Loschek, Ingrid, Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgard 1987.

Lipphardt, W, Vesperbild und Marienklage, in: Die neue Staat 2, 1939, s. 123.

Lynn, F. Jacobs, Early Netherladish Carved Altarpieces, 1380–1550, Cambridge 1988.

Mader, Franz, Gotische Vesperbilder im Umkreis von Simbach am Inn, in: Heimat an Rott und Inn, 1970, s. 152-158.

Mai, Paul, Hechenperg, in: Das Regensburger Visitationsprotokoll von 1589/90, Regensburg 2003, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 12, 2003.

Mai, Paul, Matrikel des Bistums Regensburg, Regensburg 1997.

Maillinger, Hermann, Unbekanntes Bayern, Eine Reise zu den vielfach unbekannten und veborgenen Kunsschätzen des Landkreises Mühldorf am Inn, in: Bayerland 75/2, 1973, s. 8-22.

Mauthe, Willi, Kloster-und Wallfahrtskirche von Bernried, Weilheim 1959.

Mayer, A. L., Mittelalterliche Plastik in Italien, München 1923.

Mayer, Anton, Die Domkirche zu Unser Lieben Frau in München, München 1968.

Mayer, Anton, Statistische Beschreibung des Erzbistums München-Freising, Regensburg 1880.

Mayr, Vincent, Studien zur Sepulkralplastik in Rotmarmor im bayerisch-österreichischen Raum 1360–1460 (Dissertation Universität München 1970), Bamberg 1972

Mencl, Václav, Vývoj okna v architektuře českého středověku, Zprávy památkové péče 20, 1960, s. 181-232.

Miller, Albecht, Gotische Plastik, in: Bayern, Kunst und Kultur (kat. výstavy), München 1972, s. 63-80.

Minkenberg, Georg, Die plastische Marienklage. Ein Beitrag zu ihrer Erstehung und ihren geistesgeschichtlichen Grundlagen (Dissertation Köln), Aachen 1986.

Moskowitz, Anita Fiderer, Italian Gothic Sculpture 1250–1400, Cambridge 2001.

Müller, C. Theodor, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935.

Müller, C. Theodor, Alte bairische Bildhauer, München 1950.

Müller, C. Theodor, in: Kunst und Kunsthandwerk, Meisterwerke im Bayerischen Nationalmuseum München, Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Museum, München 1955.

Müller, C. Theodor, Katalog des Bayerischen Nationalmuseums München, Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts, München 1959.

Müller, C. Theodor, Plastik, in: Europäische Kunst um 1400, Wien 1962, s. 300-374.

Müller, C. Theodor, Recenze Kutalovy knihy České gotické sochařství 1350-1450, in: Kunstchronik 16, 1963.

Nebbia, Ugo, La scultura nel duomo di Milano, Milano 1948.

Neuhardt, Johannes, Die Pietà, Freilassing 1972.

Neuhardt, Johannes, Coram imagine sua. Überlegungen zum geistgeschichtlichen Hintergrund der „Schönen Madonnen", in: Festschrift Kurt Rossacher, Imagination und Imago, Salzburg 1983, s. 235-240.

Newman, Barbara, Die visionären Texte und visuellen Welten religiöser Frauen, in: Krone und Schleier, Kunst aus den mittelalterlichen Frauenklöstern (kat. výstavy), München 2005, s. 105-117.

Niehoff, Franz, Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzoge 1393–1503, Landshut 2001.

Ohorn, Falk, Führer zu Klöstern im bayerischen Oberland, Bernried, München 1991.

Opitz, Josef, Gotické malířství a plastika Severozápadních Čech, Praha 1930.

Opitz, Josef, Sochařství v Čechách za doby Lucemburků, Praha 1935a.

Opitz, Josef, Madona, Praha 1935b.

Opitz, Josef, Nepovšimnutá pieta v ochozu loretánského kostela v Praze na Hradčanech, in: Umění 9, 1938, s. 349-351.

Otto, Gertrud, Ulmer Plastik, Tübingen 1924.

Panofsky, Erwin, Imago Pietatis, in: Festchrift für Max Friedländer, Leipzig 1927, s. 261-308.

Paatz, Walter, Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jh., Heidelberg 1956.

Paatz, Walter, Süddeutsche Schnitzaltäre, Heidelberg 1963.

Passarge, Walter, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924.

Pečírka, Jaromír, Jihlavské piety, in: Umění 4, 1931, s. 345-355.

Pechloff, Ursula, Bernried am Starnberger See, Passau 1995.

Pešina, Jaroslav, Desková malba, in: České umění gotické 1350–1420, Praha 1970.

Pinder, Wilhelm, Die dichterische Wurzel der Pietà, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 42, 1920, s. 145-163.

Pinder, Wilhelm, Die Pietà, Leipzig 1922.

Pinder, Wilhelm, Die deutsche Plastik, Leipzig 1923.

Pinder, Wilhelm, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I, Potsdam 1924.

Pinder, Wilhelm, Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Köln 1944, 1956.

Pope–Hennessy, John, Italian Gothic Sculpture in the Victoria and Albert Museum, London 1952.

Previtali, Giovanni, Studi sulla scultura gotica in Italia, Torino 1991.

Pretterebner, Gertrude, Das Vesperbild von Ströngberg – eine unbekante Pietà in Oberösterreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 22/1, 1968, s. 165-170.

Prinz, Friedrich, Die Geschichte Bayerns, München 1997.

Ramisch, Hans, Die Frauenkirche in München, Regensburg 1994, s. 28.

Ramisch, Hans, Zur Münchner Plastik und Skulptur im späten Mittelalter, in: Münchner Gotik in Freising (kat. výstavy), Regensburg 1999, s. 25-67.

Raab, Hubert – Raab, Gabriele, Wallfahrtskirche Maria Kappel bei Schmiechen, 1996 Schmiechen.

Rapp, Urban, Kultbild und Mysterienbild, in: Folia Salisburgensia, Salzburgen Hochschulwochen 1953.

Rasmo, Nicolò, Arte mediovale nell´Alto Adige, Catalogo dell´Esposizione di Bolzano, Bolzano 1949.

Reiners-Ernst, Elisabeth, Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pieta-Vorstellung, München 1939.

Ress, Anton, Studien zur Plastik der Martinskirche in Landshut, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern 81, Landshut 1955, s. 9-57.

Ried, Thomas, Geographische Matrikel des Bistums Regensburg nach alphabetischer Ordnung der Pfarreyen, Regensburg 1813.

Ried, Thomas, Codex chronologico-diplomaticus Episcopatus Ratisbonensis, 1816.

Riehl, Berthold, Geschichte der Stein- und Holzplastik in Ober-Bayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, in: Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften III. Klasse, 23. Bd., I. Abteilung, München 1902, s. 1-76.

Ritter, Friedrich, Die St. Georgskirche in Dinkelsbühl, Dinkelsbühl 1912.

Rizzi, Aldo, Profilo di storia d´arte in Friuli I., II., Torino 1979.

Roller, Stefan, Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik, Berlin 1999.

Rosci, Marco, La scultura gotica nell´Italia settentrionale, Milano 1968.

Rossacher, Kurt, Technik und Materialien der Steingußplastik um 1400, in: Alte und moderne Kunst 72, 1964, s. 12-15.

Rossacher, Kurt, Die Schöne Madonna in Mariapfarr im Lungau und ihre Bedeutung für die Geschichte der Plastik um 1400, in: Alte und Moderne Kunst 72,1964, s. 2-11.

Rossacher, Kurt, Die Schöne Madonna – Neue Ergebnisse und Problematik der Ausstellung in Salzburg, in: Alte und moderne Kunst 83, 1965, s. 2-5.

Rossacher, Kurt, Zum Problem des Vesperbildes um 1400, in: Alte und Moderne Kunst 112, 1970, s. 2-7.

Royt, Jan, Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Praha 1999.

Royt, Jan, Středověké malířství v Čechách, Praha 2002.

Rulíšek, Hynek, Gotické umění jižních Čech. Vybraná díla ze sbírek Alšovy jihočeské galerie, Praha 1989.

Saliger, Arthur, Bedeutende Kunstwerke, Eine Ausstellung der Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2001.

Sauerlandt, Max, Deutsche Plastik des Mittelalters, Königstein in Taunus 1953.

Seitz, Reinhard A., Wolfsteiner Markt- und Stadtgründungen, in: Oberpfälzer Heimat 19, 1975, s. 23-85.

Schädler, Alfred, Deutsche Plastik der Spätgotik, Königstein im Taunus 1962.

Schädler, Alfred, Peter Parler und die Skulptur des Schönen Stils, in: Die Parler, díl III, Köln 1978, s. 17-25.

Schädler, Alfred, Bayerischen Nationalmuseum München, Führer durch die Schausammlung, München 1985.

Schäfer, Jost, Einleitende Bemerkungen zur Ikonographie des Vesperbildes, in: Gotische Vesperbilder, Paderborn 1980, s. 9-16.

Schaeffler, Carl, Pietà in Hötzl, in: Simbacher Heimathefte, 1960, s. 72.

Schawe, Martin, Fasciculus myrrhae – Pietà und Hoheslied, in: Jahrbuch des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte 5/6, 1989/90, s. 161-212.

Scherbaum, Walburga, Das Augustinerchorherrenstift Bernried, Studien zur Stiftsentwicklung und zum Problem sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens in einer geistlichen Hofmark, in: Miscellanea Bavarica Monacensia 168, 1997, s. 1-394.

Schindler, Herbert, Große Bayerische Kunstgeschichte, München 1963.

Schmidt Rolf, Neues über die Landshuter Baumeisterfamilie „Stethaimer", in Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern 94, 1968.

Schmidt, Gerhard, Malerei bis 1450, in: Swoboda, Karl M., Gotik in Böhmen, München 1969, s. 167-318.

Schmidt, Gerhard, Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23, 1970, s. 108-153.

Schmidt, Gerhard, Vesperbilder um 1400 und der Meister der schönen Madonnen, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 31, 1977, s. 94 – 114.

Schmidt, Gerhard, Karl Heinz Clasen, Der Meister der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, 1978, s. 61-92.

Schmidt, Gerhard, Kunst um 1400, Forschungsstand und Forschungsperspektiven, in: Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24, 1990, s. 34-49.

Schmidt, Gerhard, Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien 1992.

Schmidt, Gerhard, Die Skulptur, in: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich II, Gotik, Wien 2000, s. 298-317.

Schmitt, Otto – Schwarzenski, Georg, Meisterwerke der Bilhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz 1. Frankfurt 1921.

Schmitz, Karl Josef – Schäfer, Jost – Stiegemann, Christoph, Gotische Vesperbilder, Ausstellungskatalog Paderborn 1980.

Schnirle, Josef, Beiträge zur Geschichte der Pfarrei Langenerling, in: Kalender für katholische Schriften aus das Jahr 1915, Sulzbach, s. 45-69.

Schnurrer, Ludwig, Die Urkunden der Stadt Dinkelsbühl 1282–1450, in: Bayerische Archivinventare 15, 1956.

Schnurrer, Ludwig, Die Urkunden der Stadt Dinkelsbühl 1451–1500, in: Bayerische Arichivinventare 19, 1962.

Schnurrer, Ludwig, Nördlingen und Dinkelsbühl. Die Nachbarschaft zweier Reichstädte im Mittelalter, in: Rieser Kulturtage 10, 1995, s. 294-326.

Schröder, Jochen, Das Eckige muss ins Runde – das Horizontale Vesperbild als „Suche nach dem Kanon", in: Ars 37/1-2, 2004, s. 40-67.

Schubert, E., Die Skulptur des Mittelalters, Weimar 1987.

Schultes, Lothar, Gotische Plastik, in: Weinberger, Karl Albrecht, St. Michael, 1288–1988, Stadtpfarkirche und Künstlerpfarre von Wien, Wien 1988.

Schultes, Lothar, Plastiky v chrámu sv. Štěpána, Od Rudolfa IV. k Maximiliánovi I., in: Vídeňská gotika, Praha 1992, s. 77-90.

Schultes, Lothar, Die Plastik – Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils, in: Gotik, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich II, Wien 2000, s. 344-396.

Schultheiß, Anton, Pieta, in: Festschrift der Stadt Dinkelsbühl anlässlich der Taufendjahrfeier 18. – 20. August 1928 mit ausführlicher Beschreibung des Festzuges, Dinkelsbühl 1928, s. 29-30.

Schürmann, Sonja, in: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400 (kat. výstavy), Köln 1978, s. 192-193, 256, 427, 573. 691.

Schuster, Norbert, Die Pähler Kirche zum heiligen Laurentius, München 1990.

Schweigert, Horst, Gotische Plastik in der Steiermark, in: Gotik in der Steiermark, Graz 1978, s. 198-261.

Schweigert, Horst, Spätgotische Plastik in Österreich von ca. 1360 bis ca. 1430, in: Schatz und Schicksal, Steirische Landesausstellung, Graz 1996, s. 277-299.

Sighart, Joachim, Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart, II. Die Kunst der Gotik in Bayern (von c. 1260 bis c. 1530), München 1862.

Silber, Alois, Schöne Madonnen, Bemerkungen zur Material, in: Mitteilungsblatt der Museen Österreichs 16, 1967, s. 44-47.

Söding, Beatrice, Pietà, in: LThK, Freiburg im Breisgau 1999, sl. 289-290.

Spamer, Adolf, Das kleine Andachtsbild, München 1930.

Specht, Franz A., Frauenkirche in München, Kurze Geschichte und Beschreibung, München 1894.

Spindler, Max, Handbuch der bayerischen Geschichten 1-2, München 1966, 1971.

Spitzlberger Georg, Das Herzogtum Bayern-Landshut und seine Residenzstadt 1392–1503, Landshut 1993.

Spitzlberger, Georg, Landshut-Seligenthal, Regensburg 2000.

Springer, Louis Albert, Die bayrisch-österreichische Steingußplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, Dissertation Leipzig 1936.

Stafski, Heinz, Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die mittelalterlichen Bildwerke 1. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450, Nürnberg 1965.

Stafski, Heinz, in: Führer durch die Kunstsammlungen, München 1977.

Stange, Alfred, Deutsche Kunst um 1400, München 1923.

Stange, Alfred, Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik, München 1923

Staudenraus, Alois, Chronik der Stadt Landshut in Bayern, Landshut 1832.

Steiner, Peter Bernhard – Benker, Sigmund, Diözesanmuseum Freising, München 1974.

Steiner, Peter Bernhard, Diözesanmuseum Freising, Braunschweig 1985.

Steingräber, Erich, Zur „Italianisierung" des deutschen Vesperbildes, in: Festschrift für Alfred Schädler, Skulptur in Süddeutschland 1400–1770, München 1998, s. 11-16.

Steyaert John W., Late Gothic Sculpture, The burgundian Netherlands, Ghent 1994.

Suckale, Robert, Karl-Heinz Clasen, Der Meister der Schönen Madonnen, in: Kunstchronik 29, 1976/77, s. 244-255.

Suckale, Robert, Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter (recenze knihy), in: Pantheon 40/2, 1982, s. 165-166.

Suckale, Robert, Die Bamberger Domskulpturen, in: Münchener Jahrbuch 38, 1987.

Suckale, Robert, Die Regensburger Buchmalerei von 1350 bis 1450, in: Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters, Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und Museen der Stadt Regensburg, München 1987, s. 93-110.

Suckale, Robert, Diskussion vom 27. August 1988 im Kunstmuseum Bern, in: Gutscher, Daniel – Zumbrunn, Urs, Die Skulpturenfunde der Berner Münsterplattform, Bericht über das Interims-Kolloquium vom 26./27. August 1988 in Bern, Bern 1989, s. 79.

Suckale Robert, Ein Führer zur Kunstgeschichte der Stadt für Bamberger und Zugereiste, Bamberg 1993.

Suckale, Robert, Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern, München 1993.

Suckale, Robert, Die mittelalterlichen Damenstifte als Bastionen der Frauenmacht, in: Kölner Juristische Gesellschaft 25, 2001, s. 1-33.

Suckale Robert, Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge, Sechs Studien, Berlin 2002.

Suckale, Robert, Ottheinrichs deutsche Bibel. Der Beginn einer großen Büchersammlung, in: Ausstellung der Staatliche Bibliothek Neuburg an der Donau, München 2002.

Suckale, Robert, Stil und Funktion, Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters, München 2003.

Swarzenski, Georg, Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts, in: Städel-Jahrbuch 1, 1921, s. 167-213.

Swarzenski, Georg, Italienische Quellen der deutschen Pietà, in: Festschrift für Heinrich Wölfflin, München 1924, s. 127-134.

Swarzenski, Hans, Quellen zum deutschen Andachtsbild, in: Zeitzschrift für Kunstgeschichte 4, 1935, s. 141-144.

Thiel, Erika, Geschichte des Kostüms, Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2004.

Thiemig, Karl, Grieben-Bildführer Oberbayern I/II, zwischen Lech und Inn, München 1961.

Toesca, Pietro, Storia dell´arte italiana II., Torino 1951.

Toesca, Pietro, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Torino 1966.

Tropper, Peter G., Zum Glaubensleben um 1400, in: Gotik in der Steiermark, Graz 1978, s. 137-148.

Unterburger, Robert, Die spätgotische Pietà in der Allersberger Allerheiligenkirche, in: Heimatskundliche Streifzüge, Schriftenreihe des Landkreises Roth 16, 1997, s. 78-80.

Venturi, Adolfo, Storia dell´arte italiana, II trecento, II quattrocento, Milano 1908.

Vítovský, Jakub, Nástěnné malby v bývalém klášterním kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze, in: Památky a příroda 9, 1976, s. 513-525.

Vítovský, Jakub, Nástěnné malby v bývalém klášterním kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze a některé otázky ikonografie českého monumentálního malířství předhusitské doby, in: Acta Universitatis Carolinae, Philosophicka et historica 4, 1980, s. 75-106.

Vítovský, Jakub, Umělci v jihomoravských městech, in: Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska, II. Brno, Brno 1999, s. 19-34.

Volk, Peter, Bayerisches Nationalmuseum München, Führer durch die Schausammlung, München 1985.

Volk, Peter: Kaschnitz, Reiner

Volk, Peter, Bayerisches Nationalmuseum, 120 Meisterwerke, München 1991.

Vöge, Wilhelm, Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen II, Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder, Berlin 1910.

Wagner, Hans, Vom Interregnum bis Pilgrim von Puchheim, in: Dopsch, Heinz, Geschichte Salzburgs, Stadt und Land, B. I/1, Salzburg 1981, s. 437-479.

Wagner, Franz, Die Säule, die die Kirche trägt, in: Alte und moderne Kunst 198/199, 1985, s. 17-24.

Weiermann, Herbert, Heimatbuch des Landkreisses Truanstein, Trostberg 1970.

Wentzel, Hans, Die Marienklage aus Alabaster in Mergentheim, in: Jahrbuch der Berliner Museen 2, 1960, s. 55.

Wentzel H. – Zink. J., Der Bamberger Dom, Bericht des Kolloquiums, in: Kunstchronik 28, 1975.

Westhoff Hans, Graviert, gemalt, gepresst, 1996 Stuttgart.

Wiegand, Eberhard – Stois, A.: Recenze Springerovy knihy „Die bayerisch-österreichische Steingussplastik". in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 7, 1938, s. 355-358.

Wechsenfelder, Klaus, Die Skulpturen vom 12. bis 18. Jahrhundert, Koblenz 1993.

Weise, Georg, Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums, Reutlingen 1924.

Wiese, Erich, Schlesische Plastik, Leipzig 1923.

Wild, Joachim – Krenn, Dorit-Maria, „fürste in der ferne", Das Herzogtum Niederbayern-Straubing-Holland 1353-1426, Augsburg 2003.

Wild, Karl, Baiern und Böhmen. Beiträge zur Geschichte ihrer Beziehungen im Mittelalter. in: Verhandlungen des Historisches Vereins für Oberpfalz und Regensburg 88, 1938, s. 1-166.

Williamson, Paul, Northern Gothic Sculpture, 1200–1450, London 1988.

Wilm, Hubert, Gotische Tonplastik in Deutschland, Augsburg 1929.

Wilm, Hubert, Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Technik, Leipzig 1923.

Wilm, Hubert, Gotische Charakterköpfe, München 1925.

Wilm, Hubert, Die gotische Holzfigur, Stuttgart 1940.

Wiese, Erich, Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Leipzig 1929.

Wietek, Gerd, Oldenburger Land, Oldenburg 1958.

Woelk, Moritz, Bildwerke vom 9. bis zum 16. Jahrhundert aus Stein, Holz und Ton im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1999.

Wuermeling, Henric L., Die Geschichte Bayerns, München 2003.

Zatschek, Hans, Baiern und Böhmen im Mittelalter. in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 12, 1939, s. 1-36.

Zehetmair, Eva-Maria, Das Benediktiner-Kloster in Seeon – ein historischer Abriß, in: Kloster Seeon, Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur der ehemaligen Benediktinerabtei, Weißenhorn 1993, s. 93-116.

Ziegler, Joanna E., Sculpture of Compassion, The Pietà and the Beguines in the Southern Low Countries c. 1300 – c. 1600, Brussel 1992.

Ziomecka, Anna, Der Meister der Schönen Madonnen, in: Polen 9/97, 1962, s. 8-9.

Ziomecka, Anna, Slazska rzezba gotycka, Wroclaw 1968.

Ziomecka, Anna – Guldan-Klamecka, Božena, Sztuka na Slazsku XII-XVI. W., Katalog Zbiorow, Wroclaw 2003.

Zimmermann, Eva, Die mittelalterliche Bildwerke, Karlsruhe 1982.

Zinke, Detlef, Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance 1100–1530, Auswahlkatalog des Augustinermuseums Freiburg, München 1995.

Zinke Detlef, Liebighaus – Museum alter Plastik, Nachantike großplastische Bildwerke I, Melsungen 1981.

Katalogy výstav:

Bonn-Essen 2005: Krone und Schleier, Kunst aus Mittelalterlichen Frauenklöstern, München 2005.

Brno 1999: Od gotiky k renesanci, výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, Brno 1999.

Bruxelles 1966: Les Primitifs de Boheme, L´Art Gothique en Tchéchoslovaquie 1350–1420.

Bruxellex 1979: L´Art en Boheme aux XIVe et XVe Siècles (Kotrbová, Marie Anna/Mašín, Jiří/Spěváček, Jiří).

Dijon 2004: L´art a la cour de Bourgogne, Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur 1364-1419, Paris 2004.

Frankfurt am Main 1976: Kunst um 1400 am Mittelrhein. (Beck, Herbert/Bredekamp, Horst/ Beeh, Wolfgang).

Freissing 1999: Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum (Steiner, Peter B.), Regensburg 1999.

Gotha 1987: Austellung der Museen der Stadt Gotha, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg 1987.

Graz 1978: Gotik in der Steiermark.

Hanau 1969: Bewahrte Schönheit, Bildwerke des Mittelalters 1200–1530 (Beeh, Wolfgang), Hanau 1969.

Köln 1978: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgen 1-5, Köln 1978.

Köln 1985: Kunst der Gotik aus Böhmen, Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum.

Landshut 2001: Vor Leinberger, Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1503, Landshut 2001.

Linz 2002: Gotik Schätze Oberösterreich, Linz 2002.

Ljubljana 1973: Gotska Plastika na Slovenskem (Cevc, Emilijan).

Ljubljana 1995: Gotik in Slowenien.

London 2004: Gothic, Art for England 1400–1547.

Mariazell, Neuburg an der Mürz 1996: Schatz und Schicksal, Steirische Landesausstellung, Graz 1996.

München 1972: Bayern, Kunst und Kultur (Miller, Albrecht).

Neuburg an der Donau 2002: Ottheinrichs deutsche Bibel. Der Beginn einer großen Büchersammlung, Ausstellungskatalog der Staatliche Bibliothek Neuburg an der Donau, München 2002 (Suckale, Robert).

Nürnberg 1955: Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien, Ausstellung im Germanischen National-Museum zu Nürnberg.

Nürnberg 2000: Spiegel der Seligkeit, Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter (Gromann, Ulrich G.).

Nürnberg 2002: Die Apostel aus St. Jakob. Nürnberger Tonplastik des Weichen Stils. Nürnberg 2002 (Kammel, Frank, Mathias).

Nürnberg 2006: Die Anfänge der europäischen Druckgraphik, Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch (Parshall, Peter/Schoch, Rainer), Nürnberg 2005.

Paderborn 1980, Gotische Vesperbilder im Diözesanmuseum Paderborn (Schmitz, Josef/ Schäfer, Jost).

Paris 1957: L´art ancien a Prague et en Tchéchoslovaque, Musée des Arts Decoratifs.

Paris 2004: Paris 1400, Les arts sous Charles VI, Fayard 2004.

Plzeň 1996: Gotika v Západních Čechách (1230–1530). Praha 1996.

Praha 1989/90: Gotické umění v Čechách. Vybraná díla z Alšovy jihočeské galerie, Praha 1989 (Rulíšek, Hynek).

Praha 1990: Mistr Týnské kalvárie (Chlíbec, Jan/Bartlova, Milena), Praha 1990.

Regensburg: Regensburg im Mittelalter, Katalog des Historischen Museums, Regensburg 1995 (Angerer, Martin).

Salzburg 1965: Schöne Madonnen 1350 – 1450, (Grossmann, Dieter), Ausstellungskatalog Salzburg 1965.

Salzburg 1970: Stabat Mater, Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400, Ausstellung im Salzburger Dom (Großmann, Dieter).

Salzburg 1976: Spätgotik in Salzburg, Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530 (Legner, Anton).

Trento 2002: Il gotico nelle Alpi 1350–1450 (Castelnuovo, Enrico/de Gramatica, Francesca).

Wien 1962, Europäische Kunst um 1400, Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates, Wien 1962.

Wien 1971: Kataloge des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst, Wien 1971 (Baum, Julius).

Sbírkové katalogy:

Aachen 1999: Antlitz des Mittelalter, Mittelalterliche Bildwerke aus rheinischem Privatbesitz, (Karrenbrock, Reinhard/Lichte, Claudia), Rottweil, Aaachen 1999.

Berlin 1910: Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen II (Vöge, Vilhelm), Berlin 1910.

Berlin 1917: Sammlung Benario, Berlin 1923 (Volbach, W. F.).

Berlin 1917: Die Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin 1917 (Bode, Wilhelm von).

Berlin 1930: Die Bildwerke des deutschen Museums III, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Staatliche Museum zu Berlin, Berlin 1930 (Demmler, Theodor).

Berlin 1972: Bildwerke aus sieben Jahrhunderten, Staatliche Museum zu Berlin, Berlin 1972 (Fründt, Edith).

Berlin 1980: Kunst der Welt im Berliner Museum, 1980 (Bloch, Peter).

Darmstadt 1999: Bildwerke vom 9. bis zum 16. Jahrhundert aus Stein, Holz und Ton im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1999 (Woelk, Moritz).

Koblenz 1993: Wechsenfelder, Klaus, Dieu Skulpturen vom 12. bis 18. Jahrhundert, Koblenz 1993.

Dijon 2004: L´art à la cour de Bourgogne, Le mécénant de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419), Paris 2004.

Frankfurt am Main 1966: Gotische Bildwerke aus dem Liebieghaus.

Frankfurt am Main 1981: Liebighaus – Museum alter Plastik, Nachantike großplastische Bildwerke I (Zinke, Detlef), Melsungen 1981.

Frankfurt am Main 1995: Auswahlkatalog des Augustinermuseums Freiburg, München 1995.

Freiburg im Breisgau 1999: Bestandskataloge der weltlichen Ortsstiftungen der Stadt Freiburg im Breisgau II, die Bildwerke: Mittelalter – 19. Jahrhundert (Bock, Sebastian/ Böhler, Lothar A.), Freiburg i. Br. 1999.

Graz 1982: Katalog der mittelalterlichen Kunst, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum (Biedermann, Gottfried), Graz 1982.

Hluboká AJG: Gotické umění jižních Čech (Rulíšek, Hynek), Katalog Alšovy Jihočeské galerie, České Budějovice 1989.

Köln 1998, Himmelslicht, Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349), eine Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln.

Karlsruhe: Die mittelalterliche Bildwerke (Zimmermann, Eva), Karlsruhe 1982.

Koblenz 1993: Die Skulpturen vom 12. bis 18. Jahrhundert (Wechsenfelder, Klaus), Koblenz 1993.

London 2002: German Sculpture 1430–1540, Victoria and Albert Museum (Jopek, Norbert).

Lübeck: Lübecker Plastik, Bonn 1926 (Heise, C. G.).

Mainz 1997: Skulpturen des 13. bis 15. Jahrhunderts im Landesmuseum Mainz (Arens, Andrea).

München 1924: Katalog des Bayerischen Nationalmuseums I, Die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jh. bis 1450 (Halm, Philipp Maria/ Lill, Georg), Agsburg 1924.

München 1959: Katalog des Bayerischen Nationalmuseums München (Müller, C. Theodor), Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts, München 1959.

München 1983, 1989: Bayerische Nationalmuseum München, Führer durch die Schausammlung.

Nürnberg: Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die mittelalterlichen Bildwerke 1. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450, Nürnberg 1965. (Stafski, Heinz).

Praha 1988: Staré české umění, Stálá expozice Národní galerie v Praze (Kesner, Ladislav/Blažíček, Oldřich J./Kotrbová, Marie/Preiss, Pavel).

Regensburg 1995: Katalog Regensburg im Mittelalter (Angerer, Martin), Regensburg 1995.

Wien: Museum mittelalterlichen Österreichischer Kunst, Wien 1953 (Garzarolli, Karl).

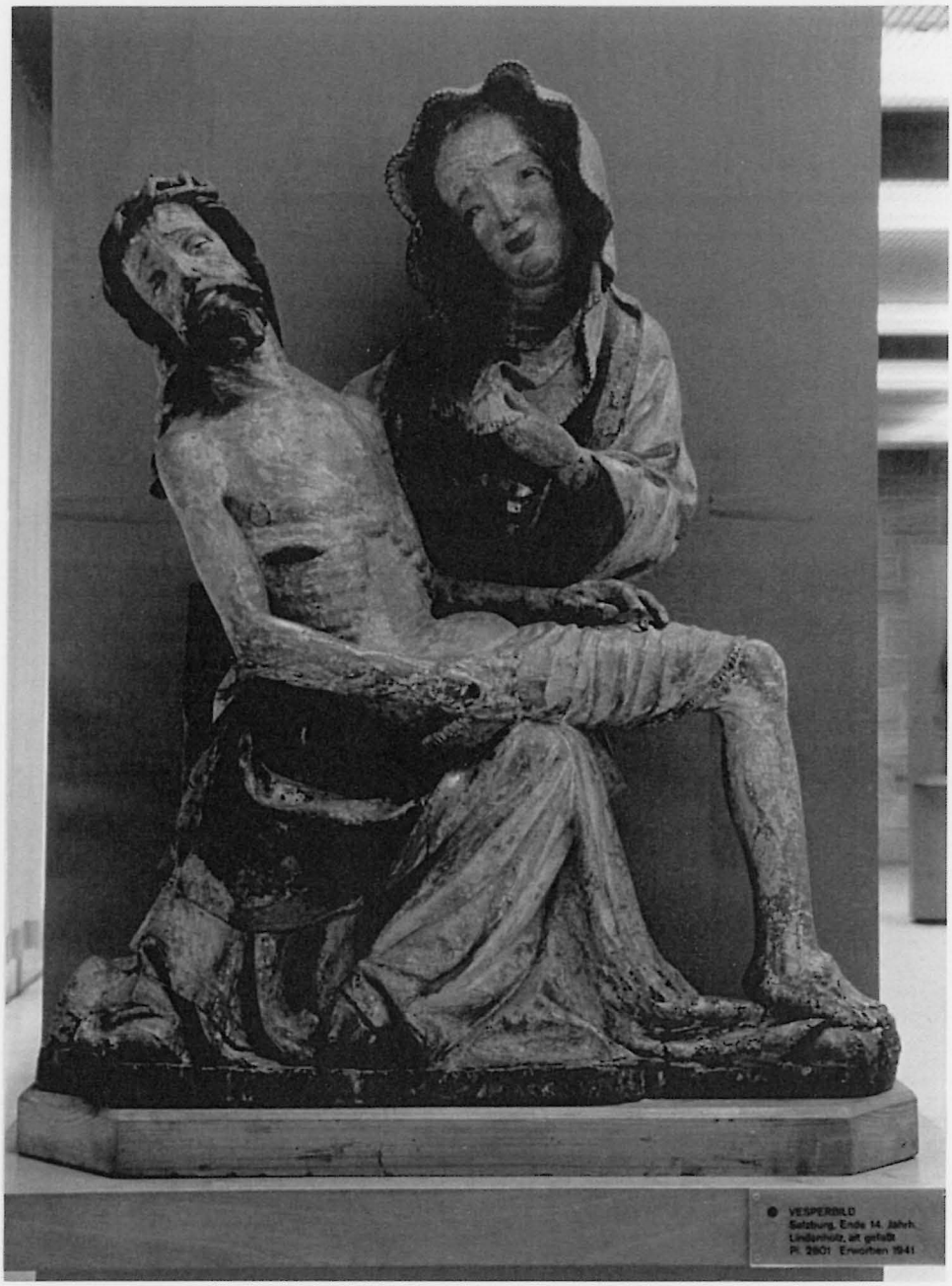
Wroclaw 2003: Sztuka na Slasku XII-XVI W., Katalog zbiorow, Muzeum Narodowe we Wroclawiu (Ziomecka, Anna/Guldan-Klamecka, Božena), Wroclaw 2003.

Seznam vyobrazení

1 Norimberk, Germánské národním muzeum, pieta (inv. č. Pl.O. 2801), celkový pohled.
2 Norimberk, Germánské národní muzeum, pieta (inv. č. Pl.O. 2801), detail: hlava Panny Marie.
3 Norimberk, Germánské národní muzeum, pieta (inv. č. Pl.O. 2801), detail: hlava Krista.
4 Allersberg, bývalý farní kostel Všech svatých, pieta, celkový pohled.
5 Allersberg, bývalý farní kostel Všech svatých, pieta, detail: hlava Panny Marie.
6 Allersberg, bývalý farní kostel Všech svatých, pieta, detail: hlava Krista.
7 Allersberg, bývalý farní kostel Všech svatých, pieta, detail: boční pohled, levá postranice.
8 Allersberg, bývalý farní kostel Všech svatých, pieta, detail: boční pohled, pravá postranice.
9 Dinkelsbühl, farní kostel sv. Jiří, pieta v ciboriovém oltáři v závěru chóru, celkový pohled.
10 Dinkelsbühl, farní kostel sv. Jiří, pieta v ciboriovém oltáři v závěru chóru, detail: hlava Panny Marie.
11 Dinkelsbühl, farní kostel sv. Jiří, pieta v ciboriovém oltáři v závěru chóru, detail: hlava Krista.
12 Dinkelsbühl, farní kostel sv. Jiří, pieta v ciboriovém oltáři v závěru chóru, detail: levá postranice a Mariin střevíc.
13 Mnichov, Bavorské národní muzeum, sv. Jiří (inv. č. MA 1155), detail: hlava sv. Jiří.
14 Hagelstadt, farní kostel sv. Trojice, pieta z kostela Navštívení Panny Marie v Höhenbergu, celkový pohled.
15 Hagelstadt, farní kostel sv. Trojice, pieta z kostela Navštívení Panny Marie v Höhenbergu, detail: hlava Panny Marie.
16 Hagelstadt, farní kostel sv. Trojice, pieta z kostela Navštívení Panny Marie v Höhenbergu, hlava Krista.
17 Landshut, bývalý klášterní kostel dominikánů St. Blasius, pieta na oltáři sv. Kateřiny Ricci, celkový pohled.
18 Landshut, bývalý klášterní kostel dominikánů St. Blasius, pieta na oltáři sv. Kateřiny Ricci, detail: hlava a trup Krista.
19 Mnichov, Frauenkirche, pieta na oltáři sv. Bartoloměje, celkový pohled.
20 Mnichov, Frauenkirche, pieta na oltáři sv. Bartoloměje, detail: hlava Panny Marie.
21 Mnichov, Frauenkirche, pieta na oltáři sv. Bartoloměje, detail: hlava Krista.
22 Mnichov, Bavorské národní muzeum, pieta ze Seeonu (inv. č. MA 970), celkový pohled.
23 Mnichov, Bavorské národní muzeum, pieta ze Seeonu (inv. č. MA 970), detail: hlava Krista.
24 Frankfurt nad Mohanem, Liebfrauenkirche, pieta, detail: hlava Krista.
25 Kolín nad Rýnem, kaple Madonna in den Trümmern, pieta z kostela sv. Kolumby, detail: hlava Krista.
26 Brno, kostel sv. Tomáše, pieta, detail: hlava Krista.

Fotografie 1-3, 14-16, 19-21, 24-25 Rainer Alexander Gimmel, ostatní autorka.

Obrazová příloha



Obr. 1

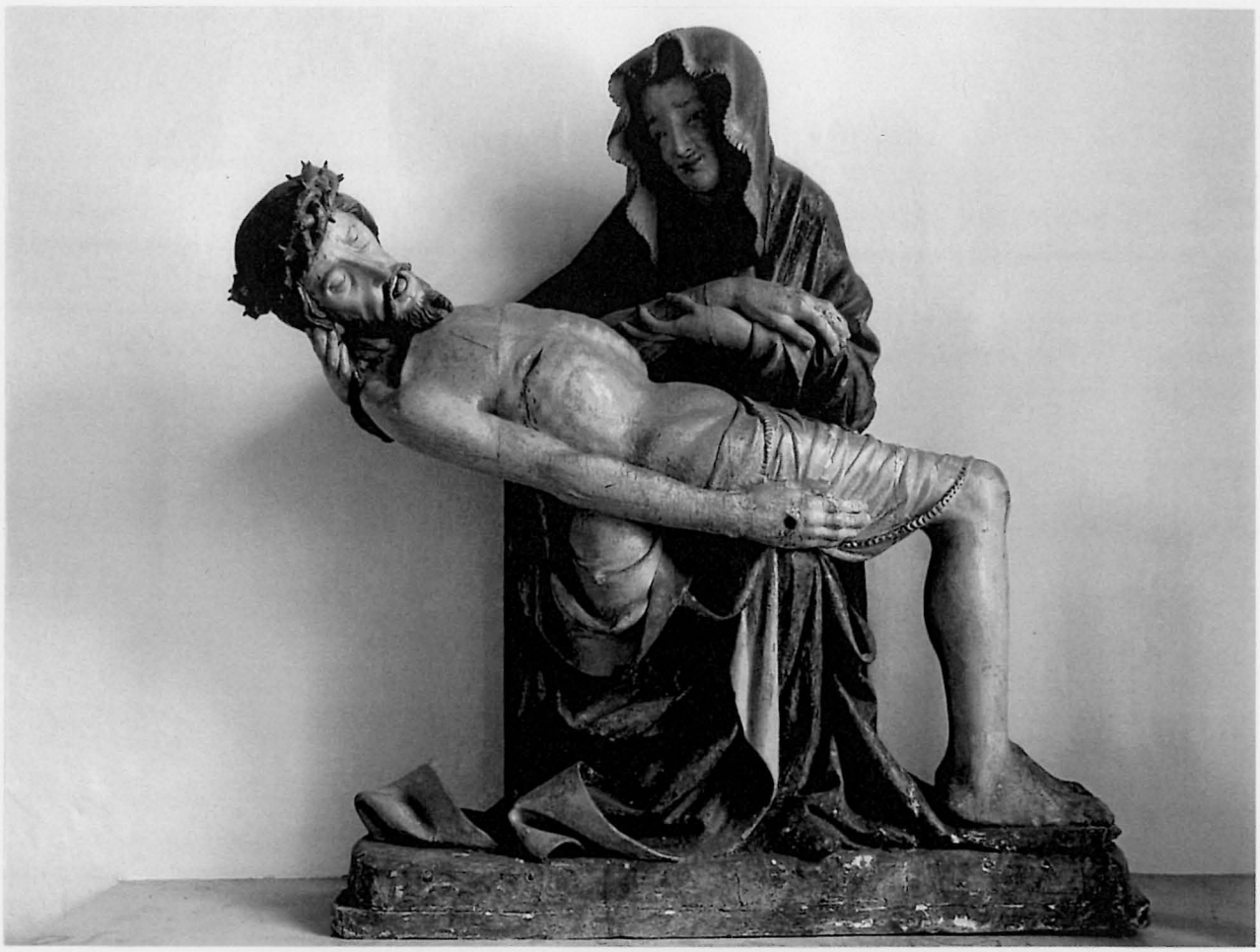
Norimberk, Germánské národní muzeum,
pieta (inv. č. Pl.O. 2801),
celkový pohled.

Obr. 2

Norimberk, Germánské národní muzeum,
pieta (inv. č. Pl.O. 2801),
detail: hlava Panny Marie.

Obr. 3

Norimberk, Germánské národní muzeum,
pieta (inv. č. Pl.O. 2801),
detail: hlava Krista.



Obr. 4

Allersberg, bývalý farní kostel Všech svatých,
pieta, celkový pohled.

Obr. 5

Allersberg, bývalý farní kostel Všech svatých,
pieta, detail: hlava Panny Marie.

Obr. 6

Allersberg, bývalý farní kostel Všech svatých,
pieta, detail: hlava Krista.

Obr. 7

Allersberg, bývalý farní kostel Všech svatých,
pieta, detail: boční pohled,
levá postranice.

Obr. 8

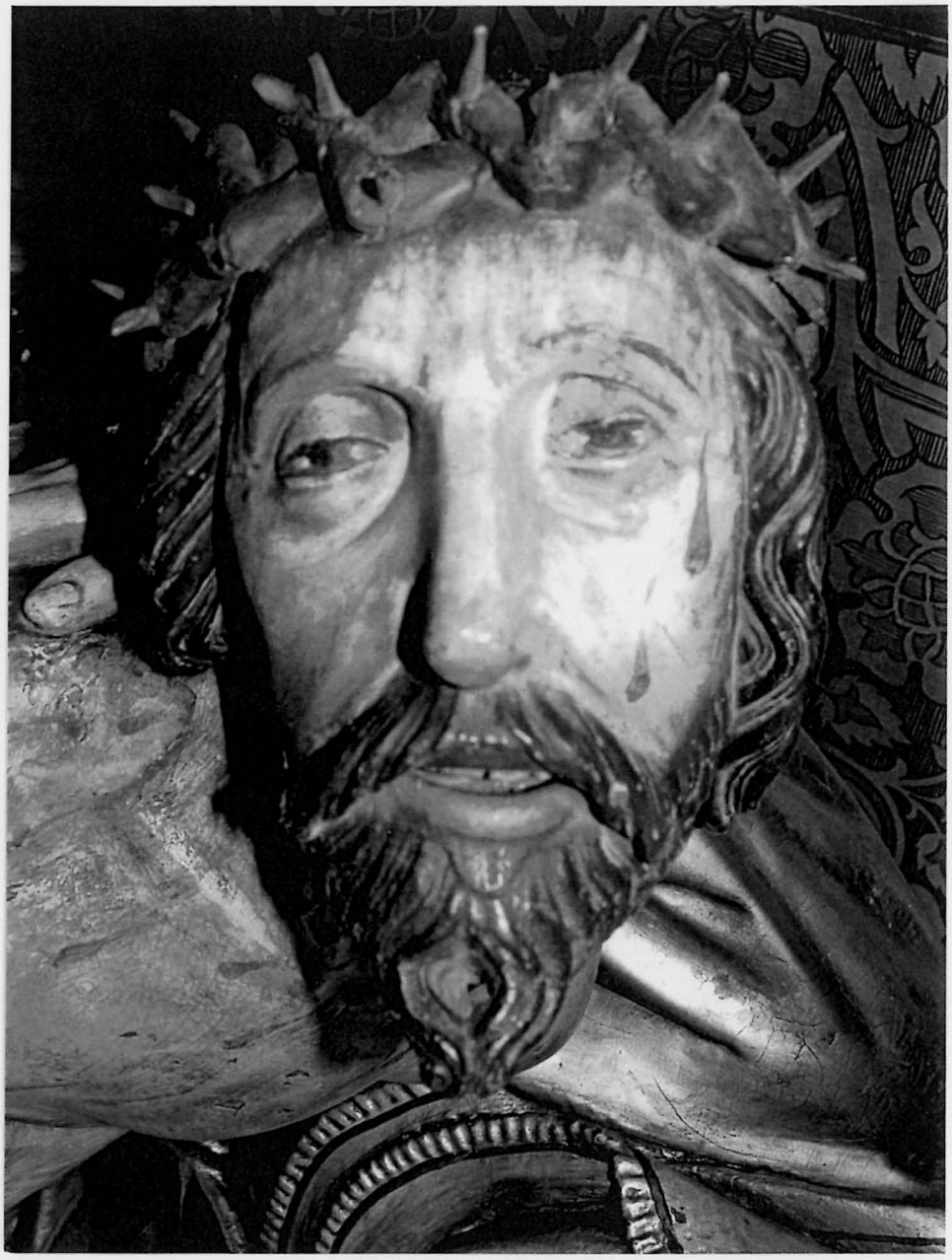
Allersberg, bývalý farní kostel Všech svatých,
pieta, detail: boční pohled,
pravá postranice.

Obr. 9

Dinkelsbühl, farní kostel sv. Jiří,
pieta v ciboriovém oltáři v závěru chóru,
celkový pohled.

Obr. 10

Dinkelsbühl, farní kostel sv. Jiří,
pieta v ciboriovém oltáři v závěru chóru,
detail: hlava Panny Marie.

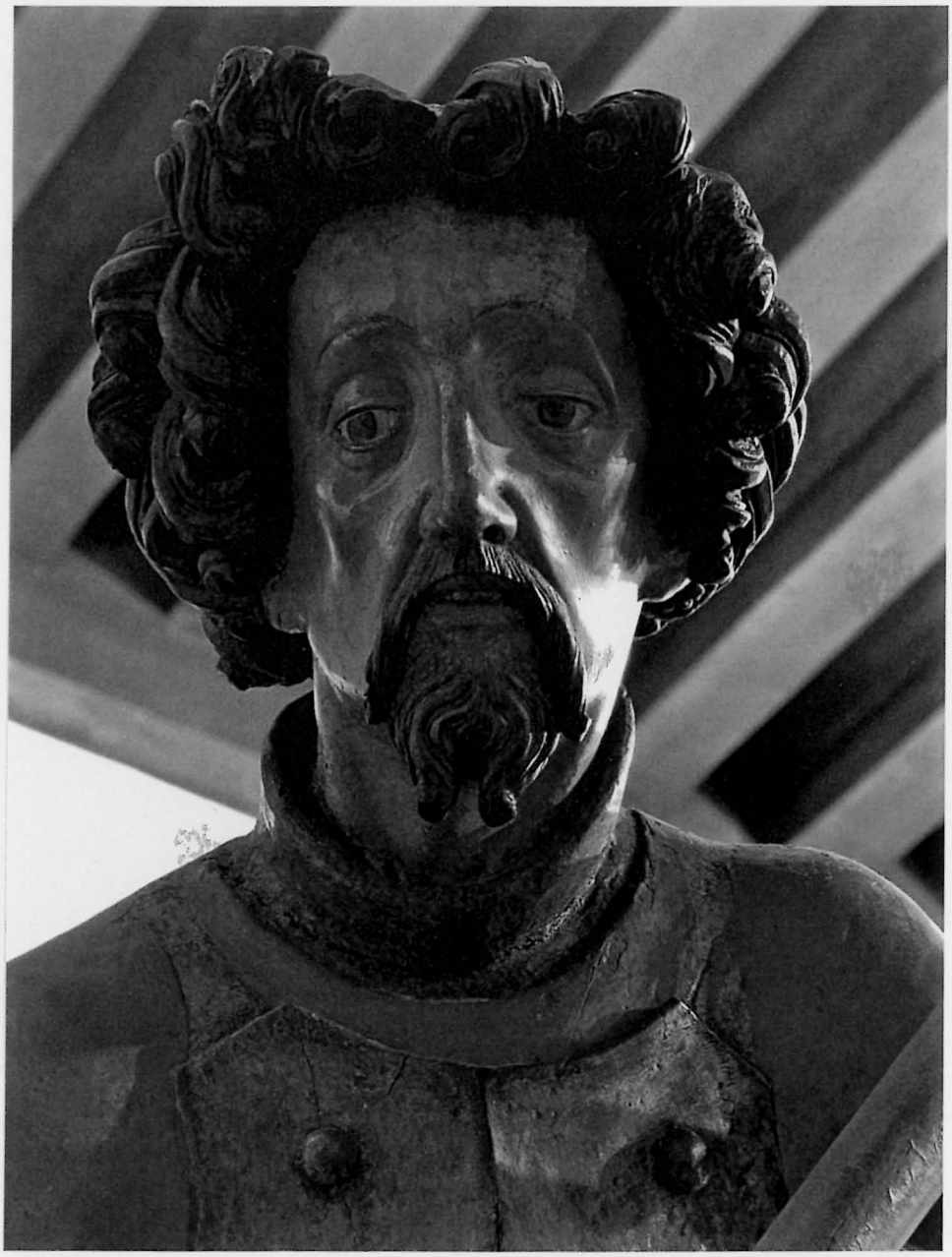


Obr. 11

Dinkelsbühl, farní kostel sv. Jiří,
pieta v ciboriovém oltáři v závěru chóru,
detail: hlava Krista.

Obr. 12

Dinkelsbühl, farní kostel sv. Jiří,
pieta v ciboriovém oltáři v závěru chóru,
detail: levá postranice a Mariin střevíc.



Obr. 13

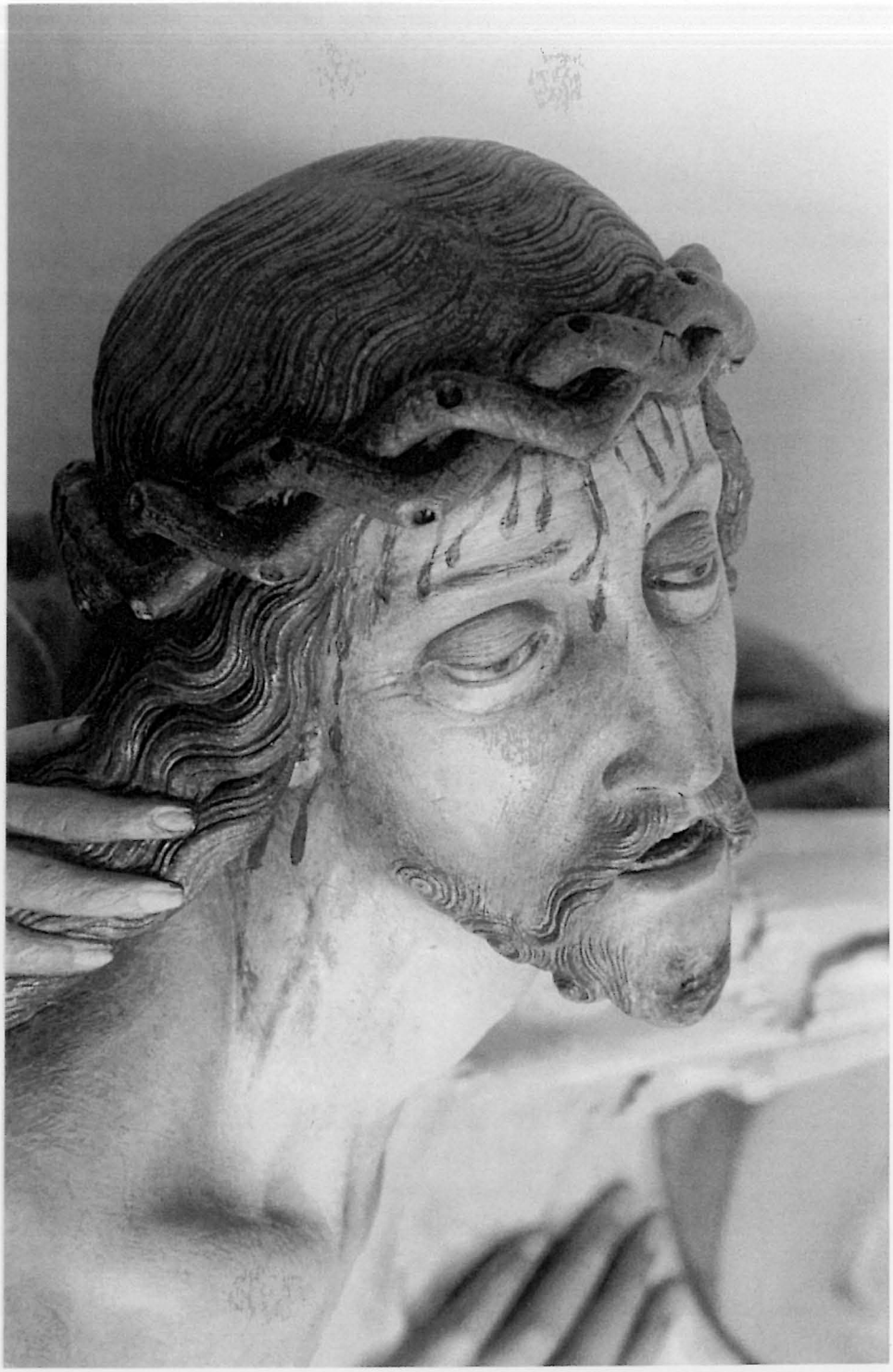
Mnichov, Bavorské národní muzeum,
sv. Jiří (inv. č. MA 1155),
detail: hlava sv. Jiří.

Obr. 14

Hagelstadt, farní kostel sv. Trojice,
pieta z kostela Navštívení Panny Marie v Höhenbergu,
celkový pohled.

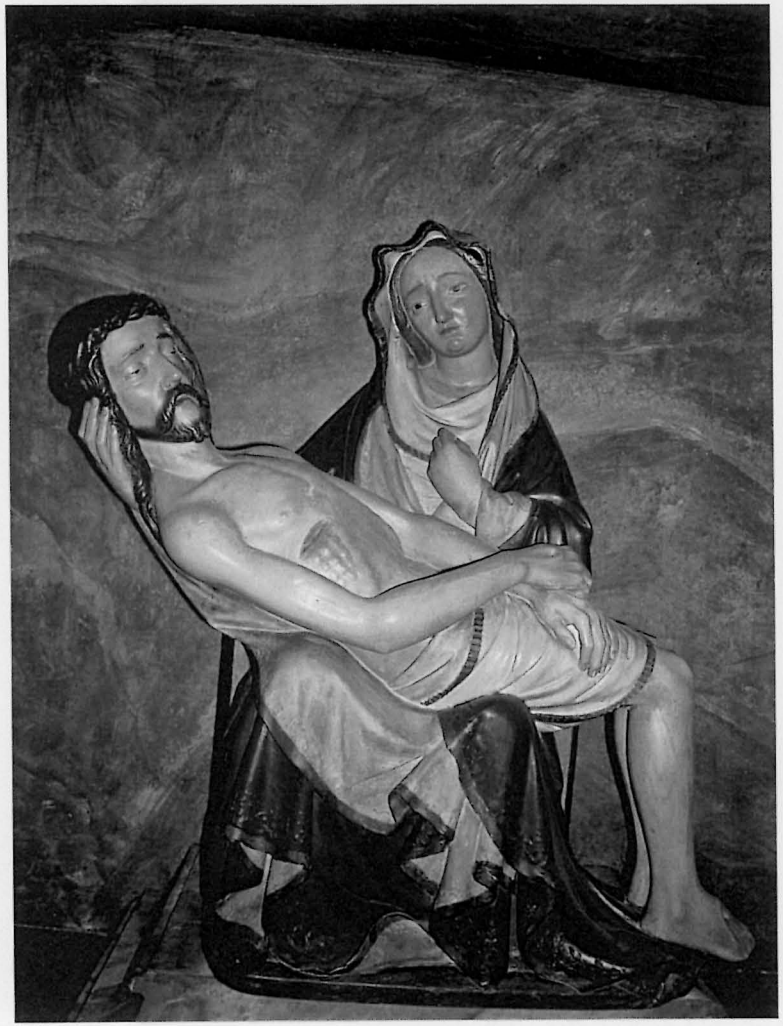
Obr. 15

Hagelstadt, farní kostel sv. Trojice,
pieta z kostela Navštívení Panny Marie v Höhenbergu,
detail: hlava Panny Marie.



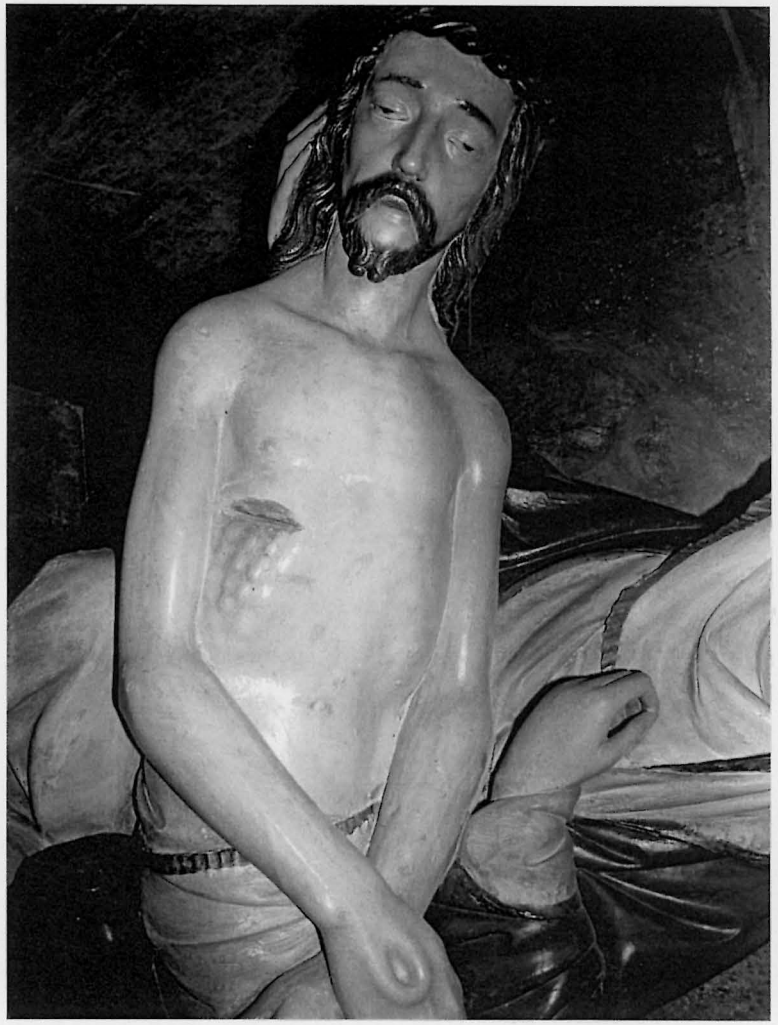
Obr. 16

Hagelstadt, farní kostel sv. Trojice,
pieta z kostela Navštívení Panny Marie v Höhenbergu,
hlava Krista.



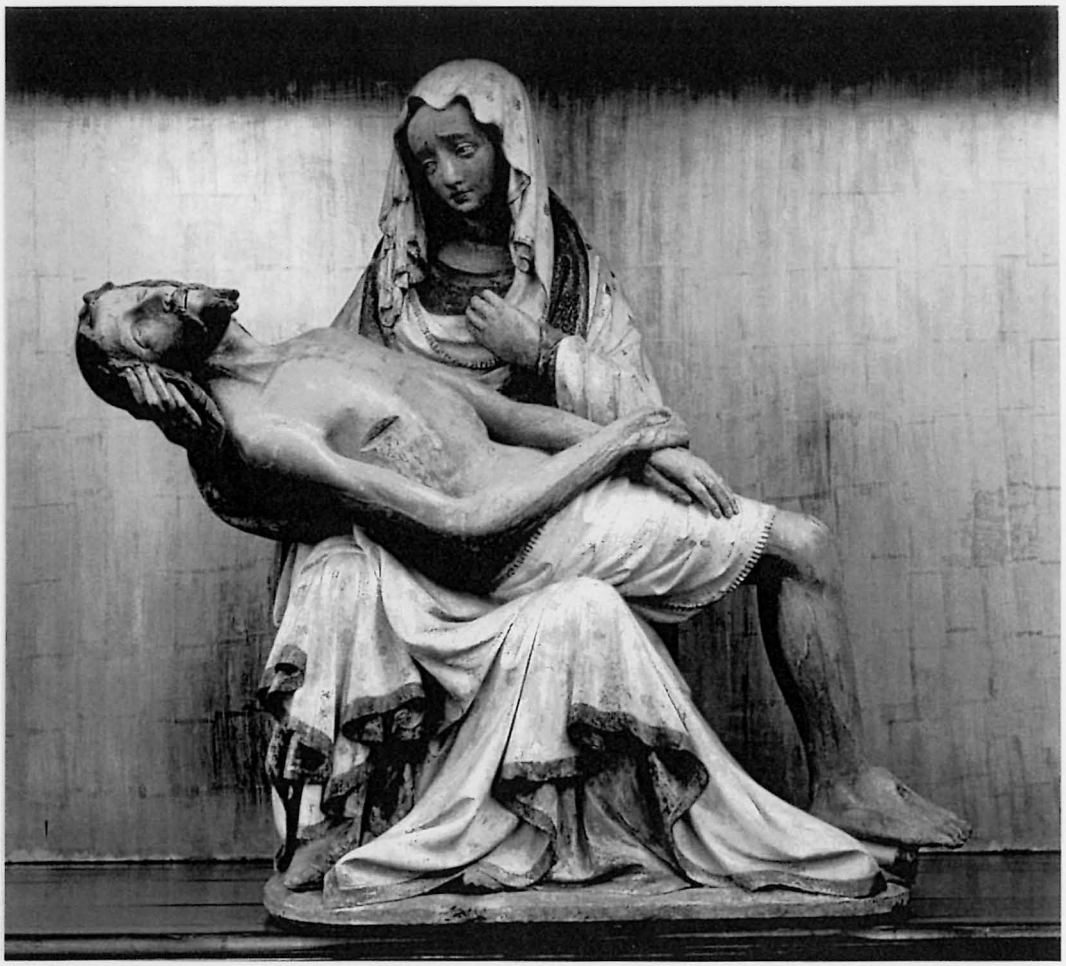
Obr. 17

Landshut, bývalý klášterní kostel dominikánů
St. Blasius,
pieta na oltáři sv. Kateřiny Ricci,
celkový pohled.



Obr. 18

Landshut, bývalý klášterní kostel dominikánů
St. Blasius,
pieta na oltáři sv. Kateřiny Ricci,
detail: hlava a trup Krista.

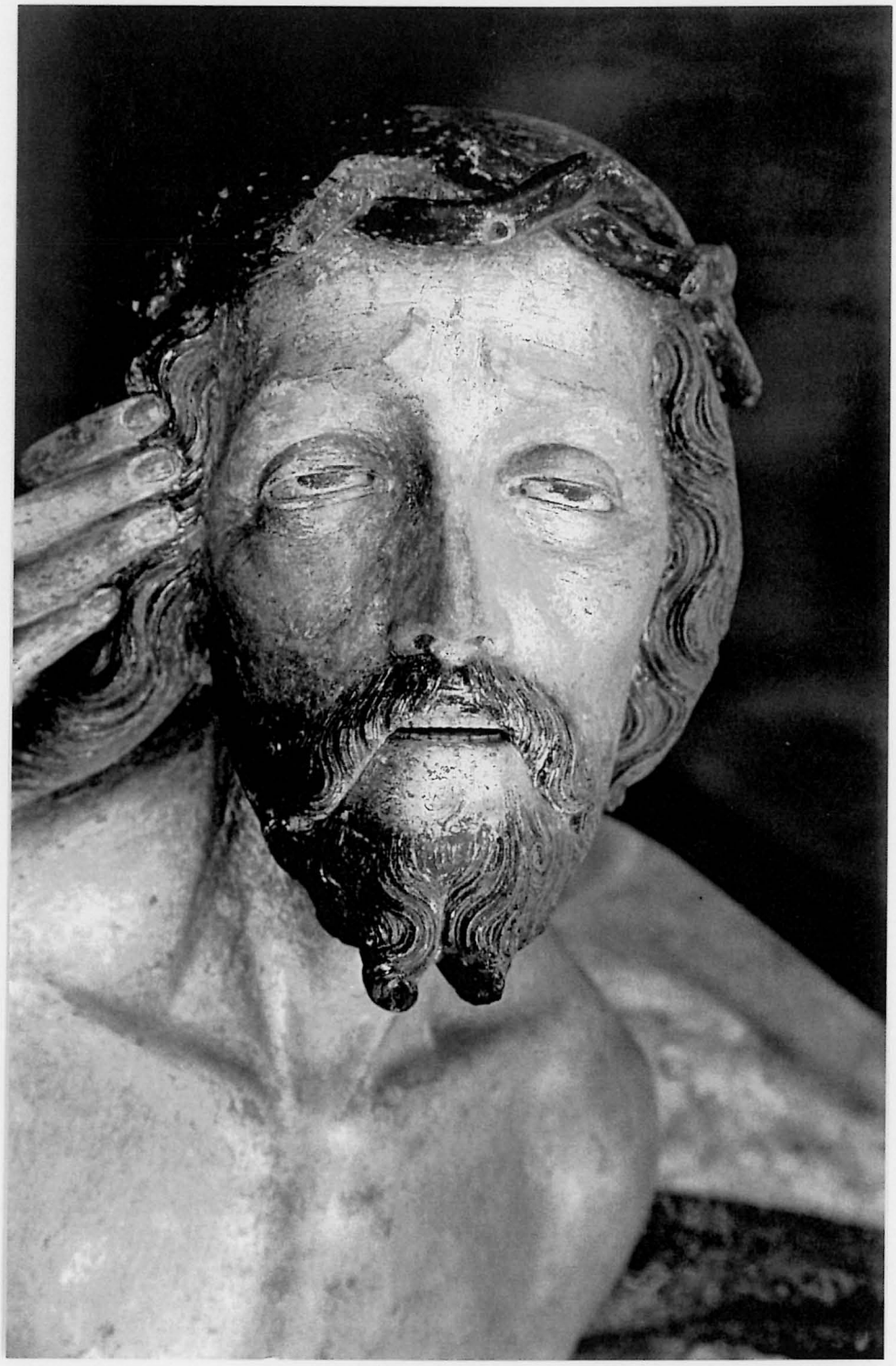


Obr. 19

Mnichov, Frauenkirche,
pieta na oltáři sv. Bartoloměje, celkový pohled.

Obr. 20

Mnichov, Frauenkirche,
pieta na oltáři sv. Bartoloměje,
detail: hlava Panny Marie.

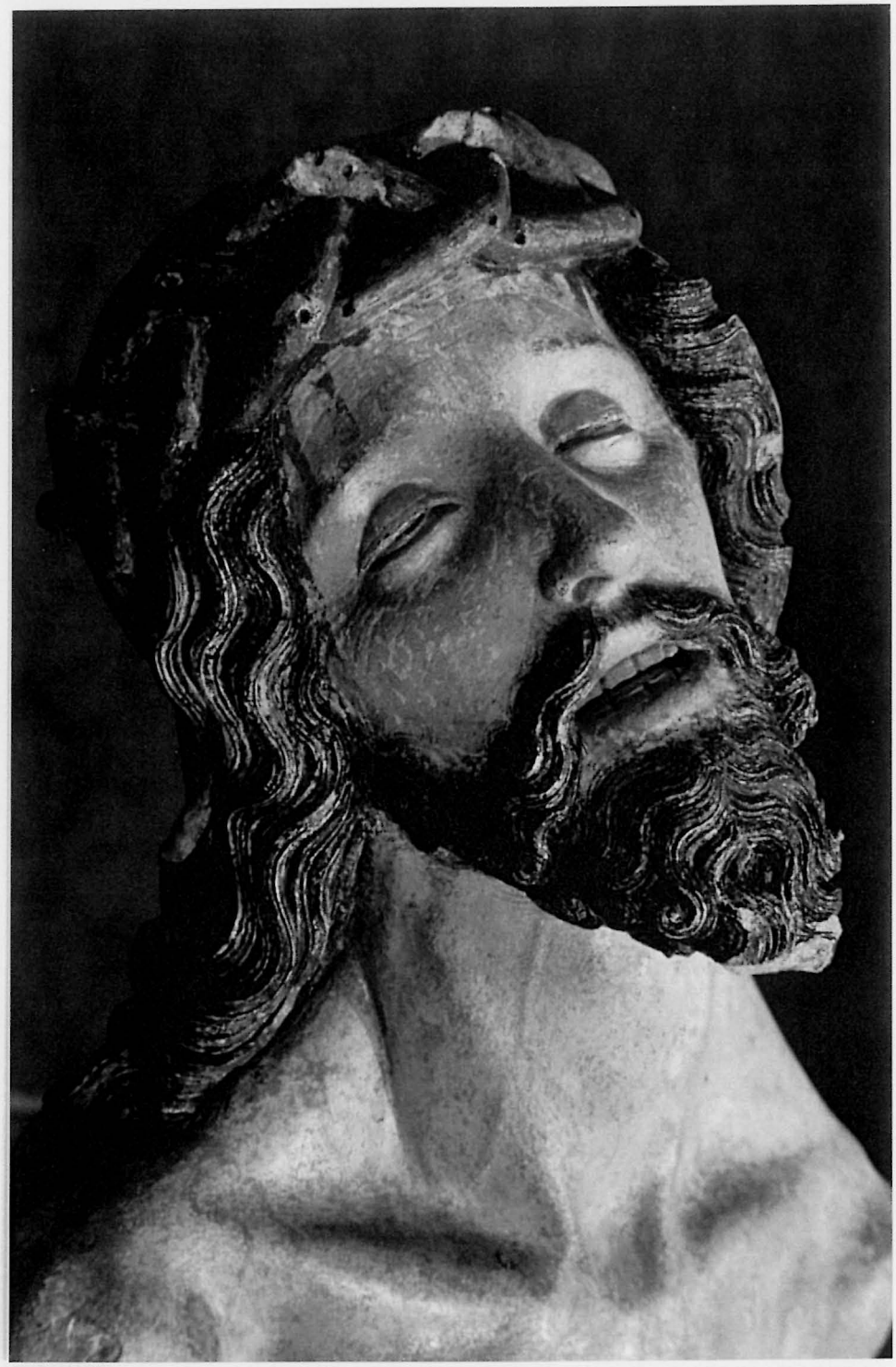


Obr. 21

Mnichov, Frauenkirche,
pieta na oltáři sv. Bartoloměje,
detail: hlava Krista.

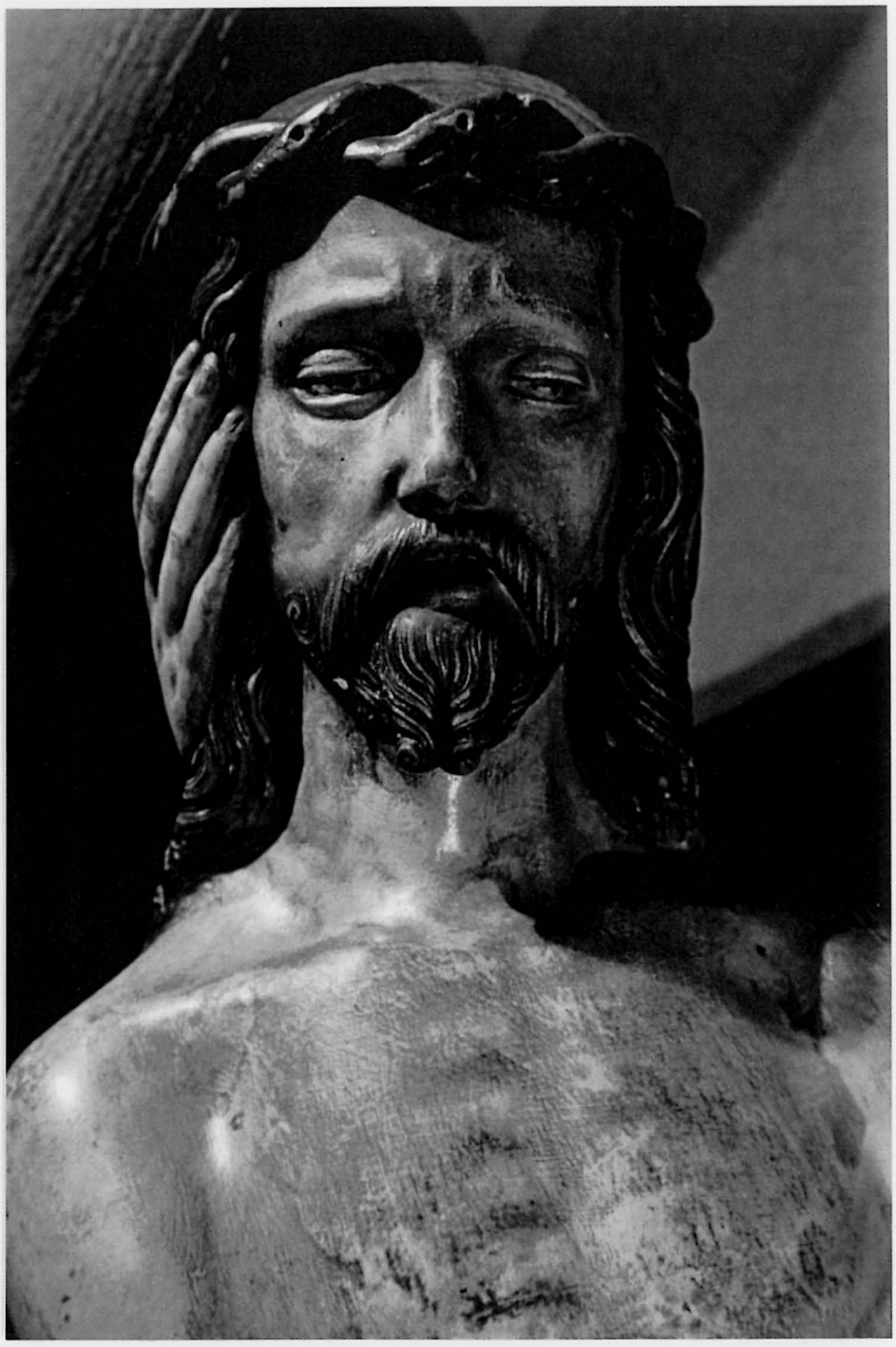
Obr. 22

Mnichov, Bavorské národní muzeum,
pieta ze Seeonu (inv. č. MA 970),
celkový pohled.



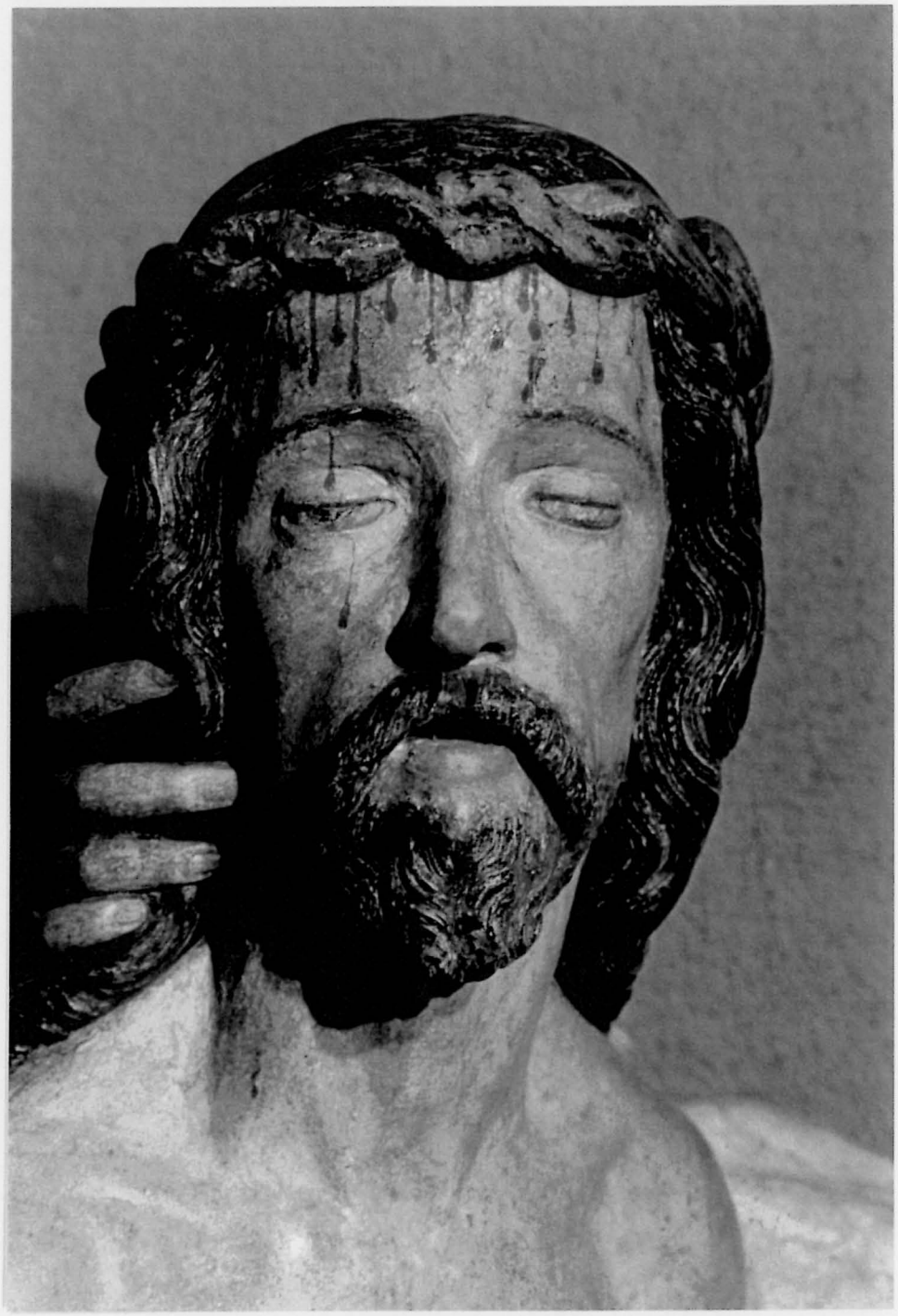
Obr. 23

Mnichov, Bavorské národní muzeum,
pieta ze Seeonu (inv. č. MA 970),
detail: hlava Krista.



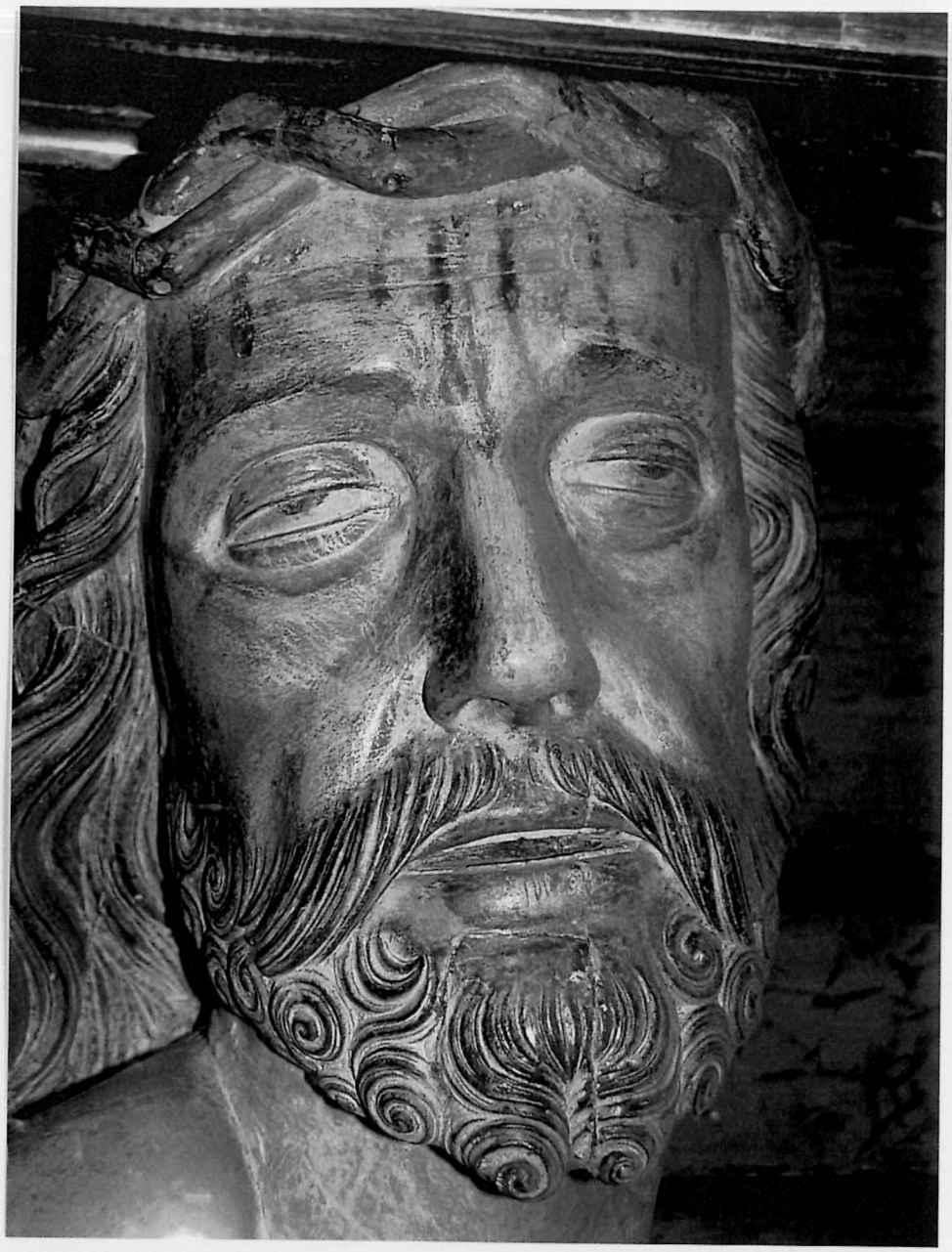
Obr. 24

Frankfurt nad Mohanem, Liebfrauenkirche,
pieta, detail: hlava Krista.



Obr. 25

Kolín nad Rýnem, kaple Madonna in den Trümmern,
pieta z kostela sv. Kolumby,
detail: hlava Krista.



Obr. 26

Brno, kostel sv. Tomáše,
pieta, detail: hlava Krista.