

POZDNÍ GOTIKA A RENESANCE V NĚMECKÉ ARCHITEKTUŘE

ERNST ULLMANN

Těž v Německu — jako ostatně všude v Evropě — existuje mezi gotikou a renesancí slohový stupeň, který trval zhruba 180 let a který nazýváme „pozdní gotikou“. Toto označení je poplatno předstávám o vzniku, zrání a rozpadu gotických forem na ranou, vrcholnou a pozdní gotiku. Dějiny umění vznikly a vyvíjely se současně s rozmachem přírodních věd v 19. století. Vývojová teorie, která je ovládala, působila na mládež, právě se konstituující uměnovědu. Na uměleko-historické procesy byly aplikovány pojmy, převzaté zvláště z biologie: klíčení, růst, rozkvet, zrání, vadnutí, rozpadání se.

Mluví o tom už Karl Friedrich Schinkel: „So wie der Mensch von seinem primitiven Naturzustande sich entfernt, einer höheren Cultur und dann dem abwärtschreitenden, vervielfältigten, im's Breite zerfließenden und eines Mittelpunktes mehr und mehr entbehrenden Zustande entgegengeht, wird den gleichen Charakter auch die Architektur annehmen.“¹

Když dějiny umění překonaly své kulturně-historické počátky a vyvinuly se v dějiny slohů, byla díla klasických období povýšena na nomu, která se stala všeobecně závaznou. Dokonce i takový vědec jako Georg Dehio vycházel při hodnocení pozdní gotiky z vrcholné gotické katedrály. Ovládnutí vývojovou teorií a vázání normami vrcholné gotiky nemohl v podstatě postihnouti specifickou pozdní gotického stavitelského umění. Viděl v něm pouze „... ein Sinken des Sinnes für organische Schönheit ... und für einheitliche Raumgestaltung“.² Ve své knize „Kirchliche Baukunst des Abendlandes“ zastává názor: „Gemäßigter, praktischer Sinn im Entwurf, handwerkliche Gediegenheit in der Ausführung, aber auch hausbackene Platitude oder spitzfindige Schmörkelei und gelegentlich etwas Prozentum ... die Raumgestaltung im Grossen wird einfach bis zum Nüchternen ... Trivialität und Nüchternheit machen sich unerträglich breit“.³ Naproti tomu August Schmarsow, věrný svému pojetí, že podstatou architektury je v první řadě utváření prostoru,⁴ hledal slohovorný princip pozdní gotiky v ní samé. Poukazoval na to, že nové prostorové citění nutně muselo vést k proměně prostoru i poměru mezi ním a jeho hmotným vymezením. V téže době souborně zpracoval stavby německé pozdní gotiky jeho žák Erich Haenel a dospěl k tomuto závěru: „Die Spätgotik läßt sich als der Raumstil bezeichnen, der, während er die letzte Konsequenz aus dem klassischen gotischen System zieht, seiner Raumidee nach schon die Renaissance in sich trägt“.⁵ Také Schmarsow navrhol pro pozdní gotickou architekturu označení raná renesance; nikoliv ovšem v terminologickém smyslu, nýbrž pro

„Auffassung als eine Zeit der Wiedergeburt des ganzen Menschen ... Das Erwachen zum echten menschlichen Wesen ist überall der Anfang diesseits und jenseits der Alpen.“⁶ Tím byla německá pozdní gotika poprvé uvedena ve vztah k renesanci. Když pak psal Dehio druhé díl svých Dějin německého umění, změnil pod vlivem Schmarsowovým svůj názor. Zdůrazňoval nyní, že pozdní gotika není umírající gotikou, nýbrž fenoménem od kořenů nově se rodícím a na změněných prostorových formách rozpoznal, že „im Bewußtsein der Menschen das Verhältnis von Diesseits und Jenseits ein anderes geworden war“.⁷ Dnes už je existence pozdní gotiky všeobecně uznávána; zůstává však nadále otázkou, čím je tento slohový stupeň ve srovnání s gotikou a s renesancí.

Porovnejme nejprve stavby vrcholné gotiky, pozdní gotiky a rané renesance a zvolme přitom taková díla, která platí všeobecně za příklady té které doby.

V období vrcholné gotiky byly vedoucími stavbami architektonického vývoje katedrály. Stavebníky představovali biskupové a kapitula, tvůrce stavby příslušníci stavebních hutí. Katedrály stály uvnitř města a vytvářely tak jeho dominantu. Korpus stavby byl zastřen systémem opěrných pilířů a oblouků, stěna protkaná pruty a kružbami se změnila v nehmotnou skořepinu (srv. Sedlmayrův termín „Splitterflächen“). Dvouvěžové průčelí bylo provedeno jako jevištní kulisa, jejíž architektonické motivy a obrazové cykly měly propagovat křesťanské učení.

Klasická gotická katedrála je svým typem bazilikou na křížovém půdorysu s katedrálním chórem. Její koncepce vychází z celku, členěného pomocí gotických trav. Proporce stavby směřují kolmo vzhůru. Na podélném řezu je patrný systém tří pásů; horní zónu tvoří křížové klenby na žebrech, jejichž konstrukce je založena na rovnováze statických vlastností křížové klenby a hrotitého oblouku. Boční tlak je sváděn plně rozvinutým opěrným systémem. Prostorové hranice a vnitřní členění stavby jsou vyznačeny pilíři. Vertikální, plasticky zaoblené články (podpěry) vytvářejí spolu s hrotitými oblouky a rozdrobenými plochami stěny jakési mřížoví, podložené prostorovým základem. Souvislou stěnu vystřídala stěna průsvitná (Jantzen — „die diaphane Wand“). V jejím členění se uplatňuje systém vzájemně nadřazenosti.

Prostor, rozvinutý do výšky i do hloubky, tryská vzhůru, jako by chtěl překonat sám sebe. Nad arkádovou zónou se zdvíhá ideální prostor prozřený barevným světlem oken. Vnitřní členění na loď a klenbové pole je ve zjevném protikladu ke snahám

po sjednocení stěny a klenby. Prostor a jeho plášť se pronikají, hranice prostoru mizí.

Katedrála je hmotnou stavbou, současně však ztělesňuje také svůj duchovní protějšek. Použité výtvarné prostředky mají vysoký estetický účinek. Kromě hodnoty užitkové a výrazové obsahuje však katedrála ještě značnou míru hodnot významových, které jsou jako znaky nositeli informací. Lze tedy říci: „Ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem!“

Na nejvyšším vývojovém stupni katedrální gotiky se architektonický vývoj štěpí na dva velké proudy: na dvorskou architekturu zámeckých a palácových kaplí (Ste-Chapelle v Paříži) a na městanské stavitelství farních kostelů (Notre-Dame v Dijonu, sv. Gudula v Bruselu).

V německé pozdní gotice sehrály rozhodující roli městské farní kostely. V úloze stavebníka vystupuje nyní měšťanstvo, městské korporace či jednotlivá územní knížata. Příslušníci hutí jsou však postupně stále více zatláčováni cechovními řemeslníky. Současně nabývají na významu dvorští stavitelé, pracující pro šlechtickou elitu.

Pozdně gotický farní kostel, nyní zbuzsta s jednou věží, mající svůj původ v bergfritu, se vlekne do města; je spíše známkou moci města nežli církve a často bývá městským majetkem. Tyto kostely nechtějí být uměleckými skvosty, nýbrž se spokojují tím, že slouží potřebám měšťanů. Tělo jejich stavby je uzavřeno působí mohutností své hmoty. Stěna je plošná; tam, kde se vyskytují ozdobné prvky, jsou vázány na plochu a zdůrazňují ji.

Vůdčím typem architektury tohoto období je síňový kostel. Konstrukce již nepočítá tolik s jednotlivými žebry, ta jsou spíše spojena v jednotný nosný systém. Opěrné pilíře jsou zcela nebo alespoň částečně vtáženy do stěny, jsou zesíleny emporami nebo mělkými kaplemi, obíhajícími kolem stavby. Podpěry — kulaté či polygonální pilíře často s konkávně prohloubenými stěnami — vbihají bez přehodu přímo do klenby; z estetického hlediska posuzování nemají s ní žádnou funkční spojitost. Prostor takto pojednaný postrádá dynamičnost.

Rez stavby je dvoupásový: nad zónou soklu nebo kapli se zdvíhá zóna okenní, obě jsou však od sebe odděleny zdůrazněnou horizontální římsou. Plochá stěna je členěna především opticky a malířsky, a to protiklady světla a stínů. Prostor a jeho plášť jsou zřetelně rozlišeny. Na rozdíl od katedrály je nyní prostor jednoznačně vymezen a nezavazuje ze svých hranic. Jsou v něm rozmístěny konstruktivně nezbytné řady podpěr; ty však prostor nečlení, neboť hranice klenbových polí a lodí jsou zrušeny. Střední loď už nepřevyšuje lodí boční, jejich výšky se vyrovnávají a prostory splývají. Stavba se výrazně rozšiřuje od stran, čímž se upouští od dosavadního zdůraznění podélné osy. Pozdně gotický síňový prostor je prostor jednotný, ve všech svých částech přibližně rovnocenný. Vše slouží k jeho sjednocení; svůj základní význam tu mají síňové a hvězdicové klenbové obrázky, vzniklé z paralelních nebo přetínaných žebor.

V italské rané renesanci přejímá primát stavba profánní. Objednavateli se stávají kromě městských

korporací též patriciové a jejich rodiny. Stavby provádějí povětšinou cechovní řemeslníci, avšak uplatňují se též mistré, kteří nejsou v cechu organizováni. Stavby se rozkládají uvnitř města a přizpůsobují se jeho obrazu do té míry, že se stávají součástí většího plánování. (Výstavbě měst byla v této době vědomě přisouzena významná uměleckoá úloha.) Tělo stavby je výrazně horizontálně členěno v průběžná patra. Zejména u městského paláce se uplatňuje snaha po sevřenosti; tento monumentální požadavek byl vystupován rustikou (ta byla již v době štaufské dynastie prvkem, používaným výhradně na královských stavbách). Stěna je záměrně zdůrazněna.

Půdorys mají centralizující tendenci a jsou utvářeny additivně. V církevní architektuře se uplatňují především prostory centrální a síňové. Proporce zdůrazňují klidné pojetí prostoru, který bývá uzavřen buď plochým kasetovým stropem, valenou klenbou či kupolí. Konstrukce je založena tektonicky, podpěry nesou kruhový oblouk nebo klád. Do takto vzniklého rámece je vložena stěna, která je v jednotlivých poschodích členěna sloupovými řádem. Jako podpěra je preferována antropomorfní forma sloupu. Prostor a jeho plášť jsou odlišeny, prostor má jasnou stereometrickou základní formu, je uzavřen jednoznačnými hranicemi a má sklon k centrálnímu pojetí.

Pozdně gotické a rané renesanční architektury jsou v první řadě stavbami užitkovými. Tato jejich funkce vysoko převyšuje složku významovou. Specifičností použitých výtvarných prostředků slouží především realizaci prostorového sjednocení. Pozdní gotika i raná renesance usilují o prostor uzavřený, rozvinutý do šířky, ve všech svých částech přibližně rovnocenný, o prostor, jehož směrové osy jsou potlačeny. Počítá se s lidským měřítkem, maniesťujícím pozemské bytí člověka.

Srovnávací studium ukazuje, že pozdní gotika, ač v jednotlivostech veskrze zakotvená v tradicích gotiky vrcholné (žebrová klenba, opěrné pilíře, kružby atp.), je strukturou svých staveb v podstatě spřízněná s architekturami rané renesance.

Vyvstává otázka, kdy a kde se vypestoval onen slohový jev, který označujeme jako pozdní gotiku.

První stavbou, v níž se demonstrovalo nové prostorové a slohové citění, je chór kostela sv. Kříže ve Švábském Gmündu, přistavovaný Jindřichem Parléřem od roku 1350 (severní chórový portál nese letopočet 1351) k síňovému kostelu z doby kolem roku 1330. V tomto chóru se už objevují všechny podstatné rysy pozdní gotiky.

Hledáme-li předstoupně, pak je třeba jmenovat na prvním místě chórový ochoz cisterckého klášterního kostela ve Zwethlu, který je dílem mistra Jana z let 1343—48. Spojuje v sobě evidentně stavební typ síň s tradičními cisterckými formami chóru a s jejich úsilím po uzavřeném vymezení prostoru. Původ redukce katedrálního chóru je třeba hledat nejpravděpodobněji u mateřských klášterů burgundských cisterciáků; tuto formu měla již novostavba chóru v Clairvaux (1154—1174), stejně jako později Pontigny (1185—1205).

Také řešení prostoru a ztvárnění obvodových zdí



pozdně gotických architektur má své předchůdce. Tu je především třeba poukázat na činnost žebřavých řádů. Tyto řády, jimž chyběly vlastní stavební předpisy, se v mnohém ohledu ujaly dědičství cisterciáků. Prostý tradice přejímaly starší architektonické formy právě tak jako se směle stávaly průkopníky dalšího vývoje. Jejich chrámové prostory byly formovány především tím, že hlavní důraz byl položen na kázně; všechny prvky, odvádějící pozornost věřících, byly vymýceny, přičemž odpadla. Vnesly do německého stavitelství ideál rozlehleho prostoru, převzatý z jihu. Chrámové lodě byly spojeny vysokými arkádami, čímž byl vlastně předpracován typ pozdně gotické haly. Mezi arkádami a relativně malými okny zůstaly velké plochy stěn, které se staly součástí vědomého výtvarného zámeru.

Skutečnost, že se žebřavé řády zřekly přítěně lodí, má rovněž své předstupy. Od transeptu upustily již některé rané gotické francouzské katedrály, jako například katedrála v Sens, v Sensu a v Paříži. Tato tendence pramenila asi především z úsilí po sjednocení prostoru, vyplývajícího z vlivu a požadavku měšťanstva na katedrální stavbu rané gotiky.⁸ Tendence stavitelství žebřavých řádů jsou v úzkém vzájemném vztahu ke sklonům německé gotiky, projevujícím se již od druhé poloviny 13. století, které vedly k redukci vrcholné gotického katedrálního systému. Typickým reprezentantem je lodní kompas magdeburského dómu. Rytmus arkád se protahuje, boční lodě se rozšiřují, mizí triforium, mezi arkádami a okny probíhá široký pás stěny. Na vnějšku se upouští od plně vyvinutého opěrného systému. Všechny tyto momenty, které pozdní gotika přivedla k vrcholu dokonalosti, byly zde působením žebřavých řádů připraveny dávno před Švábským Gmündem. Po zmíněném již vystoupení Jindřicha Parléře v Gmündu se pozdní gotika šířila a vytvářela zvláštní centra v Čechách, na území švábsko-bavorském, v severním Německu a v horním Sasku.

Ve znamení pozdní gotiky dochází k rozhodující změně též v profánním stavitelství. Nejdůležitějším příkladem je míšeňský Albrechtsburk, jehož stavbu zahájil v roce 1471 Arnold Vestfálský. Při prvním pohledu se pro svou polohu řadí — ovšem pouze zdánlivě — do skupiny starších hradebních založení. Podobně jako u středověkých hradů jeví se Albrechtsburk, zejména v záběru od Labu, jako nepravděelná stavba, u níž převládají účely obranné. Stojíme-li však v hradním nádvoří před průčelím paláce, překvapí nás detaily, které nelze obrannými účely zdůvodnit, neboť jim přímo protiče, a které nikdy u starších hradů nenacházíme. Tu je třeba jmenovat nejprve jasné průběžné rozdělení pater, oddělených římsami, což předpokládá i přehledné uspořádání vnitřních prostorů. Dále vzbuzují pozornost velká zácloňovaná okna a konečně točité schodiště, otevřené širokými arkádami. Všechny tyto prvky nelze vysvětlit ani působením tradice či důvody konstrukčními, ani členěním fasády.

Podorys vykazuje na vnějším obvodu ještě nepravděelnost, vyplývající z nutnosti přizpůsobit se hradní skále, na níž byla stavba vybudována. Pra-

voúhle řešené nádvoří však umožňuje rozpoznat architektův záměr vytvořit pravidelný prostor, uzavřený průčelím, do něhož byly vkomponovány loggie točitého schodiště.

Podobu podorysu určují nikoli fortifikační záměry, nýbrž potřeby uživatelovy. Prostory jednotlivých pater mají stejné úroveň. Prostorově rozvržení bylo provedeno podle jednotného plánu a dispozice přítom vychází ve všech podlažích z prostorového uspořádání prvního patra. To bylo vlastně patrem hlavním, v němž byly umístěny reprezentativní prostory: velký sál a velká a malá hodovní síň. Místnosti se řadí pravidelně za sebou nebo se seskupují — v části křídla přiléhajícího k dómu — na způsob apartamentů. Řešení nepravděelnosti prostorového pojetí, vyplývajícího z podorysu, je vyrovnáváno pomocí stěn a kleneb, pojednaných tvůrčím způsobem. Opěrné pilíře, nezbytné pro konstrukci kleneb, jsou vtaženy dovnitř; okenní niky mezi nimi umožňují, aby se prostor prodloužil a rozšířil. Velkými zácloňovitými okny proniká nezvyklé množství světla.

Byly zde vytvořeny nikoli jednoduché užitékové prostory, nýbrž prostory architektonicky ztvárněné, které odpovídaly právě tak vévodským reprezentativním požadavkům jako nárokům na moderní bydlení. Prostorové členění, které je základem jejich utváření, je úzce příbuzné pojetí síňových kostelů. Je třeba zdůraznit, že hradem je Albrechtsburk jenom podle jména. Obranné požadavky ustupují, převažuje je nyní bydlení a reprezentace. Saští vévodové nevystavěli v Míši hrad, nýbrž zámek.

Společenský vývoj dospěl k tomu, že tradiční stavební téma zastaralo. Na jeho místo nastoupil zámek, rezidence a pevnost. Připomeňme, že v této době, kdy byl dokončen Albrechtsburk, připravil Albrecht Dürer k vydání svůj spis „Befestigungslehre“ (1527). Pojednává v něm nejenom o moderních pevnostních dílech, nýbrž též o ideálním plánu rezidenčního města s knížecím zámekem, který musel být znám Heinrichu Schickhardovi na konci 16. století při zakládání Freudenstadu.

Podle míšeňského vzoru vybudoval již v letech 1533–36 stavitel Konrad Krebs na zámku Hertensfelsu v Torgau křídlo Jana Bedřicha s velkým točitým schodištěm. Tradiční formy pozdní gotiky byly nahrazeny nyní novými formami italské renesance, v této době již internacionálními.

Všedně, oc usilovala pozdní gotika, co se prostorového utváření týče — tj. rozvržení do horizontál, a tím zdůraznění pozemského života, umělecká realizace stěny jako uzavřeného prostoru a překonání omoho transcendentálního idealismu vrcholné gotiky a konečně uznání lidského individuálního měřítka architektury — realizovalo se nyní též v samotném uspořádání stavby.

V době, kdy si v Itálii a ve Francii měšťanstvo vydobylo první politická práva a začalo si vytvářet vlastní světový názor, v Německu bojovalo ještě o svou existenci. Avšak ani tady se vývoj nezastavil. Svědčí o tom řada vynálezů: v roce 1298 se poprvé připomíná ve Spýru kolovrátek, z doby kolem 1300 jsou zprávy o použití vodní síly v hornictví a při tažení dřeva a za pomoci šachových

pečí se začalo vyrábět tekuté železo.

Města rozkvétala, byl i za ztížených podmínek. Co jim nemohla poskytnout slabá centrální moc, snažila se vytvořit si sama v městských svazech. Již roku 1331 uzavřelo dvadvaadvacet švábských měst spolek s Ludvíkem Bavorskem. Roku 1358 se první objevuje označení „Německá hanzovní města“, obchodní hanza byla definitivně vystředána hanzou městskou. Následovalo založení Švábského městského svazu (1376), vznikl spolek Elzásky, Rýnský městský svaz se spojil se Švábským (1381). Ekonomická a politická moc všech těchto sdružení je srostatel známa.

Politické vedení uvnitř měst bylo zprvu v rukou patriciátu. Ruku v ruce s vývojem nobilitovaného měšťanstva narůstala i revoluční opozice. Počínaje rokem 1300 přimášlo téměř každé desetiletí nové měšťanské povstání: 1292 v Ulmu, 1301 v Magdeburku, 1312 v Rostocku, 1327 ve Spýru, 1332 ve Strasburku a v Mohuči, 1334 v Rezně, 1368 v Augšpurku a další a další. Již od druhé čtvrtiny 14. století začaly proklamovat též plebejské lidové vrstvy své požadavky (tak 1329 např. stávka vraťslavských řemenářů).

Jako vždy ve středověku obrazilo se revoluční lidové hnutí ve vzrůstu kacířství. Spolu s tímto hnutím vznikly žebřavé řády. Jejich umění však žili a působili přímo ve městech, měli plně porozumění pro strádání lidu a přenesli jeho požadavky na církev, kterou chtěli navrátit jejímu nejryzejšímu poslání. Jejich názory se tak dosti často ocitaly v rozporu s církevním dogmatem a s vládnoucí hierarchií církve.

Od sociálně-náboženských hnutí 14. století vede přímá cesta k oné revoluční krizi, která vypukla v Německu na konci 15. století; byla zahájena roku 1476 proteufalderním hnutím Honzika Píštěce a vyvrcholila v reformaci a v Selské válce.

Pro hospodářský vývoj Německa této doby bylo rozhodující hornictví, především těžba drahých kovů. Zájem o hornictví byl velmi intenzivní. Těžba slibovala získat bohatství větší než nabízel rolnictví. Územní knížata podporovala toto podnikání, neboť z něj měla užitek především ona sama. Obrovské sumy, které plynuly z hornictví do pokladen jednotlivých knížat, sloužily k vybudování jejich mocí — moci povahy přímo absolutistické. Též obchodníci ve městech byli zainteresováni na hornictví. Těžba ve větších hloubkách vyžadovala větších finančních prostředků, které poskytovali důlní podnikatelé a požadovali tak vzrůstající podíly na zisku. Obdobně výnosné bylo obchodování s rudou.

Hornictví nutilo jako žádná jiná výrobní odvětví k hromadění pracovních sil, ke vzniku manufaktur a k používání strojů. Vedlo tak k prudkému rozvoji výrobních sil, které tu dosáhly již kolem roku 1500, v době Jiřího Agricoly, vysokého standardu. Tak například těžba sířbra v Sasku obsahovala již v rané době zárodky kapitalistického výrobního způsobu.

Právě hornictví způsobilo v poslední instanci, že se Německo na konci 15. a na počátku 16. století stalo v Evropě hospodářsky vedoucí silou a tím i centrem raně buržoazní revoluce. Ocítáme se

v době, kdy se začíná v Německu uplatňovat vliv vrcholné renesančního italského umění. Charakteristickým příkladem této recepce je Sasko. Umělecké dění této oblasti bylo velmi vyspělé: nicméně se tu však stále tvoří ve znamení pozdní gotiky — slouhu, v ostatní Evropě již tehdy zastaralého. Od druhého desetiletí 16. století se sice začínají prosazovat renesanční prvky, avšak ve skutečnosti nachází renesance plně uplatnění teprve kolem poloviny století.

Pro první fázi je příznačné, že používá pouze jednotlivých dekorativních elementů italské renesance, svázaných mnohdy ještě s formami pozdní gotiky. Již zdůraznil již Alfred Stange¹⁰, byla tato první recepce převážně módní záležitostí, přičemž podstata vládnoucího pozdně gotického slouhu jí vůbec nebyla dotčena. Pokud se objevily italské antikizující motivy, byly většinou přejímány až z druhé ruky. Za prostředníky lze označit především Cechy a jižní Německo. V těchto oblastech se vyskořil nejeden umělec, zejména Jakob Heilmann), odtud byla importována do Saska umělecká díla (např. annaberské a míšeňské práce z dílny Hanse Dauchera). Důležité podněty byly převzaty též z grafiky a z dřevorezových knižních frontispisů.¹¹ Dalším zdrojem předloh bylo drobné umění a předměty uměleckého řemesla.

Kolem roku 1530 se udála ve vývoji architektury Saska a sousedních oblastí zřetelná kvalitativní proměna. Tendence raně renesance nabývají na intenzitě, ovšem stále ještě nezahrnují celek architektonické tvorby. Jsou svázaný především s knižecími zámky. Ze sedmaadvaceti významnějších stavebních podniků, vzniklých v letech 1530–1550; je patnáct architektůr zámeckých, čtyři další jsou na nich bezprostředně závislé a jenom osm staveb připadá na města.¹²

Kromě podnětů italských spolupůsobily též vlivy z Itálie, z Čech, ze Slezska, z Uher a z Nizozemí. Renesance se stala mezitím v Evropě internacionálním slouhem, který byl pěstován zvláště na panovnických dvorech. Nepřekvapí proto, že vyhovovala i reprezentativním nárokům německých knížat a jejich kosmopolitním cílům. Zatím co německé měšťanstvo po ztroskotání raně buržoazní revoluce v podstatě už nemohlo překonat ideje, zformované v první čtvrtině 16. století, využívala územní knížata nového slouhu s úspěchem pro své zájmy.

Též v Itálii se citelně měnil od druhé třetiny 16. století charakter renesance, jak o tom svědčí narůstání „barokních“ rysů. Budíž uveden příklad z oblasti politicko-ideologické. Niccolò Machiavelli napsal v roce 1514, kdy dokončil svou knihu „Il principe“, která se stala teoretickým základem feudálního absolutismu: „Zájem lidu jsou mnohem mravnější než zájmy mocných a urozených, kteří chtějí utlačovat, zatímco poddaní se spokojí s tím, že utiskováni nebudou.“

V jakém vztahu jsou tedy v Německu oba slouhy — pozdní gotika a raná renesance — které tu delší dobu žily spolu? Ač tkví pozdní gotika ve svých jednotlivostech v tradici gotiky vrcholné, je — jak už řečeno — co se struktury staveb týče, příbuzná s italskou ranou renesancí. Oba slouhy se obracejí

k člověku, utvrzují ho v jeho pozemském bytí a jsou zdůrazněním přítomnosti. Přes rozdílnost mluvy forem se ukazuje další společný jmenovatel — vztah k tradici: v Německu ke stáletému vývoji domácí gotiky, v Itálii k tzv. protorenesanci a k antice.

Po celé Evropě se snoubí v revolučním hnutí rané buržoazie snahy sociální a nacionálními. A jako vždy v revolučních krizích upínaly se revoluční síly k minulosti a dovolávaly se jí. Lidstvo si ovšem vytváří své vlastní dějiny, avšak podle Marxe nečiní tak „... aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen und überlieferten Umständen. Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf den Gehirnen der Lebenden.“¹³ A tak i měšťanstvo v Německu bylo nuceno, vytvářejíc si svůj program, sáhnot po domácích formách, používaných déle než sto let. V uvažované době je v Německu všude zřetelně cítit vznik buržoazního národnostního povědomí.

V Itálii tomu bylo zcela jinak. Gotika tu nevytvářila skutečnou tradici, neboť zůstala cizím uměním, jehož domovem byly právě ony záalpské země, odkud přišli též cizí učitelé. Již v polovině 15. století byl při přijímání umělců do služeb závažným argumentem poukaz na jeho italskou národnost.¹⁴ Tito lidé se odvolávali na minulost své země, ve srovnání se severem o tolik starší a slavnější, a klíčem k tomuto dědictví byli učení humanisté. Pouze to, co bylo odvozeno z antiky, uznávalo italské měšťanstvo za dostačující.

A právě tento rozdíl jednotlivých výtvarných prvků dokazuje bytostné spříznění obsahu německé rané buržoazní pozdní gotiky s italskou ranou renesancí.

Skutečnost, že pozdní gotika zahrnovala v sobě měšťanské obydlí, veřejné korporativní zakázky, měšťské farní kostely, avšak i knížecí zámky, které ostatně prošly základními strukturálními změnami, nemohla zastírat její rané buržoazní charakter. Revo-

luční krize v předvečer reformace a selské války v Německu byla všeobecná, postihla všechny vrstvy obyvatelstva a ideje rané buržoazního revolučního měšťanstva se jevíly vskutku jako zájmy celé společnosti. Proto mohlo jeho umění též na přechodnou dobu převzít funkci jednotné národní kultury.

Po ukončení rané buržoazní revoluce v Německu mohla pak většina měšťanstva uzavřít s knížaty smír. Naděje na silnou centrální moc ztroskotaly, bylo nutno spokojit se s vládnoucí územních knížat. „Die Vereinigung aller administrativen und militärischen Machtmittel in einer Hand, der fürstliche Absolutismus, würde eine ökonomische Notwendigkeit“¹⁵ píše F. Mehring ve svých Dějinách. Knížata reprezentovala vládnoucí moc a stejně tak byla v Německu určující i jejich kultura a umění. Tím lze vysvětlit, proč převzalo měšťanstvo po roce 1550 pro své vlastní stavební podmínky nové formy, které skýtal architektura zámecká.

V pozdní gotice a v renesanci existují v Německu souběžně dvě kultury, odlišné ve svých sociálních základech. Pozdní gotika je specificky německá forma rané buržoazního měšťanského umění, skutečná paralela italské rané renesance. Přípravuje se již od poloviny 14. století v lůně starého řádu. Rané buržoazní revoluční krize konce 14. století vytvořila pak situaci, v níž revoluční nespokojenost zachvátíla všechny třídy a vrstvy. Sociální poměry ztratily svůj ryze feudální ráz a byly nyní viditelně určovány nově se vyvíjejícími rané kapitalistickými výrobními vztahy. Tak mohla vystoupit revoluční třída jednoznačně jako představitelka celé společnosti, její kultury i jejího umění. Po porážce rané buržoazní revoluce zanikla též jednotná kultura celého národa. Vládu přejímá feudální absolutismus a umění internacionální renesance. V protikladu k umění quattrocenta má německá renesance v architektuře obarakter vyslovené knížecí a dvorský.

Přeložila Jirina Hořejší

¹ Aus Schinkels Nachlaß, Bd. 3, hg. von H. v. Wolzogen, Berlin 1863, 370.

² G. Delio, Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik, Kunstchronik N. F. XI, 1899—1900, 306—308.

³ G. Delio — G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes II, Stuttgart 1884—1901, 318, 357.

⁴ A. Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig 1894.

⁵ E. Hannel, Spätgotik und Renaissance. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Architektur vornehmlich im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1899.

⁶ A. Schmarsow, Zur Beurteilung der sogenannten Spätgotik, Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, 1900, 298; G. Delio, Über die Grenze der Renaissance, I. c., 419—420.

⁷ G. Delio, Geschichte der deutschen Kunst II, Berlin—Leipzig 1921, 137, 139.

⁸ E. Ullman, Zum Problem des Stilwandels von der Romanik zur Gotik in Frankreich, Wiss. Zeitschr. d. Karl-Marx-Universität Leipzig 12, 1963, Ges. — und sprachwiss. Reihe, II, 2, 463—471.

⁹ 1518 Annaberg, kostel sv. Anny, portál sakristie 1520—22 Annaberg, kostel sv. Anny, reliéfy empór od F. Maidburga

1521 Tannenberg, farní kostel, oltář od C. Waltera

1522 Annaberg, kostel sv. Anny, hlavní oltář od H. Dauchera

1522 Annaberg, kostel sv. Anny, oltář od C. Waltera

1522—24 Míšeň, dóm — kaple sv. Jiří, portál

1525 Míšeň, Albrechtsburk, pískovcové reliéfy na velkém točitém schodišti od C. Waltera

1520—24, Halle/S., Nový klášter, štít

1523—24, Halle/S., Nový klášter, malá votivní deska od L. Heringa

1524 Halle/S., Nový klášter, velká votivní deska

1525 Halle/S., Nový klášter, jižní portál

1525 Halle/S., Nový klášter, portál sakristie

1526 Halle/S., Nový klášter, kazatelna

1523—32 Halle/S., Kůhler Brunnen Basin von Schönitz

kolem 1525 Mansfeld, zámek Vorderort, dva portály

1525 Mansfeld, zámecké nádvoří, portál vstupní věže od L. Bändera

po 1526 Mansfeld, zámecká kaple, opital hraběte Günthera von Mansfeld od H. Schlegela

1522—23 Cvikov, soukenický dóm

1523 Lipsko, Dóm U zlatého hoda (Barthelová dvůr)

1526 Merseburg, zámek, erbovní edikula

1526—37 Saalfeld, radnice

1527 Lipsko, kostel sv. Tomáše, opital rodiny Pistoriusovy

1527—34 Glauchau, zámek Vorderglauchau od A. Günthera

1528 zámek Klippburg u Míšeň, erbovní deska

1530—31 Pößneck, radnice, vnější schodiště

¹⁰ A. Staage, Die deutsche Baukunst der Renaissance, München 1926, 49, 55, 67

¹¹ G. Lenzel, Die Einporenreife von Franz Meißburg in der Annenkirche zu Annaberg, Rkp., Lipsko 1939.

¹² Od 1530 Halle/S., nová radnice od A. Günthera

1530—33 Dessau, zámek, Johannbau od G. Bindera

1532—36 Torgau, zámek Hartenfels, křídlo Jana Bedřicha s velkým točitým schodištěm od K. Krebsa

od 1533 Dražďany, zámek, Georgenbau od B. Kramera

do 1540 Dippoldiswalde, zámek

1535 zámek Reichstädt (olr. Dippoldiswalde)

1535 Míšeň, fara u sv. Afry, sakristie

1536 Wittenburg, Melanchtonův dóm

od 1537 Berlin, zámek, plány K. Krebsa, vedení stavby K.

Thesis za spoluhlásti N. Hofmanna

1537 Roßwein, soukenický dóm, portál

1537—38 Oschatz, radnice od B. Kramera, schodiště od C. Waltera

1537—45 Zerbst, „Nový dóm“ od A. Günthera

po 1538 Grimma, radnice

1539 Marienberg, radnice

kolem 1540 Dessau, práce na mariánském kostele pod vedením L. Bindera

1540 Cokütz, stará radnice

po 1540—44, Torgau, zámek Hartenfels, křídlo s kostelem

1541—45 Zerbst, přestavba Wassenburgu v zámek pod vedením L. Bindera

1541—53 Dražďany, zámek Moritzbau podle plánů C. Voigta von Vierandt provedl B. Kramer

1543 Torgau, zámek Hartenfels, zámecký kostel od N. Gromanna

1545—46 Freiberg/S., dóm čp. 16 na Horním tržišti

1545—46 Penig, radnice

1545 Vymar, zámek, „bastilla“ od N. Gromanna

1547—51 Waltersdorf, lovecký zámeček „Fröhliche Wäldchen“ od L. Gromanna

1550—67 Lipsko, Pleißenburg od H. Lottera

¹³ K. Marx, Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte, Marx/Engels Werke 8, 115.

¹⁴ J. Burckhardt, Die Baukunst der Renaissance in Italien, Gesammelte Werke II, Berlin 1956—57, 28—30.

¹⁵ F. Mehring, Deutsche Geschichte vom Ausgang des Mittelalters, Berlin 1947, 20.

ZUR RENAISSANCE IN TOVAČOV WÄHREND DER AERA CTIBORS TOVAČOVSKÝ VON CIMBURK

IVO HLOBIL

Tovačov [Tobitschau], ein kleines Städtchen inmitten von Mähren, ist in der tschechischen kunsthistorischen Literatur vor allem durch das Renaissanceportal des dortigen Schlosses bekannt.¹ Es wird allgemein vorausgesetzt, dass mit seiner Gestaltung im Jahre 1492 die Rezeption der italienischen Renaissance in den böhmischen Ländern eingeleitet wurde. Die Probleme, die aber mit der Priorität in Tovačov verbunden sind, wurden bisrnu noch nicht überzeugend gelöst.

Das Schlossportal von Tovačov, gebildet aus Sandstein von Malletin [Moleteín], umrahmt die Stirnseite der Durchfahrt des Turmes in den Schlosshof. Die Öffnung der Einfahrt ist halbkreisförmig gewölbt; die Archivolteschmuck — ein breiter, abgesetzter Streifen mit dem Motiv eines gewundenen Bandes und eines Eierstabes. An den Seiten stehen auf einfachen Postamenten Halbsäulen, welche angebrochenes Gebälk tragen. Die Basis der Halbsäulen profilieren Wülste und Rillen, die Säulenschäfte Kaneluren mit Pfeifen. Die Kapitäle sind korinthisch; in der Mitte auf dem rechten ist eine Palme ausgegemeißelt, während das linke eine kleinere Blume aufzeigt. Das Gebälk hat einen dreimal abgestuften Architrav, einen einfachen Fries und ein vorstehendes Gesims, das durch einen Eierstab und Zahnschnitt geziert ist. Auf dem Gipfel des Bogens unterstützt den Archi-

trav eine Kousole, die mit Akanthus bedeckt ist. Auch in den Zwickeln macht sich die Anschmückung mit Akanthus geltend — auf der linken Seite wird sie durch ein leeres Medaillon ergänzt. Über die ganze Fläche des Frieses ist eine ausgemeißelte Aufschrift:

PER OOMINVM STIBORIVM QECIMBVRK.
MARCHIONATVS MORAVIE.
CAPITANEVM THVNC. TEMPORIS. HEC.
TVRRIS. FACTA. EST.
QVE VOCATVR FORMOSA. M.CCCCL.XXXX.2.

Das Portal von Tovačov ist in der Literatur seit dem Jahre 1839 bekannt; in diesem Jahre wurde es indirekt im Zusammenhang mit der Bemerkung von der Erbauung des Turmes und der Aufschrift in G. Wolnys Werk erwähnt.² In das kunsthistorische Wissen ist das Portal im Jahre 1927 eingegangen, nachdem K. Chytil³ dank Fl. Zapletal auf es aufmerksam machte. Eine Stilanalyse führte im Jahre 1950 Lad. Koller⁴ durch. Er kam zu dem Schluss, dass es sich um ein vollendetes Aufzeign italienischer Portalarchitektur handelt, die sich auf die Kunst F. Brunelleschis beruft, wie sie wurde in den Portalen Francescos di Giorgio im Palazzo degli Anziani in Ancona und im Palazzo Ducale in Gubbio entwickelt.

umění

ČASOPIS
ÚSTAVU TEORIE A DĚJIN UMĚNÍ
ČESKOSLOVENSKÉ AKADEMIE VĚD
ROČNÍK XXII
1974

Knihovna FF MU REVIZE DK N



257R237246

ACADEMIA / NAKLADATELSTVÍ
ČESKOSLOVENSKÉ AKADEMIE VĚD
PRAHA