

KARLOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bc. Kateřina Bartuňková

Znojemský oltář

Vizuální kultura v Podunají

Diplomová práce

Dějiny umění
Obecná teorie a dějiny umění

Vedoucí práce
Doc. PhDr. Michaela Ottová, Ph.D

Praha 2021

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Přerově 10.5.2021

Bc. Kateřina Bartuňková

Na tomto místě bych ráda věnovala své poděkování vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Michaele Ottové, Ph.D, zejména za veškerý její čas, který mi v průběhu dlouhého vzniku diplomové práce věnovala, a to především i s ohledem na komplikovaný závěr odevzdání práce, který jsem si sama zkomplikovala. Poděkování je současně i mojí omluvou. Díky patří i mé rodině, která mě při mém studiu podpořila, zejména při mém 15 měsíčním studijním pobytu ve Vídni, při kterém diplomová práce vznikala. Práce by nikdy nespátřila světlo světa bez dvou osob, které při mně a při vzniku mé diplomové práce neodkladně ve dne v noci stály. Těmi jsou Iveta Bernatová a můj partner Jiří Hrdlička.

Svou práci věnuji JK.

Alles nur gemeinsam.

Klíčová slova

Znojemský oltář, Znojmo, Kostel sv. Mikuláše, Nizozemský realismus, Jakob Kaschauer

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá Znojemským oltářem dílem z přelomu 30.–40. let 15. století, vystaveným v Rakouské galerii ve Vídni a je záměrně rozdělena do dvou tematických okruhů. Prvním okruhem je kritické hodnocení dosavadní literatury. Druhý okruh je pak interpretační roviny, kde je Znojemský oltář hodnocen z hlediska jeho specifické výtvarné a vizuální hodnoty svázané svou komplexností s teologickým programem a s jeho socio-kulturním prostředím kam byl oltář určen: Kostel sv. Mikuláše ve Znojmě. Znojemský oltář je také hodnocen z pohledu jeho předpokládaného objednavatele vévody potažmo krále Albrechta V. Habsburského. Hodnoceny jsou motivy jeho objednávky včetně výběru řezbářského dílenského provozu pocházejícího z uměleckého prostředí Bavorska, který doplnila domácí malířská díla pocházející z Vídně. Z hlediska uměleckého stylu je, jak malířský, tak sochařský projev oltáře kontextualizován s bavorskou a vídeňskou produkcí. Kritice je podroben vztah k malířské tvorbě Mistra Fridrichova oltáře a tvorbě sochařské Jakoba Kaschauera.

Keywords

The Znojmo altarpiece, Znojmo, Church of St. Michael, Dutch realism, Jakob Kaschauer

Abstract

This diploma thesis deals with the Znojmo Altarpiece, dated from 1430–1440 and now being exhibited in the Austrian Gallery Belvedere. Thesis is intentionally divided into two topics. The first one is the critical evaluation of the present literature, the second topic interprets the Znojmo Altarpiece itself. This evaluation is based on a specific fine art and visual value of the altarpiece connected to its sociocultural environment for which it was made for: the Church of St. Nicolas in Znojmo city. The complexity of the theological program of the piece is also analysed, as well as its connection to a supposed donor, Duke Albrecht II. of Germany of the House of Habsburg. Thesis deals with the motives of duke's order including the choice of the carving workshop originated in the artistic environment of Bavaria, which was completed by the domestic Viennese painting workshop. In terms of its artistic style, both the painting and carving style of the altarpiece are putting into context of the Bavarian and Viennese contemporary production. The relationship between the origins of the Znojmo Altarpiece and the painting work of the Master of the Fridrich Altarpiece and the sculptural work of Jakob Kaschauer are also examined and criticized.

OBSAH

ÚVOD	10
I. ČÁST	14
HODNOCENÍ DOSAVADNÍ LITERATURY	14
DRUHÝ ŽIVOT ZNOJEMSKÉHO OLTÁŘE.....	14
HODNOCENÍ BĀDÁNÍ 20. STOLETÍ.....	15
HODNOCENÍ BĀDÁNÍ KONCE 20. STOLETÍ AŽ PO SOUČASNOST	42
II. ČÁST	58
ZÁKLADNÍ POPIS ZNOJEMSKÉHO OLTÁŘE	58
IKONOGRÁFIE OLTÁŘE	60
PODOBA OLTÁŘE – MOŽNÉ CHYBĚJÍCÍ ČÁSTI	65
STAV DOCHOVÁNÍ	67
1. MALOVANÉ STRANY KŘÍDEL ZNOJEMSKÉHO OLTÁŘE	69
1.1. SOUČASNÝ STAV MALBY	69
1.2. MISTR FRIDRICOVA OLTÁŘE (?)	70
1.3. SROVNÁNÍ S DALŠÍMI DÍLY VÍDEŇSKÉHO PROSTŘEDÍ.....	76
1.4. ZKOUMÁNÍ VÝSLEDKŮ TECHNOLOGICKÝCH ANALÝZ.....	78
1.5. HISTORIZUJÍCÍ ČI RETROGRÁDNÍ STYL?	81
ZÁVĚR: HODNOCENÍ MALOVANÝCH STRAN KŘÍDEL ZNOJEMSKÉHO OLTÁŘE	85
2. RELIÉFY SVÁTEČNÍ STRANY ZNOJEMSKÉHO OLTÁŘE	87
2.1. VIZUALITA RELIÉFŮ	88
2.2. MALÍŘSKÝ CHARAKTER RELIÉFU	96
2.3. UMĚLECKOHISTORICKÝ KONSTRUKT. MISTR ZNOJEMSKÉHO OLTÁŘE	99
2.4. JAKOB KASCHAUER (?).....	104
2.5. BAVORSKÉ ŠKOLENÍ ČI BAVORSKÝ PŮVOD ŘEZBÁŘSKÉ DÍLNY?	109
2.5.1. REFORMNÍ PROSTŘEDÍ JIHONĚMECKÝCH KLÁŠTERŮ	121
2.5.2. EXKURZ: VRSTEVNÍCI RELIÉFNÍHO PROJEVU ZNOJEMSKÉHO OLTÁŘE MIMO BAVORSKO	125
2.6. „REALISMUS“ RELIÉFNÍHO PROJEVU ZNOJEMSKÉHO OLTÁŘE	127
2.7. NIZOZEMSKÁ FORMA RETABULA ČI REFLEXE NIZOZEMSKÝCH PAŠIJOVÝCH RETÁBLŮ.....	135
2.8. EXKURZ: BAVORSKO VE VZTAHU K FRANKO-VLÁMSKÉ KULTUŘE	143
2.9. REFLEXE ČI NÁSLEDOVNICKÝ OKRUH RELIÉFNÍHO PROJEVU ZNOJEMSKÉHO OLTÁŘE (?).....	150
2.10. ZKOUMÁNÍ VÝSLEDKŮ TECHNOLOGICKÝCH ANALÝZ.....	155
ZÁVĚR: HODNOCENÍ RELIÉFŮ SVÁTEČNÍ STRANY ZNOJEMSKÉHO OLTÁŘE	159
3. PŮVODNÍ MÍSTO URČENÍ ZNOJEMSKÉHO OLTÁŘE – SOCIO-KULTURNÍ PROSTŘEDÍ A JEHO OBJEDNAVATEL	165
3.1. ALBRECHT HABSBURSKÝ	166
3.1.1. ALBRECHT HABSBURKÝ VE VZTAHU K UMĚNÍ A PROSTŘEDÍ KONKRÉTNÍCH DĚL.....	167
3.1.2. TZV. VELKÝ ALBRECHTŮV OLTÁŘ – HISTORICKÉ POZADÍ A JEHO MISTR	168
3.1.3. FREISINGSKÝ OLTÁŘ – A JEHO OBJEDNAVATEL NIKODEMUS DELLA SCALA	172
3.2. ALBRECHT HABSBURSKÝ VE VZTAHU KE ZNOJMU	174
3.2.1. KOSTEL SV. MIKULÁŠE VE ZNOJMĚ	179
3.2.2. VÝZDOBA PRESBYTÁŘE	181
3.2.3. ZNOJEMSKÝ OLTÁŘ	184
3.2.4. ZNOJMO PO SMRTI ALBRECHTA HABSBURSKÉHO A DATAČNÍ VYMEZENÍ ZNOJEMSKÉHO OLTÁŘE	193
ZÁVĚR	196
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	203
SEZNAM VYOBRAZENÍ	222

SEZNAM ZKRATEK	232
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	233

Úvod

Diplomová práce se věnuje retáblu, který v literatuře vystupuje pod označením Znojemský oltář, vystavený v Rakouské galerii ve Vídni. Retábl pozůstávající z jednoho páru pohyblivých křídel je na jeho všednodenní straně zdoben malovanými pašijovými scénami uvozenými Kristovým křtem, které končí Kristovým bičováním chronologicky pokračují na sváteční straně v podobě řezaných reliéfů předsazených před zlatě pozadí. Reliéf levého křídla retáblu prezentuje scénu Nesení kříže, přičemž vrchol dějin spásy - Kristovo Ukřižování je prezentováno v centrální části retáblu. Na pravém křídle jsou pak Kristovy pašije zakončeny mimořádně zajímavou scénou Kristova snímání s doprovodnými obrazovými asociacemi k tématu Kristova oplakávání a kladení do hrobu.

Znojemskému oltáři byla v literatuře věnována patřičná pozornost již od 20. let 20. století. Tato sto let trvající názorově velmi pestrá diskuse jejíž dobové motivy tehdejších metodologických umělecko-historických měřítek se snažila popsat Milena Bartlová,¹ která současně i představila komplexnější okolnosti vzniku díla Znojemského oltáře, bude tématem první ze dvou hlavních částí diplomové práce. Kritika především kompletního badatelského zpracování řazená chronologicky sice ukazuje, co naznačila Bartlová, a to že Znojemský oltář byl zejména v prvním poločasu bádání hodnocen především ze strany rakouských historiků umění, kteří v rámci tehdejších moderních metodologických přístupů analyzovali Znojemský oltář prostřednictvím dvou národnostních okruhů rakouského a německého. Na tuto diskusi reagovali čeští historici umění trvalým vynecháváním z dějin českého umění, a to i na úkor diskuse o roli Znojemského oltáře jako možného importu a jeho působení na lokální produkci. Přičemž jeho poslední poloha v kapli sv. Václava při kostele sv. Mikuláše ve Znojmě byla dohledána již v prvním badatelském celkovém pojednání. Tímto je sice badatelská otázka Bartlové, o tom zdali je Znojemský oltář rakouský, německý, český a nebo moravský položena, nicméně právě kompletní chronologická kritika badatelských názorů ukazuje, že zahrnutí Znojemského oltáře do korpusů věnovaných rakouskému malířství a sochařství byla založena na trvalém až alibistickém odkazování při hodnocení sochařské části na malované strany křídel Znojemského oltáře a naopak. Přičemž vždy odkazované výtvarné medium bylo považováno za jistě ukotvené. Pevného postavení tak nabyly především malované strany křídel Znojemského oltáře, které byly spojeny s autorstvím dílny Mistra Fridrichova oltáře, jehož hlavní dílo Fridrichův oltář osazený v dómu sv. Štěpána ve Vídni je poměrně pevně datovaný

¹ Milena BARTLOVÁ: Je Znojemský oltář rakouský, německý, český nebo moravský?, in: Bulletin Moravské galerie v Brně 58/ 59, 2003, 140–147.

svým vznikem do roku 1447. Tímto připsáním do dílny Mistra Fridrichova oltáře tak reliéfy Znojemskeho oltáře nabyly legitimacy jejich původu ve Vídni. Nicméně Fridrichův oltář je dílem vlastní problematiky s nejistým původem dílny Mistra Fridrichova oltáře, která se odvíjí od adjustace buď ve Vídeňském Novém Městě a nebo v korutanském klášteře v St. Viktring. Podle konkrétní badatelské konstrukce o místě adjustace Fridrichova oltáře byly zmiňovány malované strany Znojemskeho oltáře, které upevňovaly ve Vídni vznik reliéfů Znojemskeho oltáře. V případě konstrukce o původu dílny v Korutanech byl Znojemský oltář záměrně vypuštěn, i přes to že většinou díky svým reliéfům hrál rozhodující roli při ukotvování lokace dílny Mistra Fridrichova oltáře ve Vídni. Reliéfy Znojemskeho oltáře hodnocením vlastního stylového pojetí nebyly ukotveny ve vídeňském prostředí, pouze skrze dílnu Mistra Fridrichova oltáře. Jediné vlastní ukotvení reliéfů Znojemskeho oltáře bylo uvedeno do souvislosti s bavorskou produkcí, ale na úkor vynechání problematiky malovaných stran spjatých s dílnou Mistra Fridrichova oltáře. Díky tomuto alibistickému odkazování tak nelze říci, že by Znojemský oltář byl někdy v rámci umělecko-historického hodnocení součástí některého ze zmíněných národních celků. Nutno dodat, že zmíněné umělecko-historické hodnocení bylo podmíněno tím, že obě části oltáře, a to jak vyřezávaná tak ta malovaná byly hodnoceny v rámci oddělených vývojových koncepcí obou médií, tedy zvlášť.

Druhá část diplomové práce je věnována rovině interpretační, která nadále pracuje s výběrovými badatelskými kriticky hodnocenými názory ve vlastní koncepci. Druhá část je rozdělena do třech tematických oddílů.

Díky zmíněné pozici Znojemskeho oltáře z hlediska historiografie dějin umění, jehož malovaná a řezbářská část byla vždy hodnocena odděleně, což umožňovalo zmíněné zjednodušující odkazování jsem se rozhodla velkou část jednoho (prvního) tematického oddílu věnovat kritice autorství malovaných stran Znojemskeho oltáře v autorském oevru Mistra Fridrichova oltáře. Zmíněná kritika zejména metodou stylové analýzy a vůbec ověření relevance badatelských přístupů z hlediska korektnosti hodnocení Znojemskeho oltáře jako jednoho uměleckého celku dle mého názoru může vysvětlit i otázku k tématu o možném významu sesazení malovaných stran, které po stylové stránce odkazují na trvající pozdní podobu krásného slohu a naopak reliéfy Znojemskeho oltáře, které jsou stylově progresivního realismu 30. let 15. století. Zejména připsání malovaných stran do dílny Mistra Fridrichova oltáře, jehož hlavní dílo Fridrichův oltář spojovaný s objednavatelem císařem Fridrichem III., který je vizuálně sjednocen svých malovaných ale i vyřezaných částí podobou krásného slohu, i přes to, že na jistých partiích soch oltáře nalezneme morfologické prvky taktéž progresivního stylu realismu 30. let 15. století vzbuzuje otázku o záměrném použití zastaralého stylu krásného

slohu. Takové použití tradičního stylu je na Fridrichově oltáři vykládáno z hlediska upevnování historické legitimacy císaře Fridricha III. Na Znojenském oltáři použití nijak nezabarveného progresivního stylu 30. let 15. století na Znojenském oltáři v kontrastu tradiční malířské dílny vzbuzuje taktéž otázku o možném záměrném výběru obou dílen. Kritika konstruktů autorství Mistra Fridrichova oltáře může také vrhnout světlo na možnost vysvětlení původu řezbářské dílny

Druhý tematický oddíl je pak věnován řezaným reliéfům sváteční strany Znojenského oltáře. Skrze badatelské hodnocení zvláštní vizuality reliéfní plochy sváteční strany Znojenského oltáře dané formálně odlišným zpracováním obou polovin reliéfní plochy s osou předělu určenou v postavě Krista na kříži centrální scény Ukřižování, vysvětlovanou především stylovým rozdílem rozděleným mezi dva řezbáře se zabývám možností vysvětlení této vizuality. Domnívám se, že nemusí být výsledkem střetnutí dvou stylově vyhraněných názorů. Problematické střetnutí dvou stylově vyhraněných názorů zhruba uprostřed je dle mého názoru z hlediska teologicky promyšleného celku, ale i logisticky a technologicky nemožné, a proto se pokusím formální rozdíl vysvětlit jako záměrný či dokonce jako významový, který dle mého názoru podléhá právě ikonografickému a významovému náboji dané lokální scény pašijového děje. Tato záměrná vizualita reliéfů Znojenského oltáře bude také vysvětlena z hlediska srovnání s díly časového vrstevníka Gabriela Anglera určených do kláštera v Tegernsee, který podléhal reformnímu hnutí melckým reforem benediktinských klášterů. Daná spiritualita se právě může podílet na zvláštní vizualitě jak děl Gabriela Anglera, tak i dle mého názoru příkladu reliéfů Znojenského oltáře. Přičemž srovnání reliéfů Znojenského oltáře s těmito, ale i dalšími díly (především díla Mistra Worcesterova Nesení kříže) bavorského původu není nahodilé, nýbrž je ale spjata s v literatuře diskutovaným vztahem reliéfů k dílům bavorského původu, které se mi nejeví jen jako velmi přesvědčivé analogie, ale jako odkazující na stylový původ řezbářské dílny reliéfů Znojenského oltáře. Studie pak bude i kritikou termínů uměleckého původu a školení. Potvrzení původu řezbářské dílny v tomto uměleckém prostředí je vytvořeno konfrontací se sochami připisovanými Jakobu Kaschauerovi vídeňskému umělci, jehož díla jsou určitým badatelským výstupem a jeho stylovou analýzou ztotožněna s částí reliéfního projevu Znojenského oltáře. Vedle školení, či původu řezbářského projevu Znojenského oltáře se budu také věnovat analýze vztahu k franko-vlámské kultuře, která byla literaturou naznačena. Kritice podrobím i retabulovou formu Znojenského oltáře, která byla v literatuře reduktivně vysvětlena ve vztahu k nizozemské produkci, přičemž odkazováno bylo na retáblu, které jsou německé produkce, vztahují se pravděpodobně k nizozemským retáblům, ale rozdílně.

Součástí tematického oddílu je i srovnání s dalšími převážně rakouskými díly spojenými literaturou s reliéfním projevem Znojemského oltáře, čímž je tak diskutována otázka možné reflexe či následovnického okruhu. Tím, že je reliéfní projev charakterizován jako významový, podílející se na specifické formální podobě jsem toho názoru, že prozatím nebyl tento okruh uspokojivě určen či dohledán. Díky tomu, že se řezbářský projev dochovaných soch Freisingkého oltáře objednaného u vídeňského Jakoba Kaschauera jeví jako zásadní pro vídeňský okruh, se budu snažit o diferenci obou pojetí v tomto možném následovnickém okruhu, neboť jak bude naznačeno se oba projevy od sebe liší stylovým původem obou řezbářských individualit. Nelze se proto spokojit s případným stanoviskem spojení stylové roviny obou novým realismem 30. let 15. století, jak bylo v literatuře někdy konstatováno.

Posledním tematickým oddílem diplomové práce je rozvíetí již v literatuře položené téze o objednatelské možnosti Znojemského oltáře vévodou Albrechtem Habsburským. Přistoupeno k tématu bude popisem jeho osobnosti jakožto zbožného katolíka, který se dlouhodobě podílel na obraně dogmatu katolické církve příslušné Římu, a to napadáním dogmatu husity, Albrechtem řešeno ať už vojensky podporou jeho tchána Zikmunda Lucemburského nebo podílem na tzv. melckých reformách reformující benediktinské kláštery, jejichž visitorem byl jmenován papežem. Na obraně dogmatu se také podílel řešením konfliktů nepřijatelného zacházení židy s eucharistií, kteří byli dokonce obviňováni z kolaborace s husity. Oba konflikty se trvale promítaly do obrazu katolického města Znojma, jehož byl Albrecht jmenován zástavním pánem. I Znojmo ve vztahu k Albrechtově vídeňskému dvoru bude součástí oddílu, kde budu hodnotit jeho socio-kulturní a spirituální prostředí s odvoláním na konkrétní již proběhlý výzkum. Důležitou částí oddílu bude také popis vztahu Albrechta Habsburského k umělecké produkci a ke konkrétním zakázkám. Zejména půjde o konkrétní okolnosti dvou významných zakázek (Freisingký oltář a Retábl pro hlavní oltář karmelitského kostela Am Hof ve Vídni), které vznikly v bezprostřední blízkosti Albrechtova dvora, ale i ve vztahu k nedávno založené teologické fakultě vídeňské univerzity. Právě i tyto okolnosti srovnání mohou vysvětlit záštitu mimořádného teologického programu (vedle mimořádně specifického teologického tématu zmíněného retáblu karmelitánského kláštera Am Hof), ale i vizualitu Znojemského oltáře.

I. Část

Hodnocení dosavadní literatury

Znojemský oltář je bezpochyby jedno z nejcennějších děl evropské gotiky první poloviny 15. století, jehož význam byl pro dějiny výtvarného stylu, ale i z hlediska takřka intaktně dochovaného stavu a podoby v rámci chrámového prostoru postupně vysvětlován od 20. let 20. století.

Základní analytické pojednání shrnující badatelské přístupy vyšlo z pera badatelky Mileny Bartlové,² která mimo jiné poukázala, že nacionalistické přístupy badatelů první poloviny 20. století se promítly nejen do chápání stylové stránky malované – všednodenní [1] i vyřezávané - sváteční [2] strany Znojemského oltáře, ale nereflektovaně bez diskuse se promítly do pojmenování oltáře (Wiener Schnitzaltar, Znaimer Altar), které se ustálilo zejména po badatelském výstupu 80. let 20. století souvisejícím s restaurováním oltáře na pojmenování Znojemský oltář. Pojmenování používá i recentní literatura, která jej odůvodnila vysvětlením oltáře v kontextu kostela sv. Mikuláše ve Znojmě.³ Označení bylo i přijato Rakouskou galerií, kde je Znojemský oltář vystaven.⁴ Z těchto důvodů retábl v celé práci bude retábl vystupovat pod označením Znojemský oltář.

Jako podklad pro kritické hodnocení stavu bádání byla užita zmíněná studie Mileny Bartlové.⁵ Jako podklad pro studium řezaných reliéfů Znojemského oltáře byly užity všechny průběžně citované publikace věnované tomuto mediu. K mediu malířství bylo přistoupeno stejně, přičemž pro orientaci v problematice rakouského malířství byl užit vědecký text Jana Klípy.⁶

Druhý život Znojemského oltáře

Znojemský oltář začal zajímat odbornou veřejnost někdy kolem roku 1924, kdy se rozebraný nacházel v umělecko-historickém muzeu ve Vídni. Konkrétně si jednoho křídla uloženého v muzejním restaurátorském ateliéru povšiml **Ernst Winkler**,⁷ který dohledal i jeho

² BARTLOVÁ 2003 (Pozn. 1).

³ Aleš MUDRA/ Michaela Ottová: Znojmo. Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše, in: Aleš MUDRA (ed.), V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620, Praha 2017, 254–276.

⁴ <https://digital.belvedere.at/objects/3602/znaimer-altar> Vyhledáno dne: 14.12.2019

⁵ Nejde však o užití badatelčina metodologického rámce

⁶ Jan KLÍPA: Kapitoly z deskové malby krásného slohu (Disertační práce obhájená na filozofické fakultě Karlovy Univerzity), Praha 2006.

⁷ Ernst WINKLER: Archa z kaple Svatováclavské ve Znojmě I., in: Památky archeologické 35, roč. 1926–1927, 1927 sešit 3. a 4, s. 398–425. Všechna data, dokud není uvedeno jinak, jsou převzata od Winklera

zbylé části ve skladišti muzea. Winkler při jeho tehdejší práci v archivu úřadu nejvyššího hofmistra ve Vídni zjistil v archivu města Znojma, že byl oltář roku 1826 převezen ze Svatováclavské kaple ve Znojmě do Laxemburku. Do kaple se měl dostat neznámo odkud pravděpodobně roku 1520, jak uvádí záznam knihy z téhož archivu.⁸ V Laxenburgu měl doplnit inventář tehdy zařizovaného a vybavovaného novogotického hradu Franzensburgu, zamýšleného de facto jako středověké muzeum.⁹ Oltář se ale prozatím dostal, jak uvádí Winkler, jen do skladiště zámeckého hejtmanství hradu odkud byl roku 1870 převezen do Vídně za účelem restaurování k truhláři. Odtud již nebyl navrácen do hradního inventáře v Laxenburgu, ale zůstal od roku 1899 ve Vídni v tamním hejtmanství Hofburgu.

Druhý život Znojmského oltáře, tak jak jej popsal Ernst Winkler je do dnešní doby platný. Rakouskou galerií bylo Winklerovo bádání doplněno o rok 1909, kdy byl oltář předán do Císařské obrazové galerie¹⁰ odkud přešel v souvislosti s rozpadem Rakousko-uherské monarchie v roce 1918 s ostatními středověkými exempláři do majetku Uměleckohistorického muzea ve Vídni. Život Znojmského oltáře v Rakouské galerii v jejímž majetku se dnes nachází se započal v roce 1953, kdy byla galerie byla po válečném bombardování Vídně obnovena. Její nová koncepce prosazená Alfredem Stixem tehdejším generálním ředitelem Státních uměleckých sbírek Vídně a Karlem Garzarolli ředitelem Rakouské galerie se věnovala výhradně rakouskému umění.¹¹ Do takto koncipované galerie se dostal Znojmský oltář zejména po doposud vydaných textech z pera Wilhelma Suidy věnujícího se malovaným stranám oltáře, Karla Oettingera a zejména z pera Ludwiga Baldasse, který se věnoval oltáři celkově monograficky.

Hodnocení bádání 20. století

Po nálezů všech částí Znojmského oltáře Ernestem Winklerem a analyzování cesty oltáře ze Svatováclavské kaple ve Znojmě do Vídně otisknuté v časopisu Památky archeologické vyšly první dva uměleckohistorické texty k tématu. Také platí, že první Winklerův text je i současně prvním a základním pojednáním věnujícím se, jak stylové analýze malovaných stran křídel oltáře, tak i řezbám oltáře, ikonografické stránce a zařazením do umělecko-historického kontextu. Současně s Winklerovou archivní a umělecko-historickou

⁸ WINKLER 1927 (Pozn.7), s. 398. Uvádí celý popis zprávy z archivu města Znojma.

⁹ Ernst BACHER: Forschungen zu Laxenburg, Bd. 2, Bd. 3, Wien 2007.

¹⁰ <https://digital.belvedere.at/objects/3602/znaimer-altar> Vyhledáno dne: 14.12.2019

¹¹ Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvederes, Katalog expozice, Wien 1953, s. 3.

analýzou vyšel článek z pera rakouského historika umění Franze Kieslingera,¹² který se podrobněji věnoval vyřezávaným reliéfům sváteční strany oltáře. Tuto komplexnější prvotinu, ale předběhlo jedno zběžné srovnání dvou scén malovaných stran křídel Znojemského oltáře rakouského historika umění **Wilhelma Suidy**, který se věnoval vídeňskému malířství kolem roku 1420.¹³

Tento absolvent Vídeňské školy dějin umění u Aloise Riegla a Franze Wickhoffa ve svém textu o vídeňské malířské škole sestavil mimo jiné soubor několika malovaných desek v umělecko-historický konstrukt Mistra pašijových řad,¹⁴ do jehož blízkosti postavil malované strany křídel Znojemského oltáře.¹⁵ Konkrétně na základě srovnání kompozičního rozvržení scény Kristova vjezdu do Jeruzaléma [3] a Poslední večeře [4] budapešťského souboru s téže scénami Znojemského oltáře [5, 6]. Další vizuální nebo ikonografické souvislosti Suida nepopisuje. Pro první určení lokálního původu malovaných stran Znojemského oltáře je důležité, že Suida oba soubory jak budapešťský, tak opavský sice zařadil konkrétně do vídeňského či štyrského stylového okruhu,¹⁶ nicméně i přes badatelem popsanou kompoziční blízkost, kterou vyznačovaly scény Znojemského oltáře, postavil badatel obě mimo určený rakouský vývoj. Srovnáním „*formální řeči*“ Mistra Pašijových řad s obecným projevem rozšířeným ve východních hraničních zemích – jak nejlépe dle Suidy prokazuje moravské malířství v čele s Mistrem rajhradského oltáře, stanovuje badatel rozdíl, který určuje čistě rakouský původ Mistra pašijových řad. Mistřův projev se právě odlišuje od tohoto obecného projevu, stejně jako autor maleb Znojemského oltáře, kterého ale ponechává bez srovnání v moravské a jihočeské produkci.¹⁷

V hodnocení umělecko-historického zařazení byl už ve dvoj-článku Památek archeologických méně konkrétnější **Ernst Winkler**. Pro začátek je nutno říci, že Winkler, který doložil cestu Znojemského oltáře z kaple kostela sv. Mikuláše ve Znojmě do Vídně a celé jeho

¹² Franz KIESLLINGER: Archa z kaple svatováclavské ve Znojmě II., in: Památky archeologické 35, roč. 1926–1927, sešit 3 a 4, 1927, 402–405.

¹³ Wilhelm SUIDA: Die wiener Malerschule von 1420, in: Belvedere: Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde 8, 1925, 45–58. Kapitola téže školy ve stejném znění: Wilhelm SUIDA: Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II., Wien 1926.

¹⁴ Soubor čítá: dvě oboustranně malované a dvě podélně rozříznuté desky pašijového cyklu dnes ve Slezském zemském muzeu v Opavě: Kristus na hoře Olivetské, Kristus před Kaifiášem/ Klanění tří králů, Nesení kříže, Zmrtvýchvstání Krista/ Ukřižování. Kristův vjezd do Jeruzaléma a Poslední večeře jsou dnes uloženy v Szépművészeti Múzeu v Budapešti a Jidášův Polibek a Posmívání se Kristu v Österreichische Galerie ve Vídni. Malované desky mimo opavskou galerii byly uloženy v budapešťském muzeu odkud byly prodány poslední dvě mezi lety 1932–1933 do Vídně. Proto Suida pracuje s budapešťským a opavským souborem.

¹⁵ SUIDA 1925 (Pozn. 13), s. 50–52.

¹⁶ Opavský soubor porovnává se zástupcem velké dílny – Mistrem Votivní desky ze St. Lambrechtu a budapešťský soubor přiřazuje k Mistru obětování v chrámu.

¹⁷ SUIDA 1925 (Pozn. 13), s. 52.

novodobé dějiny,¹⁸ poprvé ve zkratce naznačil jako místo jeho adjustace kostel sv. Mikuláše ve Znojmě a oltář označil jako Archu z kaple Svatováclavské ve Znojmě. Pro začátek výkladu je také nutno podotknout, že se badatel jako první a také na delší dobu jako poslední věnoval formálnímu zařazení současně maleb i řezeb oltáře, které jej dovedly k celkovému hodnocení.

Jako srovnávací materiál pro malby vyčetl Winkler dochovaná díla, jak českého, tak i rakouského dochovaného fondu deskové malby mezi lety 1400 až 1440,¹⁹ kterými tak přibližně ohraničil vznik malovaných stran oltáře. Dále autor nabyl do dnešní doby platný poznatek, že malby oltáře, jsou výrazně starší než slohově pokročilé reliéfy. Pro ty vyčetl jako formální srovnávací materiál opět díla v podobném datačním rozpětí stejně jako pro malované strany oltáře.²⁰ Jako nejvhodnější se mu, ale jevila stylová charakteristika nového formálního stupně projevujícího se od 30. let 15. století trvajících do let 70., tak jak stanovil nacionálně orientovaný německý historik umění Wilhelm Pinder pro „*Großdeutschland*“.²¹ Ten do tohoto období začlenil sochu sv. Kryštofa z kostela sv. Sebalda v Norimberku, jehož záhyby draperie popsal jako „*überall klingt ihn durchsägen Querbrüche und kleine regelbefreite Eintreibungen*“.²² A právě tato Pinderova formální charakteristika, dle Winklera vhodná i pro zařazení řezb Znojmského oltáře, ovlivňuje Winklerovu dataci celého oltáře. Ten se i přesto, že jsou malby stylově „*méně pokročilé*“ vyjádřil ke střetu dvou stylových názorů zcela logicky, ale i očima následujících badatelů zcela trefně, a to tak že celý oltář – jak malby, tak i řezby vznikly soudě podle mladšího stylového projevu řezb současně ve druhé třetině 15. století.²³ Podle autora nic nenasvědčuje tomu, že řezby nevznikly současně s malbami. Případné sekundární použití již vzniklých maleb nezvažuje a odůvodnění existence dvou stylových názorů se badatel nevěnuje.

Závěrem je dlužno poznamenat, že jde o první ucelené hodnocení oltáře, které ač na formulaci, že oltář můžeme považovat „*za práci domácí*“²⁴ je nacionálně zdrženlivé. Jak zdůrazňuje Milena Bartlová nelze přesvědčivě stanovit jakou národní příslušnost po nedávném

¹⁸ WINKLER 1927 (Pozn. 7), s. 398.

¹⁹ Winklerovo velmi obecné srovnání se omezilo na dochovaný fond českého gotického sochařství s neurčitým datačním vymezením a širokým časovým rozptylem, šlo o: Třeboňský oltář, Ukřižování z Emauz, Archa z Výtoně, oltář z hradu Křivoklátu, oltář z kostela sv. Jakuba v Libiři. Fond rakouského gotického malířství zastávají zejména díla ze sbírky umělecko-historického muzea ve Vídni podobně širokého datačního rozptylu: Nesení kříže, Narození, Ukřižování a Kristus na Hoře Olivetské.

²⁰ Tympanon Týnského chrámu, Korunování Panny Marie Křivoklátské archy. Z rakouské produkce to jsou pak reliéfy z kláštera v Nonnberg a blíže nekonkretizované Smrt a Korunování P. Marie z roku 1460.

²¹ Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts, München 1924.

²² PINDER 1924 (Pozn. 21), s. 18. „Überall klingt noch der alte runde Wogenschlag nach, aber überall durchsägen ihn Querbrüche und kleine regelbefreite Eintreibungen. (...) Die Ununterberchlichkeit der Linie ist vorbei. (...)“, ale „führenden Köpfe aber drängten zum Reize des Eckigen.“

²³ WINKLER 1927 (Pozn. 7), s. 402.

²⁴ WINKLER 1927 (Pozn. 7), s. 402.

zániku Rakousko-uherské monarchie Winkler myslel.²⁵ Tímto chci jen poukázat na to, že nemuselo být primárně důležité určit národní identitu, tak jako spíše zpracovat datační zařazení oltáře se základní stylovou charakteristikou (řečeno i s ohledem na obecnou a sumární podrobnost Winklerovy stylové analýzy), jakožto nástin pro další badatelské zpracování.

Podrobnější v hodnocení Znojemského oltáře a zejména jeho reliéfů sváteční strany byl autor druhého článku Památek archeologických **Franz Kieslinger**.²⁶ Na tomto místě se, ale již jedná o vyhraněnější názorové hodnocení, neboť oltář badatel již začlenil do své současné studie o příběhu rakouského gotického sochařství: *Ein Umriß ihrer Geschichte*.²⁷ Nicméně této poměrně dlouhé studii předcházela z pera autora ještě jedna kratší s poměrně stejným záběrem z doby, kdy byl Znojemský oltář ještě zapomenut: *Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich*.²⁸ Zde v závěrečné kapitole charakterizoval dobu první čtvrtiny 15. století jako dobu, kdy již staré krásnoslohé formy nemizí náhle, ale uchovávají se dále ve volných plastikách.²⁹ „Nové nizozemské formy“³⁰ charakteristické pro 15. století společně s lomenými elementy draperie koexistují vedle starších forem ve volné plastice a to v médiu reliéfu, kde se projevují daleko dříve převzetím z nizozemského malířství. Jako příklad Kieslinger uvádí reliéfy vnitřní strany křídel Fridrichova oltáře, kde zůstávají přítomny čisté staré formy ve volných plastikách skříně oltáře, zatímco v reliéfech se projevuje bohatost nových lámaných záhybů. Přenes těchto prvků se dále uskutečnil dle Kieslingera v etapách po skupinách. Jednu skupinu představuje např. socha Bolestného Krista z vídeňského kostela sv. Michaela. Tímto badatel dle svých vlastních slov vytvořil bázi sochařství.

Své první hodnocení rakouského sochařství Kieslinger obsáhle rozšířil v již zmíněné studii „*Die mittelalterliche Plastik in Österreich. Ein Umriß ihrer Geschichte*“.³¹ Zde prvotní materiál zapojil do obsáhlého hodnocení, na závěr přidal seznamy sochařských děl dle krajů a to včetně výskytu záznamů jmen řezbářů a kameníků v tamních pramenech. V této studii s ambiciózním názvem, která vyšla ve stejný rok jako Kieslingerův výběrově komparativní výklad řezeb Znojemského oltáře v Památkách archeologických bychom mohli očekávat jejich zařazení. Tak se stalo, ale jen ve formě otisknutí obrazové reprodukce reliéfů bez slovního hodnocení a bez zapojení do avizovaných dějin rakouského sochařství. S uměleckou hodnotou

²⁵ BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1), s. 141.

²⁶ KIESLINGER 1927 (Pozn. 12).

²⁷ Franz KIESLINGER: *Die mittelalterliche Plastik in Österreich. Ein Umriß ihrer Geschichte*, Wien und Leipzig 1926.

²⁸ Franz KIESLINGER: *Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich. I, Bis zum Eindringen des spätgotischen Faltenstiles*, Wien 1923.

²⁹ KIESLINGER 1923 (Pozn. 28), s. 29.

³⁰ KIESLINGER 1923 (Pozn. 28), s. 29.

³¹ KIESLINGER 1926 (Pozn. 27).

reliéfů se prozatím badatel vyrovnal jen tak, že je zařadil v kapitole pojednávající o vyznívajícím krásném slohu s přechodem do pozdní gotiky. Na tomto místě ve formě popisku obrázku oltář neutrálně označil jako „*Schnitzaltars*“ z rakouských sbírek.³² Reliéfy Kieslinger datoval do doby kolem roku 1445 a za kresebnou skicu z ruky řezbáře reliéfů oltáře označil dvě kresby [7, 8]. Přímo pro křídlo Znojenského oltáře s reliéfem Nesení kříže určil badatel jako návrhovou kresbu řezbáře, kresbu pocházející z Rodriguezovy sbírky z AM[9]. Dílnu s ohledem na řezby, které Kieslinger hodnotil (malované strany křídel badatel nehodnotil) bez vysvětlení lokalizoval k severním hranicím dolního Rakouska.

Přičemž dobu první poloviny 15. století charakterizoval ve své poměrně rozsáhlé kapitole jako dobu, kdy se stylové dějiny rozebíhají. První větev vede od Jakoba Kaschauera. Toho Kieslinger považuje ve Vídni za známou uměleckou,³³ veřejně činnou a nám pramenně dobře doloženou osobnost zodpovědnou jako jednu z mála prvních podnikatelů (*Kunstunternehmer*) za velký dílenský provoz, kam spadala i suma dalších pramenně doložených jmen řezbářů.³⁴ Další větev vede k formálně odlišné a mladší (datace se odvíjí od prameně doloženého Freisingského oltáře Jakoba Kaschauera z roku 1443) figurální skupině z lodi katedrály sv. Štěpána. Podle Kieslingera jde buď o druhou velice významnou vídeňskou dílnu,³⁵ které byla zadána tak lukrativní zakázka jako je výzdoba svatoštěpánské katedrály nebo jde také o dílnu Jakoba Kaschauera, dle Kieslingera nejvýznamnější v té době ve Vídni, která byla ale v tom případě schopná produkovat díla ve dvou stylových polohách. Větev Jakoba Kaschauera popisuje slovy formální kritiky, které vystihují označení Alberta Kutala použité pro stejné období jako období „*slohové nejistoty*,“³⁶ a to: těžkopádné působení, ochablost, nestabilita (viděna v držení Ježíška v rukou freisingské Madony), měkké nedisciplinované záhyby draperie až v pozici rovnoměrného vlnobití forem v ploše (*Prinzip eines gleichmäßigen Wellenschlages des Formen in der Fläche*).³⁷ Stopy takto charakterizovaného Kaschauerova stylu nalézají mimo jiné v dílech skupiny kolem Salzburgu v Tamswegu a Irrsdorfu.³⁸ Ani v tak strukturovaném pojetí rakouského sochařství nenašel badatel pro Znojenský oltář místo.

Do výkladu rakouského sochařství na tomto místě sice Kieslinger Znojenský oltář slovně nezapojil podrobně se mu, ale věnoval o rok později ve článku publikovaném

³² KIESLINGER 1926 (Pozn. 27), s. 78, Obr. 27, Taf. 21, 22.

³³ Dosavadní poznatky o Kaschauerovi uvádí zde: KIESLINGER 1926 (Pozn. 12), s. 139–140. Hodnocení zde:

³⁴ Seznam tehdy známých doložených jmen řezbářů: KIESLINGER 1926 (Pozn. 12), s. 145–158.

³⁵ KIESLINGER 1926 (Pozn. 27), s. 76–77.

³⁶ Albert KUTAL: Sochařství in: České umění gotické, Svazek I. Stavitelství a sochařství, Praha 1949, s. 76.

³⁷ KIESLINGER 1926 (Pozn. 27), s. 77.

³⁸ KIESLINGER 1926 (Pozn. 27), s. 78–79. Tamsweg: Österreichische Kunsttopographie: Franz MARTIN, Die Denkmale des Politischen Bezirkes Tamsweg, Band XXII, Wien 1929, obr. 287–288, Irrsdorf: Österreichische Kunsttopographie: Paul BUBERL, Die Denkmale des Politischen Bezirkes Salzburg, 1. Teil: Die Gerichtsbezirke St. Gilgen, Neumarkt, Talgau, Mattsee und Oberndorf, Band X., Wien 1913, obr. 61.

v Památkách archeologických, kde doprovázel slova Ernesta Winklera.³⁹ Článek hodnotil ikonografii řezeb i maleb Znojemského oltáře, dále i formální stránku obou částí oltáře srovnáním s českými a rakouskými díly. Kieslinger zde pod vlivem bádání Winklera postoupil od abstraktního označení „*Schnitzaltars*“⁴⁰ k pojmenování „*oltář Znojemský*“. Hlavní částí krátké studie je hledání kompozičních a motivických vzorů pro vyřezávané reliéfy oltáře. Jako první zmiňuje badatel kresbu Nesení kříže z Rodriquezovy sbírky, na které srovnává kompozici a směřování jejich úběžníků s kompozičním budováním bočních reliéfů oltáře, na kterých se poměrně nepřesvědčivě snaží vysvětlit autorský vztah obou děl.⁴¹ Kresbu Kieslinger identifikuje jako přípravnou ne jako výsledný návrh pro reliéf, a to jako kresbu z ruky řezbáře pravděpodobně totožného s autorem reliéfů. V tomto případě jde o kresbu, která již dříve byla v katalogu dražby označena za práci jihoněmeckou. Dále Kieslinger předkládá jako formální analogii první sumu malířských děl z oblasti Bavorska a dále i z Rakouska, na kterých shledává společné kompoziční a motivické prvky, které předesílám budou nadále badateli diskutovány a se Znojemským oltářem různými vazbami spojeny. Mezi jmenovaná bavorská díla patří především Bamberský oltář (dnes GNM) a oltářní desky Gabriela Anglera (letnerová Kalvárie a hlavní oltář pro hlavní oltář klášterního kostela v Tegernsee). Mezi díla rakouská patří deska Nesení kříže spojovaná s Mistrem Votivní desky ze St. Lambrechtu. Kieslinger se dokonce mezi díly snaží najít chronologickou řadu přenášení těchto motivů až ke Znojenskému oltáři, který vidí kauzisticky jako nejmladší. Chronologická řada mu také dovoluje vyvodit hraniční data vymezující vznik oltáře 1429–1445 (Východiskem datace je Bamberský oltář datovaný k roku 1429 a oltář Jakoba Kaschauera pro bavorský Freising). Jakožto odborník na gotické sochařství si Kieslinger dovoluje pouze jedno srovnání pro reliéfy oltáře, a to se sochou Madony určenou pro hlavní oltář ve Freisingu [10, 11].⁴² Nicméně ve výsledku provedeného sestavení kreseb a bavorských děl žádný názor ve vztahu k jihoněmecké produkci samotné badatel nevyvozuje.

Mezi tím, co se Kieslingerovi nepovedlo najít alespoň částečně konkrétní místo vyřezávaných reliéfů Znojemského oltáře ve vývoji rakouského sochařství, přála 30. letá 20. století hodnocení rakouské deskové malby a konstituování uměleckých center, vymezování formujících stylových idiomů související s úpadkem pražského centra po roce 1400 a tím hledáním umělecko-historické role Vídně a její autonomie.⁴³ V této době se po Winklerově

³⁹ KIESLINGER 1927 (Pozn. 12).

⁴⁰ KIESLINGER 1926 (Pozn. 27), s. 78, Obr. 27, Taf. 21, 22.

⁴¹ K poměru kresby s reliéfy Znojemského oltáře a samotnému Kieslingerově srovnání se vrátím níže.

⁴² „z jeho slohu řasového, jak jej ukazuje zvláště Madona, pozorujeme ještě málo na reliéfech.“ KIESLINGER 1927 (Pozn. 12), s. 403.

⁴³ K tématu KLÍPA 2006 (Pozn. 6).

neurčitým a nekonkrétním pokusu srovnání s rakouskými a českými díly, po Suidově⁴⁴ prvním postavením malovaných stran křídel Znojemskeho oltáře mimo rakouskou malbu ve prospěch malby moravské bez přesně vymezených stylových důvodů se sešlo několik dalších velmi vyhraněných badatelských výstupů. Šlo především o texty z pera rakouských historiků umění Otto Benesche, Ludwiga Baldasse a Karla Oettingera. Podobně jako v případě Franze Kieslingera jim jejich původní metodologická výbava školy Vídeňských dějin umění zastávající nadnárodní model v meziválečném období 20. a 30. let umožnila změnu pohledu a „konstrukci jednotlivých národních příběhů.“⁴⁵ Podobného smýšlení, jak již bylo naznačeno byl Franz Kieslinger. Tomu se však doposud nepovedlo ve svém příběhu rakouského sochařství Znojemskeho oltář jednoznačně zařadit.

Otto Benesch se v článku o „hraničních problémech“⁴⁶ rakouského malířství snažil vystihnout základnu stylových idiomů, které formovaly rakouské gotické malířství po roce 1400, a které definoval v západním umění francouzského a burgundského původu. Jako jednu z ukázek vděku rakouského malířství burgundskému malířství zmínil právě malované strany křídel Znojemskeho oltáře s poukazem na scénu Kristova vjezdu do Jeruzaléma. Tu považuje autor za dědice téže scény v Přebohatých hodinkách vévody z Berry.⁴⁷ Konkrétněji se malbám Benesch nevěnoval.⁴⁸

Jestliže chceme připsat prvenství ve změně chápání národní příslušnosti Znojemskeho oltáře, která nebyla doposud vůbec konkrétněji určena ani ve prospěch českého – rakouského a nebo jihoněmeckého prostoru, které hledala Milena Bartlová připisujíc ji zmíněnému Otto Beneschovi,⁴⁹ tak **Ludwigu Baldassovi**. Ten publikoval v roce 1929 své pojetí vídeňské deskové malby mezi lety 1410 až 1460 ve dvojčlánku v uměleckohistorickém časopisu *Der Cicerone*. Ve druhé části první studie,⁵⁰ potom co badatel popsal umělecké centrum Vídně s jeho usazenými dílnami a konkrétními stylovými idiomy, které na něj působily, vstupuje chronologicky do vývoje Znojemskeho oltář.⁵¹ V Baldassově koncepci vídeňského malířství mezi

⁴⁴ Mezi první pokusy o sestavení vídeňské malířské školy patří: HUGELSHOFER Walter: Eine Malerschule in Wien zu Anfang des XV. Jahrhunderts, in: BUCHNER Ernst – FEUCHTMAYR Karl (edd.), Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst. I. Band. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, 1924, 21–41. a samotný SUIDA 1925 (Pozn. 13), SUIDA 1926 (Pozn. 13).

⁴⁵ BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1), s. 141.

⁴⁶ OTTO BENESCH: Grenzprobleme der österreichischen Tafelmalerie, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch I, 1930, 66–99.

⁴⁷ BENESCH 1930b (Pozn. 46), s. 87.

⁴⁸ Milena Bartlová milně uvádí, že Benesch ve své studii spojil autorsky Mistra Fridrichova oltáře s malovanými stranami Znojemskeho oltáře. BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1), s. 141.

⁴⁹ BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1), s. 141.

⁵⁰ Ludwig BALDASS: Die wiener Tafelmalerie von 1410–1460. I. (Neuerwerbungen des Wiener Kunsthistorischen Museums), in: Der Cicerone, Leipzig 1929, 65–72.

⁵¹ Ludwig von BALDASS: Die wiener Tafelmalerie von 1410–1460. II. (Neuerwerbungen des Wiener Kunsthistorischen Museums), in: Der Cicerone, Leipzig 1929, 127–135.

lety 1410–1460 přebírá nejvýznamnější pozici ve vývoji umění 40. let 15. století celkově Znojemský oltář (*Schnitzaltar*) a jeho reliéfy nikoliv malířské dílo.⁵²

Hned na prvním místě Baldass odmítá Kieslingerovo autorské ztotožnění řezbáře s kresbou z Rodriquezovy sbírky a dvojlistu ze sbírky Albertiny. Ze stylových důvodů také odmítá lokalizování Mistrovy dílny na severní hranice dolního Rakouska.⁵³ Stejně nejasné se mu jeví i v literatuře naznačené místo určení oltáře do Znojma. Na základě stylové kritiky reliéfů nenalézá v řezbářském médiu vhodnou analogii a hovoří tak o jejich izolaci. Pro mnohofigurální kompozice a jejich „*silný a divoký realismus*“ nachází podporu sice jen ve stylové poloze malovaných desek oltáře z Wurzachu Hanse Multschera z roku 1437, a to především ve scéně Nesení kříže [12], nicméně tato rovina stylové polohy je dle badatele ve Znojemském oltáři převedena do řezbářského média.⁵⁴ Stylovému stupni Multschera odpovídá i snaha o „*látkovitost*“ povrchu věcí v polychromii. Co ale především Baldasse zajímá je typologická blízkost prorockých figur vyřezaných na jeruzalémské bráně scény Nesení kříže Znojemského oltáře, kterou srovnává s podobnými prorockými figurami zobrazenými na tzv. malém Albrechtově oltáři,⁵⁵ které propojuje s určenou stylovou komponentou formující vídeňské malířství, kterou prezentuje Mistr z Heiligenkreuzu. Baldass podotýká, že nejen zde, ale všude zní nota vídeňské malby. Jako další příklad této noty uvádí badatel srovnání pohybu figur s pašijovými scénami Mistra Pašijových řad.

Co se týče malovaných stran Znojemského oltáře s pašijovými scénami, ty jsou dle Baldasse menšího významu v porovnání s mistrovskými řezbami. Malby jsou dle badatele autorstvím vysílené ruky a starobylé stylové orientace. Díky tomu, že ale odkazují na vídeňskou malbu kolem roku 1440, mají svůj význam pro lokalizování dílny Mistra. Jde především o scénu Kristova vjezdu do Jeruzaléma, kterou již jako první porovnal Suida s téže ikonografickou scénou jeho Mistra pašijových řad,⁵⁶ a také o scénu Poslední večeře z téže budapešťského souboru. Jako další srovnání s vídeňským malířstvím jmenuje Baldass anděla ze scény Kristova křtu Znojemského oltáře s Mistrem Albrechtova oltáře, stylově odlišného ražení.⁵⁷ Jako srovnání nejmarkantnější zejména po stránce kompoziční, ale i po stránce barevnosti a jednotlivých detailů (ruce, oči a uši) se badateli jeví nejbližší deska disputace sv.

⁵² Nicméně za mistra, který zlomil periodu krásného slohu stále platí Mistr Albrechtova oltáře a jeho tzv. velký Albrechtův oltář dnes vystavený v Klosterneburgu.

⁵³ BALDASS 1929b(Pozn. 51), s. 127.

⁵⁴ BALDASS 1929b(Pozn. 51), s. 127.

⁵⁵ Z tzv. Malého Albrechtova oltáře se dochovala pouze původně oboustranně malovaná křídla oltářního polyptychu, která byla později rozříznutá na samostatné desky. Takové tři desky se dochovaly v Rakouské galerii v Belvedéru a jedna v galerii v Budapešti.

⁵⁶ SUIDA 1925 (Pozn. 51), s. 50–52.

⁵⁷ BALDASS 1929b (Pozn. 51), s. 128.

Kateřiny [13],⁵⁸ na které autor srovnává zejména sedícího otce sv. Kateřiny s postavou sedícího Piláta před Kristem malovaných stran Znojemského oltáře.

Dle všech zmíněných srovnání a stylových důvodů je nutné dle Baldasse lokalizovat původ Znojemského oltáře do Rakouska, speciálně do Vídeňské dílny 40. let 15. století. Nutno podotknout, že dataci oltáře badatel odvíjí zejména s ohledem na malované strany křídel oltáře.

Po Baldassově lokalizování Znojemského oltáře do vídeňské dílny 40. let 15. století vyšlo chronologické sestavení české gotické deskové malby modelu kauzálního vývoje uměleckých památek Čech a Moravy v podání českého historika umění **Antonína Matějčka**.⁵⁹ Ten se ve sledovaném období Čech musel vypořádat s dopadem husitských válek na uměleckou produkci. Války dle badatele sice neukončily vývoj, ale „*podřaly živné kořeny*“ a podepsaly se na potřebě zdramatizování obsahu psychologickým prohloubením mimiky a fysiognomie postav a jejich uspořádání v kompozici.⁶⁰ Pro porovnání, jde o tytéž hodnotící prvky, které se staly pro Otto Benesche určujícími při stanovení „*hraničních problémů*“ a vymezení výsostně rakouského malířství.⁶¹ Produkce Čech zasažených husitskými válkami tedy jak poukazuje Matějček byla spíše charakteru řemeslného průměru, ze kterého vystupují malby „*archy ze svatováclavské kaple ve Znojmě*“.⁶² Matějček je toho názoru, že si malované desky uchovaly ve vysoké kvalitě to nejlepší k čemu se dopracovalo české umění před husitskými válkami včetně tradice Mistra Třeboňského oltáře. Kontinuita, do které je Znojemský oltář posazen je navíc stylově posunuta zálibou v „*lineární a plastickou artikulaci tvarů*“, pojetím semknutějšího a naopak svobodnějšího pohybu figur v prostoru. Je to právě nový realismus, kterého si badatel cení. Matějček tak charakterizuje nový rozvíjející se styl, který dále sleduje např. v Arše ze Zátone a zejména pak „*ve vysoce cenném derivátu tohoto stylu*“ desek soustředěných kolem Mistra Rajhradského oltáře.⁶³ K řezbovaným reliéfům se Matějček vyjádřil jako o dílu mistra jiného stylového ražení, u kterého není vyloučen rakouský původ. O původu maleb však zůstává přesvědčen.

Po několika letech se vrátil ke svému Mistru pašijových řad **Wilhelm Suida**,⁶⁴ který se vyrovnával s dalšími badatelskými názory na mistrův ōevre.⁶⁵ Badatel zde opět zopakoval již

⁵⁸ Disputace sv. Kateřiny dnes vystavena ve vídeňském muzeu na Karlsplatzu.

⁵⁹ Antonín MATĚJČEK: Gotické malířství, in: Zdeněk WIRTH (red.): Dějepis výtvarného umění v Čechách, díl 1., Praha 1931, s. 240–379.

⁶⁰ MATĚJČEK 1931 (Pozn. 59), s. 340.

⁶¹ BENESCH 1930b (Pozn. 47), s. 89.

⁶² MATĚJČEK 1931 (Pozn. 59), s. 340.

⁶³ MATĚJČEK 1931 (Pozn. 59), s. 341–342.

⁶⁴ Wilhelm SUIDA: Der Meister der Passionsfolgen, in: Věstník zemského musea v Opavě. Sborník k šedesátinám E. W. Brauna, Augsburg 1931.

⁶⁵ Viz souhrn názorů: Jan KLÍPA: Mistr Pašijových desek, 2. polovina 30. let 15. století, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed): Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách, Brno 2009, 28–38.

dříve určenou podobnost kompozicí scén malovaných stran křídel Znojemskeho oltáře: Krista před Pilátem a Kristova vjezdu do Jeruzaléma. K podobnosti se tentokrát přesněji vyjádřil tak, že tato kompoziční blízkost není ani na úrovni předstupně (či vzoru) a ani na úrovni analogie k dílu Mistra Pašijových řad. Proto Suida malované pašijové scény Znojemskeho oltáře považuje za jistý pozdnější projev bez souvislosti.⁶⁶

Též roku vyšla tiskem disertační práce **Bruno Fürsta**⁶⁷ původem rakouského historika umění, který studoval jak ve Vídni, tak i na Uměleckohistorickém institutu v Mnichově. Tam absolvoval dějiny umění pod vedením Wilhelma Pindera.⁶⁸ Fürstova práce vznikla právě v intencích metodologického rámce svého učitele. Badatel přesně analyzuje charakteristické formální znaky generačních jedinců a jejich vztah k lokální oblasti. Podobně jako Kieslinger se Fürst snažil sepsat dějiny rakouského sochařství, a na rozdíl od něj našel Znojemskeému oltáři přesné místo v jeho vývoji. V kapitole o plastice mezi lety 1440–1460 hned po generačním mezistupni (*Die Zwischenstufe von 1440*) má své místo ve vývoji sochařství právě proměna reliéfního sochařství.

Podobně jako u výše zmíněného Ludwiga Baldasse⁶⁹ získávají reliéfy Znojemskeho oltáře závažné postavení (s ohledem na Fürstův metodologický rámec a jeho snahu charakterizovat lokálních typičností). U Bruno Fürsta v roli specifického symptomu zdomácněného v řezbářském médiu sochařství pro rakouskou produkci a současně německou (Großdeutschland). Zde se reliéfy stávají nositelem nové stylové tendence: tzv. nového realismu spjatého s jeho původní oblastí Nizozemska, se kterým je vedle Znojemskeho oltáře svázané i umění oblasti jižního Německa a to zejména svým mimořádným pojetím forem.⁷⁰

Důležitost řezbovaných reliéfů Znojemskeho oltáře je pro Fürsta ve vývoji sochařství téměř nadřazená, nejedná se o vedlejší produkt media sochařství, ale o hlavní úkol sochařství. Dle Kieslingera je tomu tak, protože v období kolem roku 1440 jsou si malířství i řezba v reliéfu rovny.⁷¹ Závažná hodnota reliéfů Znojemskeho oltáře se promítá do pojetí kapitoly o novém realismu, která se takřka stává monografickým zpracováním stylu reliéfu. Fürst pojmenovává v pinderovském duchu užitý formální aparát řezeb oltáře, který i rozsáhle charakterizuje a popisuje. Stylové pojetí reliéfů Znojemskeho oltáře se dle Fürsta podílí na uskutečnění nové

⁶⁶ SUIDA 1931 (Pozn. 64), s. 44.

⁶⁷ Bruno FÜRST: Beiträge zur einer Geschichte der oesterreichischen Plastik in der I. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1931.

⁶⁸ Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I, Brno 1998, s. 218–219.

⁶⁹ BALDASS 1929b (Pozn. 51).

⁷⁰ FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 37.; Za zástupce německého realismu prvního stupně považuje: Mistra Tucherova oltáře, Mistra oltáře sv. Barbory, Lucase Mosera a oltář z Wurzachu. FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 40.

⁷¹ FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 36. Jako zámku této začínající tendence konkurence mezi malířstvím a sochařstvím Fürst zmiňuje reliéf tympanonu portálu baziliky v Mariazellu (před 1438) a Votivní desku ze St. Lambrechtu (kolem 1424).

stylové reformy utvářené v podobě nové plastičnosti: „*Körperraum*“ a „*Raumkörper*“, utváření nového komplexního obrazového prostoru s „*Ausfüllung*“ der „*Figuren*“ a jejich „*Erscheinungsform*“, které se pohybují s „*räumlichen Funktionswert*“. Tyto a další hodnoty jako je záměrná ošklivost, smysl pro portrét a jeho individualizace a de-individualizace, dále „*dokumentarischer*“ smysl až s drastickou potřebou individualizace materiálů související s problémem nového realismu jsou konfrontovány s typologií krásného slohu⁷²

Svou stylovou charakteristikou reliéfů oltáře považuje Fürst současně i za obecnou charakteristiku umění kolem roku 1440.⁷³ Datace oltáře do této doby je podobně jako u již zmíněných badatelů určena stylem malovaných desek oltáře, jejichž vznik je podle Fürsta nemyslitelný po roce 1440.⁷⁴ Zároveň se ale i badatel v intencích metody svého učitele Wilhelma Pindera snaží vydělit generační rozdíly na jednotlivých podílech úseků reliéfů. Na reliéfním projevu Nesení kříže Znojemského oltáře definuje mladšího pomocníka, který ve svém projevu nese už zárodky následujícího stylu 50. let. Ale přestože Fürst stylově popsal vrstvu 40. let 15. století neuvedl další díla, která by doplnila obraz této vrstvy rakouského sochařství. Znojemský oltář je tak postaven na piedestal rakouského sochařství, kde stojí takřka osamocen. Ani v reliéfním stylu 50. a 60. let nenalézají Fürst stopy po stylu reliéfů Znojemského oltáře. S touto vrstvou má dle Fürsta Znojemský oltář rámcově společné pojetí reliéfu, který nazývá jako *plastische Malerei*.⁷⁵ Jak reliéfy Znojemského oltáře, tak reliéf Klanění tří králů[14] pravého křídla Fridrichova oltáře, který je ve Fürstově pojetí důležitým představitelem reliéfního stylu naopak *malerische Plastik*, ale zakládají princip plastické malby na rozdílných hodnotách pojetí prostoru. Reliéf Narození Krista je budován s ubývající plastičností, čímž tak buduje na rozdíl od reliéfu Znojemského oltáře strukturovaný přehledný prostor, kde se jednotlivá plastická působení nelogicky překrývají.

Kromě rozdílně budovaného reliéfu plastické malby jsou oba reliéfy jiné stylové polohy. Zatímco reliéfy Znojemského oltáře jsou naprosté novum rozdílného ražení než stále přetrvávající krásný sloh, jak sám Fürst diferencuje reliéf Klanění pastýřů zachovává tyto staré formy.⁷⁶ Přesto v rámci následného vývoje rakouského reliéfního sochařství je většího významu reliéf Fridrichova oltáře a to proto, že se dále podílí na formování reliéfního stylu má, ale i dosah do volného sochařství. Zde zejména v pojetí draperie Madony s kombinací horizontálních a vertikálních záhybu lemující tělesný objem, jak můžeme vidět na soše Madony

⁷² Viz Fürstova předchozí kapitola: Der weiche Stil. FÜRST 1931 (pozn. 67), s. 12–30. Fürst zakládá charakteristiku krásného slohu na pojetí Wilhelma Pindera PINDER 1924.

⁷³ FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 42.

⁷⁴ FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 42.

⁷⁵ FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 43.

⁷⁶ FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 43.

s dítětem z kláštera v Tamsweg. Co se týče linie malířsky podaného reliéfu, který je pro Fürsta specifickým pro rakouskou linii sochařství, pokračují v ní reliéfy oltáře z kláštera Nonnberg nedaleko Salzburgu, a dále i reliéfy oltáře z Tamswegu.⁷⁷

Na závěr je třeba zmínit Fürstovo označení Znojemského oltáře jako „*Znaimer Hochaltars*“ čímž tak dává na vědomí, do této doby nevyřčenou a nepromyšlenou myšlenku, že šlo o hlavní oltář. Nicméně v autorově příspěvku jde jen o pojmenování. Kontext a otázku z jakého znojemského kostela tento hlavní oltář pochází Fürst nerozpracoval.

V roce 1934 se ke Znojemskému oltáři, po několika svých studiích věnovaných středověkému sochařství, znovu vrátil **Franz Kieslinger**.⁷⁸ Po nejasných formulacích, které ne zcela přesně představily místo Znojemského oltáře ve vývoji rakouského sochařství publikoval autor článek věnovaný Gabrielu Mälesskircher, malíři, který je pramenně doložen v oblasti Bavorska. Ve článku je Znojemský oltář alias „*Reliefaltar*“ datován do doby kolem roku 1440 a tomuto bavorskému malíři připsán. Stalo se to tak na základním popisu nálady doby, kdy na několika místech v Evropě současně a spontánně vznikl nový styl. Ten zahrhl výdobytky internacionálního stylu ve prospěch silné, jasné a vážné tělesnosti jdoucí až na pokraj hrubosti, bohatosti a masy sevřených figurálních skupin. Trýznivost znázorňující formy mají dle Kieslingera sesterskou podobu v nizozemském umění této doby. Obecně umění doby dle badatele nepůsobilo jako podživotní privátní *Andachtsbild* mající za úkol probudit *imitatio* a *compassio*, ale nadživotní formát se stal naopak médiem veřejnosti. Těmito slovy badatel současně popsal formální působení malované desky se scénou Nesení kříže hlavního oltáře z klášterního kostela v Tegernsee (dnes BNM) a desku s Ukřižováním (dnes Alte Pinakothek v Mnichově), které jsou dnes připisovány Gabrielu Anglerovi. K nim autor připsal i pašijové scény Znojemského oltáře. Dalšího Kieslingerova výkladu tohoto ztotožnění se nedočteme.

Naposledy Franz Kieslinger Znojemský oltář zmínil v souvislosti se sochou Bolestného Krista [15] (dnes v AKBILD).⁷⁹ Sochu dříve nezapořil do svých příspěvků o gotickém sochařství a nezmínil vedle Znojemského oltáře, protože byla veřejnosti odkryta jakožto dar ze soukromé sbírky do vídeňské instituce. Řezbu badatel jen jednoduše charakterizoval po stylové stránce jako projev současný s reliéfy Znojemským oltáře.⁸⁰ I přes jednoduchost stylového srovnání řezby Bolestného Krista s reliéfy Znojemského oltáře je nutno jej zmínit, neboť jde stále o jednu z mála uvedených analogií uvedených do souvislosti s reliéfy oltáře.

⁷⁷ Österreichische Kunsttopographie 1913, obr. 287–288.

⁷⁸ Franz KIESLLINGER: Gabriel. Mälesskircher, in: Pantheon 13, Wien 1934, 104–109.

⁷⁹ Franz KIESLLINGER: Mittelalterliche Skulpturen einer Wiener Sammlung, Wien 1937.

⁸⁰ KIESLLINGER 1937 (Pozn. 79), s. 15.

K reliéfům Znojemskeho oltáře se také vyjádřil krátce po svém absolutoriu na II. Umělecko-historickém institutu Vídeňské školy pod vedením Juliuse von Schlossera **Ernst H. Gombrich**.⁸¹ Článek o Vídeňském oltáři zvaném Znojemský (*A bécsi oltár... ún. Znaimi Oltár*),⁸² napsaný ještě ryze ve Schlosserově specifickém pojetí stylu reprezentovaného vysokými styly umělců, umožnil Gombrichovi zhodnotit a zařadit mezi styl současníků jako byli: Mistr Znojemskeho oltáře, Lucas Moser, Hans Multscher, Mistr Tucherova oltáře, Konrad Witz a Gabriel Malesskircher skupinu několika reliéfů horší kvality ze sbírek maďarského Křesťanského muzea v Ostřihomi. Primárně ale v celém článku jde o charakteristiku řezb Znojemskeho oltáře.

První skupinu tvoří reliéfy s tématy Jidášův polibek[16], Krista na Hoře Olivetské[17] a Nesení kříže[18]. Reliéfy na základě grimas obličejů, formy realismu a některých motivických a kompozičních prvků, jako jsou rány dopadající na hlavu Krista ve scéně nesení kříže, spojuje s reliéfy Znojemskeho oltáře. Styl maďarských reliéfů nicméně dle Gombricha osciluje i mezi tvorbou Mistra z Laufen. Gombrich však příznačně pro užitou metodu nepřipisuje reliéfy přímým či kauzálním vztahem ke Znojemskému oltáři ani. Naopak i přes poměrně kvalitní zpracování maďarských reliéfů může dle jeho názoru jít o provinční zpracování.⁸³

Ve druhé skupině Gombrich pracuje s reliéfy dvou oltářních křídel se scénami Klanění tří králů[19] a Smrti Panny Marie[20]. Při o poznání horší kvality těchto reliéfů než v první uvedené skupině by se dle mého názoru dalo postupovat v hodnocení motivických a kompozičních prvků, se kterými Gombrich pracoval v první skupině. Nicméně zde Gombrich hodnotí princip výstavby prostoru uvnitř kompozice, zpracování základní hmoty dřevěné desky reliéfu a pojetí formy reliéfu, který nazývá jako „*zploštělý reliéf*“⁸⁴ – název, se kterým již pracoval výše zmíněný Bruno Füst s jehož výsledky výzkumu Gombrich pracuje. Tendenci jakého si zploštění, jako při přiložení skleněnou deskou, jsou figury i doprovodné předměty vtlačeny do desky i na úkor zkreslení. Tak vzniká zvláštní prostor kolem nich, který má funkci zkoncentrovat na sebe pozornost. Gombrich je s odkazem Bruno Fürsta a Otto Pächta⁸⁵ toho názoru, že by tento princip mohl být pozitivní uměleckou hodnotou a nikoliv výsledkem

⁸¹ Ernst H. GOMBRICH: A bécsi oltár és az Esztergomi Múzeum farseliefjeinek történeti helyzete, in: Magyar Művészet 11, 1935, 223–228.

⁸² GOMBRICH 1935 (Pozn. 81), s. 223.

⁸³ GOMBRICH 1935 (Pozn. 81), s. 223.

⁸⁴ GOMBRICH 1935 (Pozn. 81), s. 226.

⁸⁵ Otto PÄCHT: Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen II, Berlin, 1933, s. 75–100.

nekvalitně zvládnutého reliéfu.⁸⁶ Dle Gombricha by uvažování nad touto přidanou hodnotou mohlo v budoucnu přinést správnou interpretaci reliéfů.

V roce 1935 se po svém krátkém hodnocení Znojemského oltáře ve článku věnovaném vídeňské deskové malbě mezi lety 1410–1460⁸⁷ vrací k tématu **Ludwig Baldass**.⁸⁸ Badatel z pozice kustoda sbírek obrazárny Uměleckohistorického muzea ve Vídni sepsal v souvislosti s nedávným dokončením dlouholetého restaurování své monografické zpracování Znojemského oltáře. Ten je tak poprvé hodnocen i po stránce technologické a konstrukční.

Analýza badatele z tohoto hlediska upevnila zejména, co se týče již dříve konstatované datace oltáře a hodnocení produkce dílenského provozu ze, kterého vyšly vyřezávané a malované části minimálně současně. Argumentem mu nyní je zlacené pozadí, které kopíruje hranici řezeb a je provedeno na zadní straně malovaných desek.⁸⁹ Baldass také poukazuje na formu oltáře zakončeného trojitým odstupněním – Forma, které jsou kompozičně přizpůsobeny obě strany oltáře, a proto musela být dle badatele součástí primárního konceptu celého retabula.

Primární koncept a hledání jeho autora je tématem, které se prolíná celým přístupem Ludwiga Baldasse. K otázce, kdo je jeho autorem badatele dovedlo zkoumání vztahu mezi stylově pokročilým řezbářem a stylově nedůležitým malířem oltáře a jejich vzájemná spolupráce. K řešení této otázky mu dopomohlo zkoumání čerstvě odkryté původní polychromie řezeb a pozadí vnitřní strany křídel a jejich malovaných prvků při restaurování. Baldass si totiž všiml, že polychromie reliéfů je nebývalé hodnoty nenahraditelně se podílející na modelaci samotné řezby. Polychromie sice nemá obdoby vedle stylově zastaralého pojetí malovaných stran křídel, to se ale nachází i na zlaceném pozadí sváteční strany oltáře a doprovází reliéfy po všech stránkách pokročilé reliéfy – a to v provedení malovaných praporeců a kopí.⁹⁰ Autorské malířské provedení, ale jak poukazuje autor nemůže být totožné. Toto pozorování Baldasse vede ke zvažování jednotlivých podílů a ve zkoumání otázky kdo byl autorem celkové a taky konečné podoby oltáře. Diskusi o spolupráci dále badatel rozvádí pozorováním, že polychromie vizuálně sjednocuje obě rozdílně pojednané poloviny oltáře (od levého křídla po střed ve skříni oltáře, a naopak od pravého křídla ke středu ve skříni), které autorsky rozdělil mezi dva tovaryše. Baldass se proto ptá jaké identity byl vlastně autor základního konceptu zda malíř či sochař? Otázkou také je, v rámci pojetí Baldasse, která z obou polovin řezbované vnitřní části retablu je ta, která určuje styl pomocníkům nebo učňům.

⁸⁶ GOMBRICH 1935 (Pozn. 81), s. 228.

⁸⁷ BALDASS 1929b (Pozn. 51).

⁸⁸ Ludwig von BALDASS: Der Wiener Schnitzaltar, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 9, 1935, s. 29–48.

⁸⁹ BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 29.

⁹⁰ BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 31–32.

Co se týče zařazení Znojemského oltáře do konkrétnější lokální evropské produkce, nenalézá Baldass řešení. Jde podle něj o izolované dílo burgundsko-nizozemského rámce (rámování oltáře, bohaté užívání vzorování drahocenných látek) bez možnosti zařazení reliéfního stylu do německé či rakouské produkce. Jako pomocnou stylovou analogii již v roce 1929 ztotožnil s vrstvou Hanse Multschera a jeho oltářem z Wurzachu. Společné mají mimo jiné to, že oba vyrostli na stejném základu, který tvoří podstatu jejich tvorby, která se rozvinula na podobném směřování k novému realismu. Při srovnávání hledá autor shodné⁹¹ a naopak i protichůdné elementy obou mistrů.⁹² Je ale toho názoru, že Mistr Znojemského oltáře je méně revoluční, proto je u něj vyrovnání se s krásným slohem patrnější, a tím i nápomocné při hledání tohoto původu. Pro ten je důležitá skupina děl, která v rakouském prostředí předchystala zpracování dvou ze tří pašijových scén sváteční strany oltáře – Nesení kříže Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu[21] a Ukřižování Mistra z Laufenu. Díky absenci analogií v sochařském médiu zvažuje Baldass původ autora návrhu reliéfů v mediu malířském. Rakouská kompoziční schémata sice poukazují na původ autora návrhu reliéfů, důležitá je ale i stylová proměna a nový charakter polychromie jejíž autor může být totožný s autorem návrhu reliéfů, což společně poukazuje na školení v nizozemské oblasti.

Pro celkovou Baldassovu analýzu je ale důležitá skupina kreseb. Badatel uvádí již Kieslingerem v počátečním bádání zmíněnou kresbu nesení Kříže z AM,⁹³ nově uvádí kresbu s tématem Posmívání se Kristu z Britského muzea [22], kresbu Oplakávání Krista z Frankfurtu [23], dvě kresby z Bazileje s tématem Setnutí sv. Jana Křtitele [24], Ukřižování sv. Petra [25] a jako poslední kresbu Setnutí sv. Pavla z Mnichova [26]. I když jak Baldass poznamenává nalezneme spoustu podobných jednotlivostí v partiích obličejů, rukou, nohou, stylistických momentů draperie jsou přesto všechny souvislosti s reliéfy Znojemského oltáře nepřímého vztahu. Dle badatele tak kresby formují naši představu o jeho vztahu k evropskému umění a především dokládají představu o způsobu práce v dílně.⁹⁴ Díky vytvoření chronologické řady jednotlivých zmíněných kreseb Baldass došel k názoru, že scéna Nesení kříže z AM je sice rannější provedení, které může souviset s reliéfy Znojemského oltáře, ale téže ikonografická scéna oltáře stojí naopak na konci vývoje, což vysvětluje ze stylistických důvodů pokročilejšího realismu a zpracování draperie. Tímto tak doložil Baldass nepřímý vztah Nesení kříže

⁹¹ Jde o stejný princip práce s lámanou draperií, užívání vzorů látky, obličejová charakteristika a celková záliba s individualizací duševního bolu, religiozity, a duševního stavu obecně. Dále stejný zájem o charakterizování věcnosti, detailů, kostýmových jednotlivostí. BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 33.

⁹² Práce s prostor utvářejícími prostředky, zapojení figur do prostoru, práce s figurou v obrazovém celku atd. BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 35–36.

⁹³ KIESLINGER 1926 (Pozn. 27), s. 78, Obr. 27, Taf. 21, 22.

⁹⁴ BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 42.

Znojenského oltáře ke kresbám, které dokládají spíše podklad pro dílenskou práci. Důležitým spojníkem, který spojuje jmenované scény Nesení kříže po stránce motivických prvků a jednotlivých detailů je pro Baldasse malovaná deska Mistra Worcesterova Nesení kříže. Na tomto podkladu vysvětluje badatel rozdělení autorství návrhu reliéfů z ruky malíře, který mohl v původním návrhu zpracovat i pojednání polychromie. Po provedení návrhu mělo být přistoupeno k řezbářskému zpracování reliéfů. Záměr návrháře a současně i řezbáře je nejlépe postižitelný dle Baldasse na levé polovině reliéfu Znojenského oltáře. Řezbáře levé poloviny reliéfu označuje za generačně staršího a naopak projev generačně mladšího autora pravé poloviny reliéfní plochy oltáře považuje za pokročilejší v kompozici, absencí svatozáří postav vysvětluje profánnější dojem a vyspělou pokročilost stylového názoru nového realismu.⁹⁵ Tímto článkem tak Baldass položil otázky týkající se původního návrhu, procesu práce na oltáři, odchýlení se od původního návrhu a téma spolupráce dílny řezbářské a malířské. Některými těmito otázkami se bude zabývat současné bádání.

Na závěr je nutno dodat, že Baldass také rozšířil své prvotní poznatky k malovaným stranám křídel Znojenského oltáře z roku 1929. Jako srovnávací materiál použil zejména desku s námětem Krista na hoře olivetské a desku s Nesením kříže připsané Mistru Votivní desky ze St. Lambrechtu. Nejde jen o blízkost kompoziční, ale i co se týče zpracování obličejových jednotlivostí a typických zvláštností. Tímto srovnáním tak Baldass dle svých slov určuje původ vídeňské umělecké školy.⁹⁶

Nový přístup ke zpracování kreseb soustředěných kolem kresby Nesení kříže z vídeňské Albertiny ve vztahu ke Znojenskému oltáři nabídl **Otto Benesch** ve svém pojednání o rakouské kresbě 15. a 16. století, kde se věnoval jednotlivým rakouským školám a jejich vývoji.⁹⁷

Za důležitou rakouskou dílnu platí ve Vídeňském Novém Městě doložený Hans z Tübingen zde působící do roku 1462, který byl činný paralelně vedle dílen zpracovávajících podněty nového realismu. Přesto je badatelem dílna tohoto stylového proudu pozdní fáze krásného slohu považována za hlavní linii, vedle které působí malíř malovaných stran Znojenského oltáře, kterého bez odůvodnění Benesch ztotožňuje s Mistrem Fridrichova oltáře.⁹⁸ V Beneschově zájmu o zpracování rakouské kresby má však Mistr v publikaci naprosto

⁹⁵ BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 46.

⁹⁶ BALDASS 1935(Pozn. 88), s.30.

⁹⁷ Otto BENESCH: Oesterreichische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts, Die Meisterzeichnungen, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 1936.

⁹⁸ BENESCH 1936 (Pozn. 97), s. 22.

marginální roli a je zmíněn jen na okraj. Naprosto zásadní roli má naopak Mistr Znojemského oltáře, řezbář a autor reliéfů Znojemského oltáře.⁹⁹

Beneschův konstrukt mistra Znojemského oltáře byl také jako u Baldasse soustředěn kolem kresby Nesení kříže z AM, ke které i Benesch přidružil dalších pět kreseb.¹⁰⁰ Charakter kreseb popsal badatel jako typický projev z ruky řezbáře a v literatuře diskutovanou formu vztahu ke scéně Nesení kříže Znojemského oltáře vysvětlil jako přímou autorskou a jako první autentickou kresbu řezbáře – Mistra Znojemského oltáře označil kresbu scény Bičování Krista z Mnichova [27].¹⁰¹ Srovnáním scén Nesení kříže Znojemského oltáře, kresby z vídeňské Albertiny které autorsky spojil a deskou Mistra Worcesterova nesení kříže[28] přistoupil k názoru, že jde o žákovský vztah a jako místo působení obou mistrů určil Vídeň. Beneschovi tak šlo spíše o ukotvení pozice Mistra Znojemského oltáře v rakouském prostoru, a sice v malířství a určení vztahu k hlavním vlivným dílnám působícím v Rakousku – Hansi z Tübingen a Mistru Worcesterova Nesení kříže čímž se tak odprosil od rozboru vlastního řezbářského projevu reliéfů Znojemského oltáře.

V následujícím roce paralelně Otto Benesch¹⁰² i Karl Oettinger popsal jako první vlastní chronologii Mistra Fridrichova oltáře, do jehož ōuvru zařadili malované strany křidel Znojemského oltáře. Ve stručném heslu katalogu klášterní sbírky Klosterneuburgu Otto Benesch datoval pašijové scény oltáře před rok 1447 ke, kterému je datovaný Fridrichův oltář. Společně s malovanou deskou archanděla Gabriela z galerie v Klosterneuburgu tato tři díla představovala pokročilost produkce dokazující kontakt s tvorbou Mistra Albrechtova oltáře.¹⁰³

Malbám Znojemského oltáře, ale především jejich Mistru se komplexně věnoval **Karl von Oettinger**.¹⁰⁴ Ten jej také jako Otto Benesch vyložil v souvislosti s dílnou Mistra Fridrichova oltáře, jejíž chronologii děl a stylovou problematiku se snažil v prvním monografickém článku Mistra precizovat.

Doposud se badatelé při dataci oltářního celku spoléhali na pozdně krásnoslohou formu malovaných stran Znojemského oltáře, jež se zdála později než ve 40. let nemožná. Naopak Oettinger se spoléhá při dataci celku na již poměrně hojně diskutovaný styl reliéfů oltáře, který byl doposud jednotně zařazen do 40. let 15. století. Toto stanovisko hned vedle letopočtu 1447 uvedenému na Fridrichově oltáře slouží podobně jako u Benesche pro upevnění chronologie a

⁹⁹ BENESCH 1936 (Pozn. 97), s. 20–21. a zejména katalogová hesla č. 34, 35, 36, 37, 38, 39, která jsou všechna věnována Mistru Znojemského oltáře (Meister des Znaimer Altars).

¹⁰⁰ Jde o kresby uvedených katalogových hesel viz předchozí poznámka.

¹⁰¹ BENESCH 1936 (Pozn. 97), s. 43.

¹⁰² Otto BENESCH: Katalog der stiftlichen Kunstsammlungen von Klosterneuburg 1937, Bd.1, Nr. 33, Wien 1937.

¹⁰³ BENESCH 1937 (Pozn. 102), s.68–69, kat. č. 33.

¹⁰⁴ Karl OETTINGER: Der Meister des Friedrichs-Altars von 1447, in: Jahrbuch der Preuzischen Kunstsammlung, 58, 1937, s. 227–240.

lokalizace dílny Mistra. Co se týče lokalizace dílenského provozu v úvahu Oettinger bere především již v literatuře diskutovanou Vídeň,¹⁰⁵ a to z hlediska jednak blízké vzdálenosti města Znojma, čímž také nevýslovně podporuje původní provenienci oltáře v tomto moravském městě (proto pojmenování oltáře „*Znaimer Altar*“¹⁰⁶), a také jednak z hlediska pravděpodobné původní proveniencí Fridrichova oltáře ve Vídeňském Novém Městě.¹⁰⁷ Jako důvodné pro lokalizování dílny do Vídně se mu také jeví těsná a rozsáhlá spolupráce malířské dílny se dvěma řezbářskými, které se podílely na zpracování dvou tak rozsáhlých projektů jako byli Znojemský a Fridrichův oltáře. Z tohoto uvažování vyplývá i otázka, proč se tomu děje v souvislosti se dvěma mimořádně velkými oltářními projekty, která není Oettingerem explicitně vyřčena. Kromě Vídně Oettinger prověřuje možnost, že dílna sídlila v Novém Městě odkud by Fridrichův oltář v roce 1884 do Vídně. Tu ale zamítá, neboť by se činnost Mistra Fridrichova oltáře časově kryla s jedinou doloženou dílnou Hanse z Tübingen ve městě.¹⁰⁸ Nicméně již v roce 1449 je zde zmíněn Janusch Miko, jak sám badatel podotýká.¹⁰⁹ Zmínka, která by mohla poukázat na činnost i dalších mistrů ve městě. Přesto se s ohledem na těsnou spolupráci několika řezbářských dílen s malířskou rozhodl pro lokalizování provozu do Vídně.

Co se týče popsání stylu mistra, Oettinger seřadil vývojovou chronologii s proměnou stylu. Raná díla dílny s určením hlavnímu mistru dle Oettingera zastávají ještě poslední formu pravého krásného stylu,¹¹⁰ u kterých vidí vazbu k Ambrasskému vzorníku z KHM, skrze který autor dokládá vztah k české malbě 14. a přelomu 14. a 15. století.¹¹¹ Sám mistr dle Oettingera podobný vzorník vlastnil nebo sám – výchozí z Vídně – se v českých zemích dokonce pohyboval. Díla Klanění tří králů z Vídně [29] a oboustranně malovaná křídla z Linze [30] zařadil mezi první poslední fázi a popsal jako disonanci. Poslední fázi, do které dle Oettingera náleží malované strany Znojemského a Fridrichova oltáře včetně predely představují zmíněné stylové původní předpoklady dílny mísící se s projevem hlavního stylového proudu Hanse

¹⁰⁵ OETTINGER 1937 (Pozn. 104), s. 228.

¹⁰⁶ Pojmenování *Znaimer Altar* použil již a doposud jen BENESCH 1936 a BENESCH 1937, ale bez kontextu.

¹⁰⁷ Zde ale velice opatrně neboť badatel naznačil jako další možnou původní provenienci Fridrichova oltáře klášter St. Viktring v Korutanech. Karl OETTINGER: Hans von Tübingen zu Wiener-Neustadt: der Meister von St. Lambrecht, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, NF 8, 1934, 29–64. OETTINGER 1934 (Pozn. 107), s. 34, pozn. 26. Diskuse ve prospěch Kláštera v St. Viktring byla vedena již v: *Österreichische Kunsttopographie: Hans TIETZE, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*, Band XXIII., Wien 1931, s. 281.

¹⁰⁸ OETTINGER 1937 (Pozn. 104), s. 228.

¹⁰⁹ OETTINGER 1937 (Pozn. 104), s. 230.

¹¹⁰ Desku s Navštívením Panny Marie OETTINGER 1937 (Pozn. 104), s. 229, obr. 1., deska s Narozením Krista OETTINGER 1937 (Pozn. 104), s. 230, obr. 2., Klanění tří králů OETTINGER 1937 (Pozn. 104), s. 231, obr. 13. Datováno mezi léta 1420–1430.

¹¹¹ Oettinger uvádí Mistra Třeboňského oltáře a Hazemburský misál. OETTINGER 1937 (Pozn. 104), s. 233.

z Tübingen a také vídeňské dílny Mistra Albrechtova oltáře, jakožto prvního zástupce generace školené v Nizozemsku.¹¹²

V hodnocení projevu Mistra Oettinger navázal sice na popis konzervativismu Otto Benesche¹¹³ označením provinčně omezeného a zaspalého projevu Mistra, ale dle Oettingera nestál Fridrich III. neméně nechápavý vždy ke všem novému.¹¹⁴

Současně v témže roce vyšel katalog klášterní sbírky Klosterneuburgu jíž se věnoval Otto Benesch,¹¹⁵ který v katalogovém heslu Mistra Fridrichova oltáře a jeho desky se zobrazením archanděla Gabriela scény Zvěstování Panně Marii z Klosterneuburgu[31] podobně jako Oettinger připsal Benesch malby Znojemského oltáře do pozdní fáze Mistrova ťevru, který po období 30. let 15. století přichází do ovlivňujícího okruhu Mistra z Tübingen a Mistra Albrechtova oltáře.¹¹⁶

Následujícího roku se **Karl Oettinger** monograficky věnoval zde již několikrát zmíněnému Hansi z Tübingen (Mistr Votivní desky ze St. Lambrechtu) chápaného jako představitele hlavní stylové linie.¹¹⁷ V kapitole pojednávající o uměleckém kontextu vídeňského a novoměstského prostoru zmínil tomuto malíři paralelně činnou dílnu Mistra Fridrichova oltáře – autora malovaných stran křídel Znojemského oltáře, přesně tak jak ji již výše formuloval nyní již spolehlivě činnou ve Vídni. Co však lehce Oettinger přeformuloval bylo popsání postavení Mistra Fridrichova oltáře k hlavní linii. Z míšení stylu mění vztah pouze na motivickou oporu danou společným časovým a lokálním horizontem, která není žádnou příbuzností.¹¹⁸

Závažnějším článkem v kapitole pojednávající o současné podobě produkce ve vídeňském prostoru byl Mistr Worcesterova Nesení kříže, kterému se nedávno věnoval Otto Benesch. Tím že Benesch založil konstrukt mistra Znojemského oltáře na vyučení u Mistra Worcesterova Nesení kříže, jehož působiště lokalizoval do Vídně se musel Oettinger ve zmíněné kapitole o vídeňské produkci mistru věnovat. S názorem Benesche Oettinger částečně nesouhlasí. Badatel souhlasí s tím, že Mistr Znojemského oltáře se vyučil u Mistra Worcesterova Nesení kříže, ale na základě jejich společných elementů jako jsou hrubost postav a jejich jednání, záliba pro figurální zkratky, natáčení postav, nehezke obličejů a jejich grimasy, kostýmové podobnosti a motivické prvky souvisí s bavorskými díly jako je Ukřižování

¹¹² OETTINGER 1937 (Pozn. 104), s. 235.

¹¹³ BENESCH 1930a (Pozn. 50), s. 151.

¹¹⁴ OETTINGER 1937 (Pozn. 104), s. 240.

¹¹⁵ BENESCH 1937 (Pozn. 102).

¹¹⁶ BENESCH 1937 (Pozn. 102), s. 69.

¹¹⁷ Karl OETTINGER: Hans von Tübingen und seine Schule, Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Band 28, Berlin 1938.

¹¹⁸ OETTINGER 1938b (Pozn. 117), s. 111.

z mnichovského Frauenkirche[32], Ukřižování z kláštera v Benediktbeuern[33] (dne v AP) a hlavně s pašijovými oltáři připsanými Gabrielu Anglerovi[34, 35, 36, 37].¹¹⁹ Z tohoto důvodu je Oettinger názoru, že Mistr Znojemského oltáře přišel z bavorské oblasti do Vídně, kde přistoupil ke zpracování reliéfu Znojemského oltáře. Badatel také reagoval na Baldassovo rozdělení podílu plochy řezbovaného reliéfu celé vnitřní strany Znojemského oltáře mezi dva řezbáře. Tu část reliéfu, která představuje výše zmíněné aspekty drastických figur a jejich jednání připsal přivandrovalému bavorskému řezbáři a zbylou část domácím řezbáři.¹²⁰

Po monografii Hanse z Tübingen, kde Oettinger konstituoval uměleckou výměnu a import bavorského řezbáře (Mistra Znojemského oltáře) do Vídně, tentokrát opravdu velkoněmecky zaměřeně v době po Anšlusu Rakouska, vychází z pera autora příznačně monografie nazvaná Sochařství Východní marky.¹²¹

Zde v pasáži o umění kolem roku 1430 razí názor, že „*Jede Kunst hat ihren eigenen Patron und Altar, und eine mächtige Ausdehnung des Gottesdiensts gibt diesem Streben nach und macht se sich zunutze.*“¹²² A tím je pro badatele oltář vídeňského umělce Jakoba Kaschauera určeného pro freisingského biskupa, jakožto ukázka výměny mezi Bavorskem a Rakouskem. Tu ale na víc ještě doplňuje Znojemským alias Oltářem sv. Kříže ze Svatováclavské kaple ve Znojmě (Kreuzaltar aus der Znaimer Wenzelskapelle), který představuje těsné sepjetí dílny hornobavorského umělce ve Vídni dobře zdomácněného s žádanou vídeňskou dílnou Mistra Fridrichova oltáře.¹²³

Krátce na to zopakoval Karl Oettinger v článku o následovníckém okruhu Mistra Worcesterova Nesení Kříže zařazení reliéfů Znojemského oltáře přímo do žakovského okruhu mnichovského malířství a jeho zakladatele.¹²⁴ Tento zakladatelský okruh podrobně zpracoval již o rok dříve.¹²⁵ Oettinger opět zdůraznil, že pojetí levé strany reliéfní plochy sváteční strany oltáře je výsostně bavorského citění bez kontaktu s podunajskou plastikou či malbou,¹²⁶ a proto jde o naprosto cizí importovaný element v rakouské produkci. Reliéfy Znojemského oltáře se tak v Oettingerově velkoněmeckém pojetí stávají nejvýznamnějším dílem německé a zvláště mnichovské plastiky.

¹¹⁹ OETTINGER 1938b (Pozn. 117), s. 112–113.

¹²⁰ OETTINGER 1938b (Pozn. 117), s. 114.

¹²¹ Karl OETTINGER: *Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark*, Wien 1939.

¹²² OETTINGER 1939 (Pozn. 121), s. 13.

¹²³ OETTINGER 1939 (Pozn. 121), s. 13 a 21.

¹²⁴ Karl OETTINGER: *Der blütezeit der Münchener gotischen Malerei II. Die Nachfolge des Worcester-Kreuztragung*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 8, 1941, 17–30.

¹²⁵ Karl OETTINGER: *Der blütezeit der Münchener gotischen Malerei I. Der Meister der Worcester-Kreuztragung*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 7, 1940, 217–224.

¹²⁶ OETTINGER 1941 (Pozn. 124), s. 27

Po výše uvedeném dosavadním hodnocení Znojemského oltáře a jeho zařazení do rakouského kontextu rakouskými historiky umění český badatel **Pavel Kropáček** provenienci oltáře přijímá.¹²⁷ Stalo se tak v kapitole věnované rakouským vlivů v Kropáčkově pojednání o husitském umění v Čechách, kde se badatel vyjadřuje ke správnosti Oettingerova zařazení malovaných stran křídel Znojemského oltáře do dolnorakouské produkce konkrétně k Mistru Fridrichova oltáře, jehož badatelem tematizovaný vliv nachází v produkci jihočeského malířství.¹²⁸

Po druhé světové válce v 50. a 60. letech v Rakousku vycházela velká syntetická zpracování rakouských dějin umění. Ještě před tím je však nutno upozornit na studii **Ludwiga Baldasse**, otištěnou ve vídeňské ročence pro dějiny umění, ve které se badatel věnoval malířství a sochařství kolem roku 1440 ve Vídni.¹²⁹ Ta část studie věnovaná Znojenskému oltáři, tentokrát jen vyřezávaným reliéfům sváteční strany oltáře rozvíjí sice názorově badatelův rozsáhlý původní monografický článek, je ale zajímavá i z pohledu nadcházejících zmíněných syntetických zpracování oddělené vývojové koncepce, které obě média Znojemského oltáře oddělily a umožnily jen vzájemné odkazování. Badatel si tento problém uvědomoval a proto ve studii hned na prvním místě vymezil metodu komparativní práce malířství a sochařství a současně poukazuje také na problém badatelů, kteří tak doposud nečinili.¹³⁰ Čímž, tak dle Baldasse vznikl dojem nadřazenosti v rakouském malířství.

Jak je výše uvedeno studie sice rozvíjí badatelovy původní názory, znatelná je zde však reakce na texty Karla Oettingera a jeho určení Mistra Znojemského oltáře jako doklad importu umělce z Bavorska do Vídně a tak se Baldassova část studie při výkladu reliéfu Znojemského oltáře stala odpovědí na Oettingerovu konstrukci.¹³¹ Baldass odmítá Oettingerovo určení žakovského vztahu Mistra Worcesterova Nesení kříže a Mistra Znojemského oltáře, které kriticky zhodnotil absencí stylového srovnání a je toho názoru, že zmíněný „zakladatel mnichovského malířství“¹³² je v podstatně zastaralejší v pojetí a určuje tak pouze stylový předpoklad.¹³³ Oettingerem uvedený žakovský okruh tohoto Mistra – zakladatele, určený v bavorských rozměrných kalváriích, které by měly být v Oettingerově pojetí geneticky spjaté

¹²⁷ Pavel KROPÁČEK: Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny XV. století, Praha 1946.

¹²⁸ KROPÁČEK (Pozn. 127), s. 143.

¹²⁹ Ludwig von BALDASS: Malerei und Plastik um 1440 in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 15, 1953, 7–22.

¹³⁰ Ti, kteří se zabývali deskovým malířstvím poloviny 15. století pouze a sice ve výjimečných případech zmínili pro porovnání sochařské dílo, ale naopak ti, kteří se zabývali sochařstvím neustále upozorňovali na paralelnost obou médií. Zejména výše zmíněný FÜRST 1931 (Pozn. 67) a jeho práce s termíny malířského reliéfu a plastické malby.

¹³¹ OETTINGER 1938b (Pozn. 117), OETTINGER 1940 (Pozn. 125), OETTINGER 1941 (Pozn. 124).

¹³² Oettingerovo označení. Viz Oettingerovy texty z roku 1938, 1940 a 1941.

¹³³ BALDASS 1953 (Pozn. 129), s. 16.

s reliéfy Znojemskeho oltáře, nepovažuje sice Baldass za bezpředmětný, ale hodnotí jej jen jako generačně rovnou paralelu.

Zásadní pozici v Baldassově hodnocení mají také srovnávání reliéfů oltáře s čistě rakouskými díly, která dříve autor neuváděl, a proto také souvisí stále s vyvrácením bavorského původu a odpovědi Oettingerovi. Jde tak především o kompozici reliéfu Znojemskeho oltáře a v ní panující *horror vacui*, který vysvětluje s odkazem na Votivní desku ze St. Lambrechtu[38].¹³⁴ Zajímavá je také nynější Baldassova snaha o srovnání reliéfů se sochařskými díly, kterou tak narušil svou první tezi o izolovanosti reliéfu v německém a rakouském sochařství.¹³⁵ Tímto srovnáním je již Kieslingerem,¹³⁶ ale doposud bez jakékoliv reflexe či odůvodnění určená socha Muže Bolesti z AKBILD. Na těchto základech se Baldass domnívá, že není nutno původ řezbáře Znojemskeho oltáře určovat v Bavorsku.

Jak bylo zmíněno 50. a 60. léta 20. století platila pro rakouskou medievistiku za dobu zpracování syntetických zpracování a výstavních projektů. V roce 1953 byla v rámci oslav 50. let existence Rakouské galerie otevřena expozice rakouského středověkého umění v Orangerii Belvedéru.¹³⁷ Díky nové strategii Rakouské galerie prezentovat pouze díla rakouská, byl po letech bádání zahrnut Znojemský oltář do expozice, který byl v rámci strategie za tímto účelem převzat z umělecko-historického muzea. Reliéfy Znojemskeho oltáře byly v katalogu expozice pod vlivem předválečných a meziválečných studií Karl Oettingera¹³⁸ připisány spolupráci hornobavorského řezbáře, který byl autorem celého návrhu a pravé části reliéfní plochy vnitřní strany oltáře, a pomocníku z vídeňského prostředí, který byl zodpovědný za zbytek reliéfní plochy.¹³⁹

Co se týče zkoumání rakouského umění, syntetický základ byl již sice položen v roce 1938,¹⁴⁰ ale Znojemský oltář zde nehrál žádnou roli jak po řezbářské, tak i po malířské stránce. Oettinger překvapivě ve vývoji malířství vynechal Mistra Fridrichova oltáře a jeho dvě zásadní díla – malované části Fridrichova a Znojemskeho oltáře.¹⁴¹ Zarážející je i vynechání řezaných reliéfů Znojemskeho oltáře v kapitole věnované sochařství,¹⁴² neboť se vyhraněné názorové

¹³⁴ BALDASS 1953 (Pozn. 129), s. 17.

¹³⁵ BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 34.

¹³⁶ KIESLINGER 1937 (Pozn. 79), s. 15.

¹³⁷ Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvederes, Katalog expozice, Wien 1953.

¹³⁸ OETTINGER 1938b (Pozn. 117), OETTINGER 1940 (Pozn. 125), OETTINGER 1941 (Pozn. 124).

¹³⁹ Katalog 1953 (Pozn. 137), s. 20.

¹⁴⁰ Karl GINHART (ed.), Die bildende Kunst in Österreich. Gotische Zeit, Baden bei Wien 1938.

¹⁴¹ Karl OETTINGER: Die Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Österreich, in: Karl GINHART (ed.), Die bildende Kunst in Österreich. Gotische Zeit, Baden bei Wien 1938, 126–136.

¹⁴² Herbert SEIBERL: Die österreichische Plastik von etwa 1400 bis zum Ausgange der Spätgotik, in: Karl GINHART (ed.), Die bildende Kunst in Österreich. Gotische Zeit, Baden bei Wien 1938, 70–93. Seiberl reliéfy zcela vynechal.

vystoupení Oettingera a jeho určení uměleckého původu řezbáře v Bavorsku kolem roku 1938 teprve formovalo.

V roce 1955 vyšlo zpracování umění uměleckého centra Vídně, kde sochařství hodnotil Karl Ginhart a výkladu malířství se zhostil Erich V. Strohmer. Tato oddělená vývojová koncepce, podobně jako ve výše zmíněné z roku 1938, samozřejmě neumožnila hodnotit Znojemský oltář jako celek. V kapitole o malířství ve Vídni **Erich V. Strohmer** zpracoval vývoj dílen činných ve Vídni, Novém Městě a jejich genetický řetězec.¹⁴³ Do řetězce vložil i malované všednodenní strany křídel Znojemského oltáře, jejichž autorství také připisuje Mistru Fridrichova oltáře, dílně činné ve Vídni. V diskutovaném vídeňském rodokmenu přiřkl Strohmer jako první výstupní východisko ve vídeňské dílně Mistra Adorace, který je v jeho pojetí „*otcem*“ pozdní fáze krásného slohu.

V pojednání o gotickém sochařství ve Vídni se ku podivu vyjádřil k Mistru Fridrichova oltáře i **Karl Ginhart**, a to s naprosto rozdílným názorem než Erich V. Strohmer.¹⁴⁴ Ten jeho hlavní dílo - malířské provedení Fridrichova oltáře popsal jako typickou ukázkou korutanského malířství. Po dosavadním hodnocení *oeuvre* Mistra Fridrichova oltáře a v něm takřka neprůstřelné pozici Znojemského oltáře se překvapující Ginhartova změna chápání stylového pojetí projevila i ve stylovém určení řezeb Fridrichova oltáře taktéž do korutanského regionu. Šlo především o trůnící Madonu spodní etáže skříně oltáře, ale i o reliéfy křídel sváteční strany Fridrichova oltáře.¹⁴⁵ V logice Ginhartova pojetí nepřekvapuje, že autor předpokládá určení Fridrichova oltáře do korutanského kláštera v St. Vikring, ale působení dílny zde nerozvádí. V rámci tohoto umělecko-historického vyjmutí produkce Fridrichova oltáře z vídeňského či novoměstského centra je logické, že doposud jak již bylo zmíněno, důležitou analogii dílny - Znojemský oltář a jeho křídla, Ginhart zmiňuje jen jeho existenci bez hodnocení. Na tomto badatelově stručném připomenutí Znojemského oltáře se pravděpodobně odrazilo nedávné určení uměleckého původu řezaných reliéfů oltáře v Bavorsku Karlem Oettingerem. Nicméně ten předpokládal autorský import z bavorské oblasti do Vídně.

V témže roce paralelně s vydáním Uměleckých památek ve Vídni začal Spolek pro dějiny města Vídně v edici dějin města Vídně vydávat uměleckohistorické syntézy oddělené vývojové koncepce. Jako první vyšla z pera **Waltera Buchowiecki** syntéza dějin malířství ve

¹⁴³ Erich V. STROHMER: Die Malerei der Gotik in Wien, in: Richard Kurt DONIN (ed.): Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Bd. 2. Gotik, Wien 1955, 182–200.

¹⁴⁴ Karl GINHART: Die gotische Plastik in Wien, in: Richard Kurt DONIN (ed.): Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Bd. 2. Gotik, Wien 1955, 68–181.

¹⁴⁵ Madonu spodní etáže Fridrichova oltáře srovnal s trůnící Madonou s dítětem z poutního kostela v Maria Saal, Siebenbrunn, Waitschach a Launsdorf. I přesto, že reliéfy označil Ginhart za typicky korutanské nevedl pro ně srovnávací materiál. GINHART 1955 (Pozn. 144), s. 107.

Vídni od počátku středověku do počátku 20. století.¹⁴⁶ Malované strany oltáře jsou i zde opět bez pochyb zařazeny do dílny Mistra Fridrichova oltáře. Podobně jako Strohmer odtrhl Buchowiecki dílnu od vývoje pozdního krásného slohu a zařadil dle časové chronologie do kapitoly pojednávající o první vlně nizozemského realismu, aby vyložil jeho „*höchst altertümliche Manier*“,“.¹⁴⁷ Badatel přebírá již od Otto Benesche v literatuře panující pohled na takto starobylý malířský styl Mistra Fridrichova oltáře souvisejícího s konzervativním a retrospektivním způsobem myšlení císaře Fridricha III., na rozdíl od moderního politika Albrechta VI., pro kterého měl být vytvořen velký Albrechtův oltář.¹⁴⁸ Buchowiecki podobně jako výše zmíněný Ginhart je také toho názoru, že Fridrichův oltář byl určen do kláštera v St. Viktring, ale na rozdíl od Ginharta, který jmenoval několik korutanských analogií naznačujících působení dílny v Korutanech, je toho názoru že působiště dílny bylo ve Vídni.

Šest let po zpracování Uměleckých památek ve Vídni a paralelním monografickém pojednání o vídeňském malířství, kde své názory nezávisle na sobě prezentovali především Karl Ginhart a Walter Buchowiecki vyšlo syntetické zpracování rakouského malířství. Zde Walter Buchowiecki prezentoval podstatně vyhraněnější formu náhledu na dílnu Mistra Fridrichova oltáře (autorská dílna malířského provedení křídel Znojemského oltáře),¹⁴⁹ ovlivněný příspěvkem zmíněného Karla Ginharta a jeho popisu stylové souvislosti malířské dílny Mistra Fridrichova oltáře, řezeb a řezaných reliéfů Fridrichova oltáře s korutanskou produkcí, který vedl k náznaku, že dílna mohla působit v tomto jihorakouském regionu. Buchowiecki tentokrát malované strany křídel Znojemského oltáře z dílny Mistra Fridrichova oltáře zcela vynechal, neboť podobně jako výše zmíněný Ginhart, ale přesto důrazněji přesunul působení dílny do Korutan.¹⁵⁰ Znojenský oltář z jeho konstrukce zmizel, pravděpodobně proto, že by autor musel řešit formu spolupráce řezbářské dílny Znojemského oltáře na dálku z Korutan, která je logicky nemyslitelná z důvodu v literatuře diskutovanému úzkému kontaktu obou dílen podílejících se na Znojenském oltáři.

Nicméně Znojenský oltář ve vztahu k vídeňské produkci byl v téže publikaci věnované rakouskému umění, ale v oddílu věnovaném sochařství zmíněn **Petrem Baldassem**.¹⁵¹ Ten se v kapitole pojaté v pinderovském znění *Dunkle Zeit* mezi lety 1430 až 1460 věnoval reliéfům Znojemského oltáře, které zařadil jako ukázkou realistického stylu působícího vedle

¹⁴⁶ Walter BUCHOWIECKI: Geschichte der Malerei in Wien, in: Geschichte der Stadt Wien, Bd. VII/ 2. Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Wien 1955.

¹⁴⁷ BUCHOWIECKI 1995 (Pozn. 146), s. 24.

¹⁴⁸ BENESCH 1936 (Pozn. 97), s. 22

¹⁴⁹ Walter BUCHOWIECKI: Die Wand-, Buch- und Tafelmalerei, in: Gotik in Österreich, Wien 1961, 46–77.

¹⁵⁰ BUCHOWIECKI 1961 (Pozn. 149), s. 57.

¹⁵¹ Peter von BALDASS: Die Plastik, in: Gotik in Österreich, Wien 1961, 78–109.

retrospektivního stylu pokračujícího v klasické fázi krásného slohu, kteréhož je hlavní reprezentant Fridrichův oltář.¹⁵² Hlavní osobností rozšiřující tento nový styl ve Vídni je Jakob Kaschauer. Formálně jeho tvorbu Baldass charakterizoval protiklady mezi malířsky pojednaným povrchem a plasticko-kubickými elementy. Znojemský oltář (Kreuzigungsaltar) pocházející ze Znojma je dle Baldasse vídeňská práce – bez odkazu na malířské pojednání oltáře, která náleží buď do Kaschauerovy dílny a nebo přísluší do stejné doby vzniku Freisingského oltáře a produkce Kaschauerovy dílny. Dle slov autora představují reliéfy dobrý příklad tohoto realistického stylu.¹⁵³

V témže roce vyšlo monografické zpracování německého gotického malířství **Alfreda Stange**,¹⁵⁴ který se v oddílu vídeňského a dolnorakouského malířství první poloviny 15. století věnoval komplexně (po Karlu Oettingerovi) Mistru Fridrichova oltáře.¹⁵⁵ Činnost této dolnorakouské-vídeňské dílny badatel vymezil mezi léta 1420 do roku 1450, a jako orientační bod posloužilo do roku 1447 datované dokončení Fridrichova oltář. Malované pašijové scény Znojemského oltáře dává Stange do souvislosti s Fridrichovým oltářem, datuje jejich vznik do 40. let 15. století a stanovuje v rámci autorského dílenského provozu chronologii. Na konzervativním rázu Mistra přidává v autorově hodnocení vztah pašijových obrazů ke kompozicím 14. století, které bohužel nejmenuje a zejména pak návrat ve scéně Kristova vjezdu do Jeruzaléma Znojemského oltáře k téže scéně Mistra Obětování v chrámu.¹⁵⁶

Stange se zabýval i lokalizováním dílny. Oettingerem učiněno určení působiště dílny Mistra Fridrichova oltáře do Vídně argumentací, že dílenský provoz soustředěný kolem Znojemského oltáře celkově musel působit v tomto městě, rozporuje Stange přepracováním další Oettingerovy hypotézy o původu řezbáře reliéfů Znojemského oltář v Bavorsku, což Stange přijímá, a aby vyvrátil působení ve Vídni označuje Mistra Znojemského oltáře za Dolním Rakouskem procházejícího umělce.¹⁵⁷ Proto jako místo působení dílny určil autor Vídeňské Nové Město.

Jako další vyšla syntéza umění Dolního Rakouska. Sochařství zpracoval Josef Zykan, který ale reliéfy Znojemského oltáře zcela vypustil.¹⁵⁸ K malířství se zde naposledy vyjádřil na

¹⁵² BALDASS 1961 (Pozn. 151), s. 101.

¹⁵³ BALDASS 1961 (Pozn. 151), s. 102.

¹⁵⁴ Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik. Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500, 11 Bd., München Berlin 1961.

¹⁵⁵ STANGE 1961a (Pozn. 154), s. 33–36.

¹⁵⁶ STANGE 1961a (Pozn. 154), s. 34.

¹⁵⁷ STANGE 1961a (Pozn. 154), s. 35.

¹⁵⁸ Josef ZYKAN: Die Plastik (Tafel 69 bis 111 und Abb. 1 bis 7), in: Die Gotik in Niederösterreich. Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter, Wien 1963, 125–142.

sklonku života **Ludwig Baldass**.¹⁵⁹ Malované strany křídel Znojemského oltáře po několikanásobném ukotvování ve vídeňské malbě první a druhé čtvrtiny 15. století, které proběhlo v literatuře je připsal i sám badatel do ťevru Mistra Fridrichova oltáře. Badateli se zdá logické ztotožnit tohoto anonymního mistra s pomocným označením s ve Vídeňském Novém Městě doloženým Hansem z Tübingen.¹⁶⁰ Působnost Mistra Fridrichova oltáře dle badatele lépe zapadá mezi doložené letopočty od 30. let 15. století do roku 1463, kdy Hans z Tübingen umírá v Novém Městě.

Ludwig Baldass se jako autor jediného monografického zpracování Znojemského oltáře,¹⁶¹ i přes úzce vymezenou kategorii malířství, kterou měl v publikaci dolnorakouského umění na starost krátce k závěru vyjádřil k původu řezbáře Znojemského oltáře v Bavorsku, jak popsal Karl Oettinger. Na což Baldass odpověděl jednoduše tak, že prostorovost obrazu Mistra Albrechtova oltáře stojí blížeji než bavorské provedení.¹⁶²

V katalogu výstavy Gotiky v Rakousku z roku 1967,¹⁶³ byl Znojemský oltář zařazen do kapitoly pojednávající o vývoji gotických křídlových oltářů. Překvapivě s ohledem na téma kapitoly se **Hans K. Ramisch** nevyjádřil k třístupňovému uzavření oltáře, které nemá v Rakousku obdoby. Autor se spíše v případě našeho oltáře zabýval vizualitou reliéfů Znojemského oltáře a jejich drastičností, která dle jeho slov zapadá mezi početnou skupinu 40. let 15. století.¹⁶⁴ Rozložení ukřižovaného Krista a dvou lotrů čnicích nad masou postav v reliéfu oltáře uvedl do souvislosti s výrazovými prostředky hrubého násilí staro-bavorského umění.¹⁶⁵ Jako srovnávací materiál zmírněné podoby Ramisch také zmínil desky Svatojakubského cyklu Mistra Rajhradského oltáře.

Další syntetické zpracování rakouského umění, které vyšlo a navázalo na již v roce 1955 vydané dějiny malířství ve Vídni se týkalo sochařství. Období gotiky zde zpracoval **Karl Ginhart**.¹⁶⁶ V prvotním Ginhartově zpracování sochařství ve Vídni představovaly 40. léta 15. století tři velké oltáře – Fridrichův (ten připsal do Korutan), Freisingký oltář Jakoba

¹⁵⁹ Ludwig von BALDASS: Die Tafelmalerei (Tafel 1 bis 36 und Abb. 1 bis 13), in: Die Gotik in Niederösterreich. Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter, Wien 1963, 81–92.

¹⁶⁰ Identifikaci Mistra Fridrichova oltáře s Hansem z Tübingen opakuje po Wilhelmu Suidovi, který tak učil prvně. Do této doby zůstala hypotéza bez reakce.

¹⁶¹ BALDASS 1935 (Pozn. 88).

¹⁶² BALDASS 1963 (Pozn. 158), s. 86.

¹⁶³ Hans K. RAMISCH: Zur Entwicklung des gotischen Flügelaltars, in: Gotik in Österreich, Kat. výst., Minoritenkirche Krems-Stein, Niederösterreich, 19. Mai Bis 15. Oktober 1967, Krems an der Donau 1967.

¹⁶⁴ Za cenou skupinu Ramisch zmínil již několikrát v literatuře uvedené srovnání pro reliéfy Znojemského oltáře – oltář z Wurzach Hanse Multschera.

¹⁶⁵ Na tomto místě Ramisch pravděpodobně myslel velké pašijové desky Gabriela Anglera z kláštera v Tegernsee, jak již bylo v literatuře diskutováno. Zejména Oettingerem OETTINGER 1941 (Pozn. 124).

¹⁶⁶ Karl GINHART: Die gotische Bildnerie in Wien. Bildnerie in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: Geschichte der Stadt Wien, Bd. VII, 1, Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien, Wien 1970, 33–37.

Kaschauera a letmo zmíněný Znojemský oltář.¹⁶⁷ Ve svém druhém hodnocení Ginhart zopakoval své přesvědčení o vzniku Fridrichova oltáře v Korutanech, a to na základě stylových analogií, jak pro malířskou, tak i řezbářskou část oltáře v jihorakouském regionu. Načež zde zcela jistě badatel vědomě opomenul Znojemský oltář, který by autorskou konstrukci působiště dílny Korutanech narušil.¹⁶⁸

Dosavadní poznatky zejména ke Znojemskému oltáři shrnula **Elfriede Baum** v katalogovém heslu prvního vědeckého katalogu Musea středověkého rakouského umění expozice dolního Belvedéru,¹⁶⁹ kde se autorka hesla vrátila k Baldassovu označení oltáře jako vídeňský vyřezávaný oltář (Wiener Schnitzaltar). V literatuře užívané označení oltář z kaple Svatováclavské shledala jako matoucí, neboť otázka lokalizování do Znojma je dle autorčina názoru nejasná. Východisko cesty Znojemského oltáře ze Znojma do vídeňského Hofburgu, tak jak popsal Ernst Winkler, je autorkou pravděpodobně pochopena jako místo vzniku oltáře určující, neboť Baum nepochopitelně s ohledem na starší literaturu argumentuje, že řezbářsky zpracovaná část oltáře v žádném případě nejeví vztah k jihočeské (myšleno spíše k jihomoravské) produkci.¹⁷⁰

Baum dále shrnuje dosavadní poznatky týkající se stylu řezeb, převážně ale převzala názory Ludwiga Baldasse a Otto Benesche, které popisovaly zařazení Znojemského oltáře do vídeňské produkce. Nejzávažnější je převzetí názoru k Baldassem nashromážděným kresbám pašijové tematiky, které seskupil v jeden autorský celek a opatrně naznačil, že může jít o totožného autora s případným autorem (kresebného) návrhu Znojemského oltáře, rozhodl však že se jedná o vztah nepřímý, a kresby tudíž určují v jeho pojetí pouze stylovou paletu řezbáře mající souvislost s deskou Mistra Worcesterova Nesení kříže. Baum tento Baldassem nepřímý vztah přehodnotila v přímý a tedy autorský. Autora návrhu kresby považuje Baum podle Benesche za pro Rakousko činného umělce.¹⁷¹ Zařazení Znojemského oltáře do Vídně dále podporuje badatelka Baldassovou reduktivní odpovědí na Oettingerovu hypotézu o importu umělce z Bavorska, a to stručnou větou ohledně vztahu reliéfů oltáře k vídeňské produkci.¹⁷² Nepřekvapuje, že Baum přebírá i Beneschův názor o určení zásadní analogie v desce Mistra Worcesterova Nesení kříže ve vídeňské produkci.

¹⁶⁷ GINHART 1955 (Pozn. 146).

¹⁶⁸ GINHART 1970 (Pozn. 166), s. 34.

¹⁶⁹ Elfriede BAUM: Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst, Kat. stálé expozice, Österreichische Galerie, Wien, 1971.

¹⁷⁰ BAUM 1971 (Pozn. 169), s. 66. Od začátku zájmu bádání nebyl poměr k jihomoravské produkci vůbec diskutován.

¹⁷¹ BAUM 1971 (Pozn. 169), s. 66.

¹⁷² Toto Baldassovo reduktivní srovnání bez uvedení srovnávacího materiálu, které bylo podmíněno snahou odpovědět Oettingerovi na jeho připsání původu řezbáře do Bavorska bylo popsáno výše.

Vídeňskou provenienci oltáře podporuje i literaturou tradované a v podstatě jen částečně Brigitte Ascherl vyvrácené autorství malovaných stran křídel Znojemského oltáře ve vídeňské dílně Mistra Fridrichova oltáře, které nijak neodůvodňuje ani nerozvádí.¹⁷³ Příznačně takto činil i Ludwig Baldass. Autor Znojemského oltáře je tedy Elfridou Baum označen jako vídeňský (?) řezbář.

Ještě před tím, než zakončím první „polovinu“ kritiky stavu bádání je třeba zmínit disertační práci **Brigitte Ascherl**, která se monograficky věnovala Mistru Fridrichova oltáře.¹⁷⁴ Ascherl se zde po několikaletém spojování autorství malovaných stran křídel Znojemského oltáře s Mistrem, které bylo vedeno spíše na těsnější platformě přímo s Mistrem sama rozhodla zařadit malířské zpracování Znojemského oltáře nanejvýš do souvislosti na platformě dílenského okruhu Mistra Fridrichova oltáře.¹⁷⁵ Pro tuto širší souvislost se autorka rozhodla na základě komparativního srovnávání kompozic, motivů, obličejových typů, detailů reálií, utváření architektonického prostoru, zapojení figur do něj, které jeví souvislost nejen s díly Mistra Fridrichova oltáře a především jeho hlavním dílem, ale i s díly Mistra Pašijových řad (V literatuře již především zmíněná scéna Kristova Vjezdu do Jeruzaléma z Budapešti dále scéna Kristovy zrady z Vídně a Krista na hoře Olivetské z opavského muzea) a Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu a do jeho ťevru řazenou desku s Ukřižováním z vídeňského Belvedéru. Navzdory převažujícím podobnostem, které určila Ascherl mezi světeckými postavami vnějších křídel skříně Fridrichova oltáře se rozhodla detailně popsané podobnosti výše popsaného charakteru označit jako prameny stylu Mistra malovaných stran křídel Znojemského oltáře.¹⁷⁶

Hodnocení bádání konce 20. století až po současnost

Nejzásadnějšímu a nejkomplexnějšímu hodnocení, kterého se dostalo Znojemskému oltáři proběhlo v 80. letech 20. století, kdy byl hodnocen historiky umění Robertem Suckalem,¹⁷⁷ Lotharem Schultesem¹⁷⁸ a po stránce technologické vycházející z tehdy

¹⁷³ BAUM 1971(Pozn. 169), s. 66.

¹⁷⁴ Brigitte ASCHERL: Der Meister des Fridrichs-Altars (Disertační práce obhájená na Filozofické fakultě Univerzity ve Vídni), Wien 1976.

¹⁷⁵ ASCHERL (Pozn. 174), s. 113 a 127.

¹⁷⁶ ASCHERL (Pozn. 174), s. 127.

¹⁷⁷ Robert SUCKALE: Das Znaimer Retabel. Zur künstlerischen Herkunft des Bildschnitzers, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XLIV, 1988, 2–14.

¹⁷⁸ Lothar SCHULTES: Zur Herkunft und kunstgeschichtlichen Stellung des Znaimer Altars, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XLIV, 1988, 14–37.

aktuálních výsledků restaurátorského zásahu na reliéfech a skříni oltáře Manfredem Kollerem a Giovannou Zehetmaier.¹⁷⁹

Jak již naznačila sama Milena Bartlová¹⁸⁰ dosavadní přístup k hodnocení Znojemského oltáře se zásadně změnil. Abychom se dnes mohli dívat na Znojenský oltář tak jak se díváme, se musel přístup změnit odložením nacionalistických měřítek a potřebou vysvětlit dílo ve vztahu k vlastnímu národnímu příběhu, což se projevovalo zejména analýzou psychologie forem reliéfní plochy sváteční strany a zvláště hodnocenými malovanými stranami křídel Znojemského oltáře. Oddělené hodnocení obou stran oltáře naráželo na problém celkového vysvětlení sestavení oltáře, které se projevilo zejména v přehledových publikacích rakouského sochařství a malířství, kde vznikaly velice protichůdné názory, které na sebe reduktivně odkazovaly. Badatelským problémem nyní je sice stále hledání stylových analogií, inspirací a nebo určování školení, ale jak ukázala dosavadní literatura se všechny tyto styl určující elementy pojí s širším evropským horizontem. Jedním z hlavních problémů se proto stává vysvětlení tohoto horizontu ve vztahu k uměleckému centru Vídně, která byla již poměrně bez pochyb určena jako výchozí pro dílnu Znojenský oltář. Druhým problémem se stalo vysvětlení domácího kontextu ve vztahu k Vídni, a tím tedy i otázka objednatelská a otázka adjustace Znojemského oltáře v konkrétním prostředí svatomikulášského kostela.

Robert Suckale ve svém příspěvku o uměleckém původu řezbáře Znojemského oltáře sice již na počátku své studie vyslovuje, že je řezbář přiřaditelný ke dvěma uměleckým okruhům, ale jeho původ určuje a chce prokázat v Bavorsku.¹⁸¹ Mohli bychom vzpomenou především předcházející ztotožnění s tímto uměleckým okruhem, které předpokládal Oettinger, ten nacionalisticky orientovaný určil původ mistra na základě zmíněné analýzy psychologie forem mající, co dočinění s jihoněmeckým naturelem. Suckale předpokládá, že vztah k této oblasti ve formě uměleckého původu či řezbářova školení je daný jednak sumou uměleckých impulsů vzniklých na platformě evropských kontaktů po obchodní, církevní, umělecké, univerzitní i dvorské linii ve směru Bavorsko - Rakousko. Zrcadlí v sobě na příkladu této bavorské oblasti propustnost uměleckých center a schopnost pracovat s různými uměleckými podklady, jako jsou kompozice a různé motivicky a ikonografické prvky. Jde především o podklady tohoto charakteru z oblasti Itálie a Nizozemí. Nicméně nejde jen o schopnost uměleckého centra přijímat, ale je také dle Suckaleho důležitá lokální tradice, a to internacionální gotiky a její lokální charakteristická motivická a typologická výbava.

¹⁷⁹ Manfred KOLLER / Giovanna ZEHETMAIER: Kunsttechnologische Studien zum Znaimer Altar und anderen Werken des frühen Realismus in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XLIV, 1987, 37–44.

¹⁸⁰ BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1).

¹⁸¹ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 2.

Takto podmíněnou šíří uměleckých impulsů Suckale rozděluje do dvou chronologických a navazujících generačních kategorií: 20. let 15. století, kterou reprezentuje Mistr Worcesterova Nesení kříže zastupující především prolnutí místní výbavy internacionální gotiky (jde především o typologii obličejů, fyziognomii a morfologii draperie) s italskými motivickými prvky.¹⁸² Generace 30. let 15. století má těžit ze základny takto vytvořenou ve 20. letech, ale zejména jde o přetí stylových elementů na podkladu nizozemského umění. Dle Suckaleho jde v případech obou generací o spektrum určující původ řezbáře reliéfů Znojemskeho oltáře, proto jejich vznik zařazuje až do generace následující spíše mezi léta 1440–1450.

Hlavním aspektem zařazení reliéfů Znojemskeho oltáře až do generace následující bylo Suckalemu ověřování použití zmíněných motivů italského a nizozemského umění, které eviduje převážně na dílech druhé a o něco mladší generace z bavorského prostoru jako je Ottenheinrichova bible, Kalvárie z klášteera v Benediktbeuern (33), Retábl z Hiltpoltsteinu[39, 40], Retábl z Bamberku[41], Kalvárie z Heidau[42], Kalvárie z Baumburku[43] a především kalvárie z klášteera v Tegernsee Gabriela Anglera (34, 35, 36, 37). Originalita reliéfů, jejich provedení formální a stylová jedinečnost mají na podkladu zpracování motivických prvků výše uvedené skupiny – a jejich převzetí z druhé ruky dokládat jednak časovou následnost, ale i zároveň původ či školení řezbáře. Pakliže jde o dílo současné může jít o společné převzetí staršího nedochovaného vzoru.

Co se týče v literatuře hojně diskutovaného rozdělení podílu na reliéfní ploše Znojemskeho oltáře mezi dva řezbáře je Suckale zásadně proti. Formální rozdělení vysvětluje nově analyzovanou rozdílnou tematikou, zejména pak odlišení eucharistické tematiky, která se propisuje do vizuální podoby reliéfů. Zejména obsah pravého křídla nechápe badatel pouze v rovině vyprávění historického zážitku, ale i v rovině *Andachtsbildu*.¹⁸³

V téže Rakouském časopisu pro dějiny umění a památkovou péči se vyjádřil širším záběrem než výběrovým příspěvkem k původu řezbáře oltáře také **Lothar Schultes**.¹⁸⁴ Ten se věnoval jak uměleckému původu, tak i teologickému programu a místu vztyčení Znojemskeho oltáře.

Badatel při hodnocení teologického programu konstatoval, že je program pašijového oltáře (myšlena pouze sváteční strana oltáře se scénami Nesení kříže, Ukřižování a Snímání z kříže) v kontextu oltářních retáblů 15. století kanonický, neobvyklé je ale akcentování jednak

¹⁸² SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 5.

¹⁸³ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 12.

¹⁸⁴ SCHULTES 1988a (Pozn. 178).

Kristových ran, Kristova Těla a Arma Christi.¹⁸⁵ Tato akcentace je dle Schultese tak silná, že může zobrazovat primárně učení katolické církve o transsubstanciaci, ale taky i požadavek „*Sub una specie tantum*,“ proti kterému se vyhraňovali husité, díky kterým připadá tato hypotéza také v tomto kontextu v úvahu. Na tomto podkladu Schultes považuje funkci oltářního retabula v prostoru svatomikulášského kostela ve Znojmě, za propagandistickou a tím pádem hodnou místa na letneru.¹⁸⁶ Badatel se také poprvé po zhodnocení prvního a nereflektovaného příspěvku Winklera o posledních stopách oltáře ve Znojmě před převozem do Vídně dopodrobna zabývá otázkou původního určení retáblu v jednom ze znojemských kostelů.¹⁸⁷ Ikonografii oltáře uvádí do souvislosti s nástěnnými malbami s eucharistickou tematikou (Poslední večeře, Muž Bolesti) v chóru svatomikulášského kostela uvažuje, jak jsem již výše poznamenala o určení na letner.¹⁸⁸ Schultes se zabýval i odpustkovými listinami a dochovanými zprávami, kde vystupuje i postava markraběte moravského a pozdějšího krále Albrechta Habsburského, který by se mohl jevit jako objednavatel.¹⁸⁹ Mezi další zásadní příspěvek Schultese patří v kontextu svatomikulášského kostela zmínění působení bratrstva Božího Těla, v jehož vlastní zájmu a i s ohledem na zmíněný teologický program oltáře objasňuje jeho přítomnost v kostele.¹⁹⁰

V rámci hodnocení ikonografie reliéfů Znojemského oltáře se Schultes zabýval hledáním původu jeho jednotlivých ikonografických a motivických prvků, které vyhodnotil převážně v rámci produkce italského, franko-vlámského, rakouského a bavorského prostředí. Jako věc přesahující formu převzetí těchto ikonografických prvků badatel zdůraznil „*tendenci Rogierovy doby*“ v momentu paralely přenášení a tím i zesilování vnitřní bolesti mezi posměváčkem stojícím pod ukřižovaným synem Marie centrální scény svátešní strany Znojemského oltáře, na kterou směřuje svůj výsměšný pohled s vypláznutým jazykem.¹⁹¹ Přičemž řadu ikonografických motivů, které nalézáme na reliéfech oltáře, a které jsou mimořádného výskytu našel Schultes na bavorských dílech.¹⁹² Jde převážně o ty, které již literatura zmiňovala od Baldasse, přes Oettingera a Suckaleho posledně.

Zejména po příkladu Baldasse a Benesche se Schultes zabývá hodnocením kreseb oběma badateli sdružených kolem kresby Nesení kříže z vídeňské Albertiny, která měla reliéfu

¹⁸⁵ SCHULTES 1988a (Pozn.178), s. 16.

¹⁸⁶ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 17.

¹⁸⁷ Schultes prošel také možností dalších znojemských kostelů, mezi které patří např. klášterní kostel dominikánů Povýšení sv. Kříže, premonstrátský klášter v Louce s kostel sv. Jana. SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 14–15.

¹⁸⁸ Letner jak sám Schultes poznamenává, je fragmenty na vítězném oblouku v kostele doložený.

¹⁸⁹ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 15.

¹⁹⁰ SCHULTES 1988a (Pozn.178), s. 14.

¹⁹¹ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 23.

¹⁹² SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 23.

téže pašijové scény Znojenského oltáře propůjčit předlohu charakteru mustrového listu.¹⁹³ Přímý vztah dokládá badatel tím, že scéna kresby dokonale vystihuje svým prázdným prostorem v pravém horním rohu mrtvý prostor křídla, který je dán stupňovitým tvarem křídla retabula. Nově Schultes přidružil k autorskému okruhu kreseb jednu další zvaná Velká Bitva z pařížského Louvru, která má společné motivické prvky jak s dílem Mistra Worcesterova Nesení kříže, tak i s Beneschovým konstruktem Mistra Znojenského oltářem (v kresbách), ale i s rakouským Mistrem Votivní desky ze St. Lambrechtu.¹⁹⁴ Schultes tedy vytvořil nový konstrukt autora kresby Velké bitvy, kterého popsal jako kongeniálního řezbáři reliéfů Znojenského oltáře, a proto tedy i důležitého pro lokalizování tatáž Milieu Znojenského oltáře. Dle Schultese měl kreslíř působit dokonce ve službách vévody Albrechta Habsburského, případného objednavatele Znojenského oltáře a pohybovat se krátký čas v jihovýchodních oblastech.¹⁹⁵

Zcela nově se Schultes vyjádřil k vyhodnocení otázky připsání autorství reliéfů oltáře, které provedl na základě formální analýzy podpořené dohledáváním podpory v pramenech. Tou bylo především uvedení do souvislosti s Jakobem Kaschauerem ve Vídni doloženým malířem, který dodal na objednávku freisingského biskupa Nicodema della Scala do Freisingského dómu (pravděpodobně) skříňový oltářní retábl, ze kterého se dochovaly tři sochy a jedna menší figura donátora (10,11).¹⁹⁶

Po formálně analytické stránce popisuje badatel přístup k bublající tuhé hmotě draperie na jádru – tendenci, kterou lze sledovat především na soše Madony Freisingského oltáře (10) a na přístupu řezbářského mistra levé reliéfní plochy sváteční strany Znojenského oltáře, zejména v oblasti omdlévající Panny Marie. V rámci problematického uchopení pojetí pravé poloviny reliéfní strany oltáře badatel vidí v tomto stylu badatel projev totožný s pojetím sochy sv. Kryštofa z kostela sv. Sebalda v Norimberku [44].¹⁹⁷ S odkazem na Roberta Suckaleho a jeho analýzu řezbáře Znojenského oltáře a jeho několika stylových módu¹⁹⁸ je Schultes toho názoru, že může jít v pojetí zmíněných analogií – postavy sv. Kryštofa a soch Freisingského

¹⁹³ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 28. Schultes zmiňuje kresbu fragmentu Golgoty ze Städel Museum ve Frankfurtu nad Mohanem, scénu Posmívání se Kristu z Britského muzea v Londýně a dvě kresby Stětí hlavy sv. Jana Křtitele a ukřižování sv. Petra z Bazileje.

¹⁹⁴ Benesch interpretoval Mistra Znojenského oltáře na podkladu kreseb s řezbářským charakterem projevu. Viz výše v této kapitole nebo v kapitole následující věnující se konstrukt Mistra Znojenského oltáře.

¹⁹⁵ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 31.

¹⁹⁶ Uvedení do souvislosti reliéfů s Jakobem Kaschauerem a jemu připisovaným freisingským figurám není nové. Výše bylo uvedeno naznačení této cesty ztotožnění v podání BALDASS 1961 (Pozn. 151), s. 102.

¹⁹⁷ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 33.

¹⁹⁸ Na tomto místě je třeba poznamenat, že podle mého přehledu o přístupech k hodnocení Znojenského oltáře, Robert Suckale přímo o vícero stylových módech, které se projevovaly na reliéfu Znojenského oltáře a, které by mohl Lothar Schultes takto vyložit v jedno autorství, nikde nehovoří. Ale je třeba vzít v potaz, že k analýze Mistra Znojenského oltáře proběhla v roce 1987 konference, jejíž diskuse nebyla otištěna.

oltáře o stejného autora jako autora Znojemskeho oltáře.¹⁹⁹ Schultes ale přijímá i možnost autorského oddělení dvou uměleckých individualit, a proto zvažuje příchod druhého umělce do řezbářského ateliéru v průběhu práce na reliéfech Znojemskeho oltáře.²⁰⁰

Tyto své formální analogie Schultes podpořil, jak jsem zmínila analýzou životopisných dat Jakoba Kaschauera alis autora freisingských soch. Jeho původ s ohledem na v roce 1406 doloženého Hanse Kaschauera v Mnichově,²⁰¹ kterého vykládá jako Jakobova otce dokládá umělcův původ a také stylový idiom, který v sobě nese pojetí reliéfů, i přes to jak sám uvádí je jméno například ve Vídni poměrně běžné v diskutované době. Badatel také zapomněl pro přesnost připomenout, že příjmení Kaschauer odkazuje na občana z Košic tedy Košičana. Stylový idiom sochy sv. Kryštofa z Norimberka identifikovaný na reliéfech oltáře vysvětluje Schultes skrze norimberský původ doložené manželky Jakoba Kaschauera Margrety Hirschvogel.²⁰² Touto šíří zmíněné životní cesty Kaschauera začínající v Mnichově pokračující přes Norimberk do Vídně s odkazem na renomovaného historika Richarda Pergera zabývajícího se zejména státními dějinami a dějinami Vídně, vysvětluje komplikovanou identitu autora reliéfů Znojemskeho oltáře.²⁰³

Lothar Schultes své připsání řezb Znojemskeho oltáře do dílny Jakoba Kaschauera zopakoval v témže roce ještě jednou, tentokrát v článku věnujícímu se plastice svatomichaelského kostela am Hof ve Vídni.²⁰⁴ V této souvislosti se badatel věnoval zejména Pietě, která byla pravděpodobně přenesena na dnešní místo v kapli Panny Marie z kaple sv. Lukáše téhož kostela, kam evidujeme v roce 1430 odpustek Nicodema della Scalla, objednavatele freisingského oltáře u Jakoba Kaschauera.²⁰⁵ Podle Schultese právě i tato pieta pochází z Kaschauerovy dílny, podobně jako další evidované zakázky z této dílny pro kostel.²⁰⁶ Badatel v této pietě spatřuje stylový vztah k reliéfům Znojemskeho oltáře. Konkrétně jde o podobnost obličejového typu Panny Marie a Krista z obou děl. Draperiový styl piety má dle badatele zejména souvislost s levou částí reliéfů Znojemskeho oltáře s omdlévající Pannou

¹⁹⁹ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 33.

²⁰⁰ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 37.

²⁰¹ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 31.

²⁰² SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 31 a 37.

²⁰³ Richard PERGER: Die Umwelt des Albrechtsaltars, in: Floridus RÖHRING (ed.): Der Albrechtsaltar und sein Meister, Wien 1981, 9–22. Badatel v tomto článku prezentoval mimo jiné náhled na činnost vídeňské dílny Jakoba Kaschauera s vyhodnocením pramenů. Především na s. 19.

²⁰⁴ Lothar SCHULTES: Gotische Plastik, in: Karl ALBRECHT-WEINBERGER: St. Michael. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288–1988, 26. Mai – 2. October 1988, Ausstellungskatalog des Historischen Museum der Stadt Wien, Wien 1988, 138–149.

²⁰⁵ SCHULTES 1988b (Pozn. 178), s. 143–144.

²⁰⁶ Jde o v roce 1448 dodaný hlavní oltář, který ustoupil v roce 1751 baroknímu.

Marií. K řezbám Znojemského oltáře a pietě z vídeňského kostela přidružuje i na základě nehezkého figurálního typu Bolestného Krista z AKBILD.²⁰⁷

Co se týče mnichovského původu Jakoba Kaschauera, který badatel nedávno analyzoval nadále prezentuje jako platnou hypotézu. Jakob Kaschauer alias autor řezeb Znojemského oltáře vystupuje jako do Vídně přivandrovalý umělec zodpovědný za propojení bavorského realismu s vídeňským uměleckým centrem a prezentuje realismus, který stojí relativně blízko nizozemským vzorům. Znojemský oltář je tak prezentován v pozici „*einer Art Schmelztiegels verschiedener Strömungen innerhalb des Neues*.“²⁰⁸

Na Schultesova autorská spojení Jakoba Kaschauera se Znojemským oltářem poměrně záhy reagovala i **Kaliopi Chamonikola**,²⁰⁹ která zhodnotila nedávno restaurovanou sochu Ukřižovaného Krista[45], akvizici MG pocházející ze soukromého majetku ve Znojmě. Sochu Krista badatelka na základě formální a stylové vyhraněnosti podpořené důkladnou formální analýzou detailu stavby těla, celkové modelace a kvality řezby - která nemá na Moravě obdoby (i mezi uměleckým materiálem spojeným s Jakobem Kaschauerem) spojila se Znojemským oltářem, jehož připsání Jakobu Kaschauerovi převzala od výše zmíněného Schultese.²¹⁰ Komparačním materiálem sochy Krista se stala i samotná Madona Freisingkého oltáře – nejjistěji (bez ohledu na metodologický problém připsání) spojitelný umělecký soubor s tímto pramenně doloženým umělcem. Socha ukřižovaného Krista se tak stává dokladem názorové šíře rozvíjející dílenskou redakci Jakoba Kaschauera a Znojemského oltáře.

Socha sice dle badatelky nedosahuje suverenity projevu Mistra – Jakoba Kaschauera, přejímá ale i intenzitu vizuálního účinku majícího co dočinění s ideovým pozadím svatomikulášského kostela, ale zejména souvisí s interpretací katolického učení o eucharistii, jak vyložil ve vztahu k vizualitě a ikonografii Znojemského oltáře Schultes.²¹¹ I jeho předpoklad adaptace obrazového tématu na ikonografický program bratrstva Božího Těla přítomného ve znojemském kostele Chamonikola přebírá pro sochu ukřižovaného Krista a domnívá se, že tak společně se Znojemským oltářem vytvářejí důvodně představu o duchovním a společenském zázemí.²¹²

²⁰⁷ Sochu Bolestného Krista se Znojemským oltářem spojil prvně KIESLLINGER 1937 (Pozn. 79), s. 15. a později BALDASS 1953 (Pozn. 129), s. 17. Jinak proběhlo ztotožnění bez pozitivní či negativní kritiky a zůstalo nepovšimnuto.

²⁰⁸ SCHULTES 1988b (Pozn. 204), s. 144.

²⁰⁹ Kaliopi CHAMONIKOLA: Nová práce z okruhu Jakuba Kaschauera, in: Bulletin Moravské galerie v Brně 47, 1991, 63–65.

²¹⁰ CHAMONIKOLA 1991 (Pozn. 209), s. 63.

²¹¹ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 17.

²¹² CHAMONIKOLA 1991 (Pozn.209), s. 64. Představu dotváří i Chamonikolou jmenovaná kamenná figura zbičovaného Krista přivázaného ke kůlu, který stojí na konzole v presbytáři Svatomikulášského kostela.

Nový zlom, především co se týče datace Znojemského oltáře a školení mistra přineslo hodnocení **Artura Saligera**.²¹³ Badatel se podobně jako Suckale a Schultes (1988) zabýval uměleckým původem mistra, který zcela nově a možná i překvapivě určil v prostředí pražského malířství. Jako srovnání zmínil scénu sbírání many nástěnné malby Emauzského kláštera z doby kolem roku 1360. V tomto srovnání jde především o kompozici utvářecí hodnoty (sofistikovaný systém do sebe zaklíněných a protichůdných postav), které jsou v řezbách Znojemského oltáře aktualizované o nové realistické hodnoty.²¹⁴ Nicméně pojetí realismu jako takového odvozuje přímo z malby a z protagonistů Nizozemského realismu: Mistrem z Flémalle, ale především Mistrem Turínských hodin (alias Hubert van Eyck) a zmiňuje také propojení burgundské kultury s nizozemskou v době internacionální gotiky, kdy staro-nizozemští umělci působili na dvoře Filipa Smělého.

Saliger v katalogovém heslu holduje pro školení Mistra Znojemského oltáře v nizozemské oblasti a naprosto vynechává problematiku bavorských analogií diskutovaných v literatuře takřka od počátku badatelského zájmu o Znojemský oltář. Nicméně dataci oltáře spojeného s progresivním Mistrem z Flémalle nelogicky usměrňuje dle oltáře Tomáše z Kološváru díla pozdního krásného slouhu datovaného do roku 1427 a to podle motivu utváření jezdeckých skupin a ornamentalizace pozadí.²¹⁵

Ke Znojemskému oltáři se v projektu *Od gotiky k renesanci* zpracovávající výtvarnou kulturu Moravy vrátila **Kaliopi Chamonikola** a **Jakub Vítovský**.²¹⁶ Chamonikola zařadila Znojemský oltář do publikace v roli jednoho z importů a stimulů pro domácí moravskou tvorbu (Tím druhým byl pro Olomouc kamenický soubor Olivetské hory). Stimul, který jak již badatelka výše přijala od Lothara Schultese a sama zpracovala ve vyhodnocování znojemského krucifixu dříve, který zprostředkovává nový realismus v pojetí vídeňského Jakoba Kaschauera.²¹⁷

Kaschauerovo autorství Znojemského oltáře včetně Ukřižovaného Krista přejímá i Vítovský, ale ne na podkladu formální analýzy jak činí Chamonikola, nýbrž na podkladu nálezu účtu v jehož znění je doloženo, že jakýsi malíř Kaschauer (pictori Kassawer) roku 1421 obdržel ze znojemské pokladny odměnu za plastiku krucifixu (ymagine crucifixi),²¹⁸ čímž tak zdánlivě

²¹³ Artur SALIGER: Znamer Altar, in: Österreichische Galerie. Belvedere Wien, Sammlungskatalog der Österreichischen Galerie, München London New York 1995, 27–31.

²¹⁴ SALIGER 1995 (Pozn. 213), s. 28.

²¹⁵ SALIGER 1995 (Pozn. 213), s. 29–30.

²¹⁶ Kaliopi CHAMONIKOLA: Deskové malířství a sochařství, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.), *Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, Kat. výst., Moravská galerie, II., Brno 1999, 254–462. Jakub VÍTOVSKÝ: Umělci na Moravě, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.), *Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, Kat. výst., Moravská galerie, II., Brno 1999, 19–34.

²¹⁷ CHAMONIKOLA 1999 (Pozn. 216), s. 258.

²¹⁸ VÍTOVSKÝ 1999 (Pozn. 216), s. 26.

potvrzuje správnost určení Znojmského Krucifixu získaného akvizicí ze soukromého majetku ze Znojma do svatomikulášského kostela a Kaschauerovi dříve tušený přípis který provedla Chamonikola.²¹⁹ Vítovský dokonce vztáhl nalezený zápis v knize testamentů z roku 1421, který náleží k závěti Johanna Nürenbergera z roku 1408 obsahující odkaz na stavbu kostela, misál a pověření kazatele Mikuláše Antiquuse nechat namalovat deskový oltář z Pašijí a zbraní Kristových s plastikou.²²⁰ Znojmský oltář tak Vítovský vztahuje svým ikonografickým tématem, které odpovídá popisu k tomuto letopočtu.²²¹ V tomto důsledku se tak společně s Ukřižovaným ze Znojma stává raným dokladem stylu vídeňského Kaschauera ještě před rokem 1429, kdy je poprvé zmíněný ve Vídni a daleko dříve před rokem 1443, kdy dodal hlavní oltář do Fresingu, podle jehož postav skříně literatura odvozuje styl Jakoba Kaschauera. S touto ranou datací k letopočtu 1421, ale nesouhlasí autorka katalogového hesla Chamonikola, která Krucifix ze Znojma datuje kolem roku 1450.²²²

Po svém raném datování Znojmského oltáře podle oltáře Tomáše z Kološváru datovaného do roku 1427 se k nové datační reformulaci Znojmského oltáře podle Jakuba Vítovského přidává **Artur Saliger**.²²³ Vztah Mistra Znojmského oltáře k vídeňskému malíři a sochaři Jakobu Kaschauerovi (?) představující nový stylový názor sice neutrálně nevyvrací, ale ranou datací do 20. let 15. století naopak sám potvrzuje sumou malířských analogií ze sféry nizozemských primitivů, a to především bratrů van Eycků a Mistra z Flémalle. Důležitým dílem je eyckovská Kalvárie z MMA[46], kterou datuje do roku 1417. Jejich ranou tvorbu 20. let 15. století překvapivě dává do těsné časové blízkosti s reliéfy Znojmského oltáře, kdy předpokládá ranou a poměrně bezprostřední recepci jejich stylu na půdorysu uměleckého kontaktu v okruhu Nizozemí. Styl byl, ale v celé své šíři formován - na základě stejných předpokladů podobností - zejména s pařížskou a burgundskou tvorbou. K celé šíři opakuje i svůj názor ohledně poučení mistra v pražském milieu v prostředí kláštera na Slovanech.²²⁴

Co si v Saligerově šest let starém hodnocení ponechalo původní názorové postavení je stále vynechání bavorských analogií. Nově se Saliger věnoval hypotéze Lothara Schultese o usazení Znojmského oltáře na letner ve svatomikulášském kostele ve Znojmě, které z důvodu velikosti oltáře zamítá.²²⁵ Skeptický je, ale i co se týče usazení oltáře do chóru s ohledem na

²¹⁹ CHAMONIKOLA 1991 (Pozn. 209), s. 63.

²²⁰ VÍTOVSKÝ 1999 (Pozn. 216), s. 26.

²²¹ VÍTOVSKÝ 1999 (Pozn. 216), s. 26.

²²² Kaliopi CHAMONIKOLA: Krucifix ze Znojma. In: *Od gotiky k renesanci II* 1999, s. 308, kat. č. 139. Názor opakuje badatelka dále: Kaliopi CHAMONIKOLA: *The Crucifix from Znojmo*. In: *The last flowers of the Middle Ages* 2000, s. 99

²²³ Artur SALIGER: *Znojmo Altarpiece*, in: *The last flowers of the Middle Ages* 2001, s. 165–174, kat. č. 39.

²²⁴ K celé styl utvářející šíři, zejména strany 170–174. SALIGER 2001 (Pozn. 223).

²²⁵ SALIGER 2001 (Pozn. 223), s. 165.

jeho výzdobu nástěnnými malbami. Znojemský oltář totiž nemá dekorativně pojednanou zadní stranu, což vysvětluje záměrem jeho přisazení ke zdi. Místo, kde mohl být oltář takto prezentován nalézá Saliger ve vídeňské katedrále sv. Štěpána v apoštolském chóru, kde se nacházel v pramenech doložený nijak nekonkretizovaný oltář Kristových pašijí (do roku 1513), kterému by tak mohla odpovídat ikonografie Znojemského oltáře.²²⁶

K tématu Znojemského oltáře a obě se vyjádřila i **Milena Bartlová** v publikaci *České deskové malířství 1400–1460*,²²⁷ kde v kapitole pojednávající o rozlivu umělců školených v Praze odcházejících z důvodu nízké poptávky způsobené husitskými válkami v Čechách a o míře uplatnění „českého vlivu“ v zahraničí. Dílem majícím mimořádné postavení „*kteří stojí na pomezí rakouského a českého, resp. moravského*“²²⁸ je Znojemský oltář. Bartlová se sice nevěnovala ani stylové a formální analýze Znojemského oltáře, poukazuje však na několik vratkých hypotéz. Zejména na hypotézu Lothara Schultese o ztotožnění vídeňského Kaschauerera s autorem řezeb reliéfů oltáře. Bartlová s odkazem na stav bádání o tomto vídeňském umělci v podání Rainera Kahsnitze,²²⁹ který odejmul Jakobu Kaschauerovi autorství soch Freisingkého oltáře a vytvořil nový anonymní konstrukt Mistra Freisingských soch. Pramen dokládající přítomnost malíře Kaschauerera ve Znojmě,²³⁰ Bartlová rozporuje a vykládá jej ve vztahu k malíři Mistru Fridrichova oltáře, který by ve Znojmě působil vedle v téže městě evidovaného malíře Kunce – pravděpodobného exulanta z Prahy.²³¹ I když Bartlová zastává stanovisko, že nemůžeme malby Mistra Fridrichova oltáře označit za součást českého malířství, poukazuje, že čerpá malířův styl z jeho tradice.²³² Badatelka tedy navrhuje označit za Kaschauerera ze znojemských análů malíře Fridrichova oltáře a tím autora malovaných křídel Znojemského oltáře. Český vliv v malbách vysvětluje kontaktem s pražským malířem Kuncem.²³³

Bartlová svůj názor o spojení Mistra Fridrichova oltáře se znojemským Kaschauerem opakuje i v kapitole věnující se Znojemskému oltáři v publikaci *Mistra Týnské kalvárie*.²³⁴ Co se týče řezbářské stránky Znojemského oltáře upozorňuje, že dosud nebyl spolehlivě a

²²⁶ Oltář se na místě nedochoval, protože musel ustoupit vztyčení náhrobku Fridricha III., odkud byl oltář přenesen k jižní stěně katedrály. SALIGER 2001 (Pozn. 223), s. 166.

²²⁷ Milena BARTLOVÁ: *Poctivé obrazy: Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001.

²²⁸ BARTLOVÁ 2001 (Pozn. 227), s.128.

²²⁹ Rainer KAHSNITZ: *Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer*, in: Rainer KAHSNITZ/ Peter VOLK (edd.): *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler*, München 1998, 51–98.

²³⁰ VÍTOVSKÝ 1999 (Pozn. 216), s. 26.

²³¹ BARTLOVÁ 2001 (Pozn. 227), 129.

²³² S odkazem na dávný výrok Antonína Matějčka o malovaných stranách Znojemského oltáře: „*shrnuje všechny zkušenosti českého malířství*“ MATĚJČEK 1931 (Pozn. 59), s. 340.

²³³ BARTLOVÁ 2001 (Pozn. 227), 129.

²³⁴ Milena BARTLOVÁ: *Olivetská hora z Olomouce a Znojemský oltář*, in: Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie. Český řezbář doby husitské*, 2004, 111–116.

přesvědčivě nalezen sochařský okruh, který by doložil autorův stylový původ. Bartlová je také toho názoru, že kvalita a výjimečnost Znojemského oltáře v moravském prostředí poukazuje na aktuální a vyšší nároky na výtvarnou reprezentaci ve srovnání s tehdejšími Čechami, která vychází z čistě katolického prostředí.

Podobně jako Milena Bartlová výše se výsledkem úpadku pražského uměleckého centra v období pohusitských Čech zabýval **Artur Saliger**,²³⁵ který zakládá svůj článek na důležitosti Znojemského oltáře v roli klíčového díla pro moravské umění. Autor zde důsledně, takřka bez konfrontace s jinými názory v literatuře opakuje svůj názor ohledně stylu reliéfů pouze na pokladu zpracovávání nizozemských vzorů vrstvy Mistra turínské modlitební knížky (Hubert van Eyck) a raného díla Mistra z Flémalle, a kompletně svou dataci oltáře založenou na komparaci s pozdně krásnoslohým oltářem Tomáše z Kološváru z roku 1427.²³⁶ Svou metodologicky pochybnou hypotézu datování progresivního díla podle stylově neprogresivního díla logičtěji, i když ne příliš odůvodňuje po stránce stylové vznikem olomoucké Olivetské hory, kterou vztahuje k mladší vrstvě nizozemských umělců, a to především Janu van Eyckovi. Vrstva dle badatele zastupuje následnou tendenci po projevu Znojemského oltáře (vrstva Huberta van Eycka). Takto určenou posloupností přijímání inspirací z nizozemského umění Saliger nepřipouští možnost, že díla mohla vzniknout v blízkém časovém sousedství a musela nutně vzniknout posloupně za sebou.

Zajímavé a poměrně matoucí je také postavení významu Znojemského oltáře v Saligerově článku s výše uvedenou tematikou. Obě progresivní zmíněná díla totiž měla ovlivnit lokální produkci.²³⁷ U Olomoucké Hory je význam pro lokální produkci sice viditelný v dalších kamenosochařských sousoších s tematikou Olivetské hory na Moravě, ale jak je tomu u Znojemského oltáře nevíme.

Nový náhled na Znojemský oltář stylem analytického přehledu bádání ve studii s názvem *Je Znojemský oltář rakouský, německý, český nebo moravský?*,²³⁸ který podala **Milena Bartlová**, představila autorka oltář lupou nacionalistických měřítek historiků umění, kteří se jím zabývali a kteří jej na základě jednotlivých analogií prostředí připisovali různou mírou vztahu, ať už na podkladu školení řezbáře, přímého původu řezbáře nebo obecně stylovou vrstvou vysvětlovali v rámci rakouského nebo bavorského prostředí. Autor malovaných stran naopak platil vždy za doklad rakouského umění.

²³⁵ Artur SALIGER: Moravské umění ve vztahu k Vídni, in: Alena MARTYČÁKOVÁ (ed.): Podzim středověku. Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století, Brno, Moravská galerie, Místodržitelství palác 24.-25. února 2000, Brno 2003, 89–99.

²³⁶ SALIGER 2003 (Pozn. 235), s. 92.

²³⁷ SALIGER 2003 (Pozn. 235), s. 93.

²³⁸ BARTLOVÁ 2003 (Pozn. 1).

Kriticky je nutno dodat, že badatelka neocitovala přehled bádání v celé své šíři, proto byl vytvořen pohled na Znojemský oltář přehazovaný v dramatickém sledu jako horký brambor mezi jednotlivými národními celky. Což mělo za následek, jak badatelka poznamenává,²³⁹ to že se jeho hodnocení zcela vyhnuli čeští historici umění, kteří nezážili ani možnost importu, který by mohl mít případně dosah na tehdejší moravskou produkci. Badatelka také poznamenala, že Znojemský oltář vystupoval v literatuře pod několika označeními jako je „*Wiener Schnitzaltar*“ nebo např. „*Znaimer Hochaltar*“. Nicméně i přes změnu pojmenování, které je zvláště konkrétní v případě druhého označení nebylo argumentačně nikdy jeho původní místo určení (až na první Winklerův článek) v literatuře diskutováno. Naznačeno bylo pouze to, že tak velký dílenský provoz na víc spolupracující s dílnou Mistra Fridrichova oltáře byl na Moravě té doby nemyslitelný. Proto se proměny pojmenování oltáře odvíjely spíše s ohledem na přesvědčení o působení dílny. Ale i přes výše zmíněnou absenci diskuse o původním místě vztyčení Znojemského oltáře a o diskusi sepjetí s rakouským nebo bavorským uměleckým kontextem, byl oltář překvapivě v neutrálním pojmenování „archa“ zmíněn v českém publikaci historiků Václava Richtera, Bohumila Samka a Miloše Stehlíka,²⁴⁰ kteří jej zmínili jako součást mobiliáře kostela sv. Mikuláše ve Znojmě. Jako neodmyslitelnou součást výzdobného systému tohoto kostela byl pojat Znojemský oltář (znojemská archa) Josefem Krásou v roce 1985,²⁴¹ který svým vysvětlením jeho pozice v souvislosti s nástěnnými malbami eucharistického tématu, jejíž vznik měl dle jeho názoru vzniknout v souvislosti s osazením archy tak předeslal první vlašťovku tématu, které se stala důležité jak pro Lothara Schultese zmíněného již výše, tak především pro Michaelu Ottovou a Aleše Mudru.²⁴²

Kromě analytického hodnocení se Bartlová věnovala Schultesově vysvětlení Znojemského oltáře v rámci svatomikulášského kostela a předpokládané finanční účasti na vzniku retáblu Albrechtem Habsburským, která je sice prozatím nejistá, badatelka nicméně poukazuje na to, že byl kostel (už jen dále spolu s olomouckým kostelem sv. Mořice) v nejvyšší možné kvalitě dostavován.²⁴³ Dostavba ve vidině lukrativního podniku mohla přitáhnout umělecké exulanty z Prahy, kteří odtud odešli v souvislosti s husitskými válkami (ve Znojmě doložený malíř Kunc, který je evidovaný dříve v Praze) a mohli by tak ozřejmit stylové kořeny maleb oltáře. Malby, které označuje za „*historizující*“ či „*retrográdní*“ dle badatelky mohly

²³⁹ BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1), 144.

²⁴⁰ Václav RICHTER/ Bohumil SAMEK/ Miloš STEHLÍK: Znojmo, památky, sv. 21, Praha 1966, s. 50.

²⁴¹ Josef KRÁSA: Nástěnná malba, in: Jaromír HOMOLKA: Pozdně gotické umění v Čechách. 1471–1526, České dějiny, sv. 51, Praha 1985, s. 259.

²⁴² Texty obou autorů shrnutý níže.

²⁴³ Na tomto místě Bartlová zmiňuje argumentaci Ivo Hlobila o příchodu kameníků z Prahy a na okraj sice uvádí, ale nezpracovává názor Petra Kroupy o původu kameníků z Vídně. BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1), s. 147, pozn. č. 28.

také souviset se záměrným použitím stylu pro návrat ke „*starým dobrým časům*“ či „*víře předků*“ a hned vedle pašijového realismu reliéfů souviset s potřebami prezentace „*první protireformace*“, a tím i výše zmíněným Albrechtem Habsburským, který proti husitům aktivně bojoval.²⁴⁴

V roce 2003 vyšlo nové vydání dějin rakouského umění, kde v rámci oddělené koncepce malířství a sochařství byl zvlášť prezentován Znojemský oltář v samostatném katalogovém heslu z pera **Lothara Schultese**,²⁴⁵ který hodnotil vyřezávané reliéfy a malované strany křídel oltáře byly marginálně zmíněny v heslu věnovanému Mistru Fridrichova oltáře jako dílo dílenského okruhu Mistra.²⁴⁶ Pro Schultese nehrály malované strany žádnou roli v hodnocení oltáře a proto je ani sám nezmínil. Zásadní je ale změna přesvědčení o autorství vyřezávaných reliéfů ve Vídni doloženým malířem Jakobem Kaschauerem, které zde badatel již lehce přehodnotil. I přesto jej nadále vysvětluje v rámci vídeňského milieu, kde počítá s důležitostí kaschauerovského vídeňského provozu, a to za předpokladu že jsou s ním sochy Freisingského oltáře správně spojovány. Od Kaschauera musí dle badatele pocházet návrh a s ním související realismus zobrazení, charakteristika diferencované látkovosti v polychromii, aplikace materiálů a práce s mustry.²⁴⁷

Zcela nově zhodnotila Znojemský oltář kurátorka sbírky starého umění Rakouské galerie **Veronika Pirker-Aurenhammer** v katalogu výstavy prezentující formy užití zlata ve výtvarném umění.²⁴⁸ Badatelka se zde věnuje jednak umělecké konvenci použití zlata ve výtvarném umění středověku, kterou sama odvozuje od dílenské praxe, dále konvencí a hierarchií v rámci oltářního seskupení či formami chápání této „barvy“ jako nositele významu nebo jako uměleckou metaforu. Tematická oblast zájmu badatelky s hledáčkem omezující výklad jen na dílech prezentovaných v Rakouské galerii upřela badatelčinu pozornost na výjimečné vizuální pojetí vyřezávaných reliéfů Znojemského oltáře.²⁴⁹ Jako ostatní badatelé badatelka ocenila zejména látkovou diferenciaci povrchových struktur materiálů v řezbě i v polychromii a užití látkových vzorů, ale především poukázala na doposud nepovšimnuté a to,

²⁴⁴ Uvedené citace převzaty z: BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1), s. 146.

²⁴⁵ Lothar SCHULTES: Znaimer oder Wiener Bildhauer (?) Passionsaltar (Znaimer Altar), in: Artur ROSENAUER (ed.): Spätmittelalter und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3, München 2003, s. 313–314, kat. č. 86.

²⁴⁶ Michael REINER/ Thomas REINER: Meister des Friedrichsaltars, in: Artur ROSENAUER (ed.): Spätmittelalter und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3, München 2003, s. 418.

²⁴⁷ SCHULTES 2003 (Pozn. 235), s. 313.

²⁴⁸ Veronika PIRKER-URENHAMMER: Wandelbares Gold. Gold in der spätmittelalterlichen Retabelkunst – Überlegung mit Blick auf Werke im Belvedere, in: A. HUSSLEIN-ARCO/ Th. ZAUNSCHIRM (edd.): Gold, Kat. výst. Belvedere Wien, München 2012, 38–49.

²⁴⁹ Dalšími díly Rakouské galerie, které Pirker-Aurenhammer vybrala byly oltářní sochy Andrease Lacknera (dokončeno 1518), Desku s Pannou Marií a Ježíškem Konrada z Friesachu (kolem 1445) a oltář z Krainburgu (kolem 1510).

že do tohoto rámce nezapadá jedna postava. Jde o postavu sv. Jan Evangelisty reliéfu pravého křídla scény Snímání z kříže, který je zahalen do pozlacené draperie čímž vizuálně vystupuje.²⁵⁰ Zdůraznění postavy sv. Jana Pierker-Aurenhammer vyhodnotila jako záměrné ve vztahu k původní provenienci. Ve Znojmě se jí jeví jako vhodný premonstrátský klášter na Louce, kde je v sekundárních zdrojích doložený oltář sv. Kříže a tamní doložená kultická úcta ke sv. Janu Evangelistovi.²⁵¹ Badatelka také dokládá, že oltář po stylové stránce vyhovuje zařazení do 40. let 15. století a uvádí, že byl premonstrátský klášter od roku 1444 po husitských válkách, které jej poznamenaly obnovován.²⁵² V rámci této obnovy by pořízení oltáře dle Pirker-Aurenhammer mohlo být opodstatněné.

Z pohledu uspořádání dílenského provozu soustředěného kolem Znojmského oltáře se s odkazem na první názory Ludwiga Baldasse²⁵³ z dílenského hlediska věnovala Znojmskému oltáři kurátorka zemského muzea v Hannoveru **Antje-Fee Köllermann**.²⁵⁴ Ta se ve své studii na příkladu Znojmského oltáře a několika dalších věnovala tématu supervize nad celkovou koncepcí oltářního retabula a otázce kdo z těch, kteří se podílejí na jednotlivých složkách oltáře tuto supervizi drží. Autorka se zajímá zejména o to, zdali byla celková koncepce svěřená autoru malířské nebo autoru řezbářské či sochařské složky oltáře. Zmiňuje tak případ Hanse z Judenburgu jeho oltář z Bolzána a Jakoba Kaschauera a oltář z Freisingu. Umělci, kteří jsou doložení v pramenech jako malíři a naopak nejsou pramenně identifikovatelní jako řezbáři, přitom s nimi spojujeme řezbářské části oltáře. V obou případech Köllermann z ruky malíře očekává dozor nad koncepty obou oltářů.²⁵⁵

Znojmský oltář Köllermann udává jako docela zvláštní případ dílenské spolupráce, neboť malířská dílna zastaralejšího a lokálního stylového projevu nemohla dodat celkový návrh koncepce oltáře s inovativním formátem nizozemského původu. Pravděpodobně proto malířská dílna Fridrichova oltáře jen dokončila hotový program, dokončené vyřezané reliéfy včetně polychromie tím, že dodala malované strany křídel čímž její úkol skončil. Köllermann, také naznačuje možnost nového náhledu na dílnu Mistra Fridrichova oltáře, která se mohla specializovat pouze na dodávání malovaných křídel oltáře a mohla být založena na zcela jiném typu podnikání než dílna malíře Jakoba Kaschauera, kterému je doloženo několik

²⁵⁰ PIRKER-AURENHAMMER 2012 (Pozn. 248), s. 45.

²⁵¹ Takto doloženou úctu Pirker-Aurenhammer přebírá od: HÜBNER Anton: *Znaims geschichtliche Denkwürdigkeiten*, 2, *Znaims Klöster, Kirchen und Bildungsanstalten*, Znojmo 1846. a HÜBNER Anton: *Denkwürdigkeiten der königl. Stadt Znaim*, Znojmo 1846.

²⁵² PIRKER-AURENHAMMER 2012 (Pozn. 248), s. 45.

²⁵³ BALDASS 1935 (Pozn. 88).

²⁵⁴ Antje-Fee KÖLLERMANN: „Nach Monstranzischer gesichtung und formierung“. Anmerkungen zu Gestalt und Konzeption gotischer Altarretabel, in: A. HUSSLEIN-ARCO/ V. PIRKER-AURENHAMMER (edd.): *Wien 1450 – Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit*, Kat. výst. Belvedere Wien, Wien 2013, 17–29.

²⁵⁵ KÖLLERMANN 2003 (Pozn. 254), s. 22.

(nedochovaných) oltářů, které by mohly naznačovat právě možnost velkého provozu dozorující vznik oltářních retáblů. Nicméně i s ohledem na stylovou problematiku Znojmského oltáře stále zastává Köllermann názor, že autorem návrhu celkové kompozice je malíř a to z důvodu zcela jedinečné problematiky Znojmského oltáře popřípadě s ohledem na doložení analogií pro vyřezávané reliéfy Znojmského oltáře nacházející se v médiu bavorského malířství.²⁵⁶

Z hlediska analýzy významu a funkce výzdobného systému presbytáře či dalšího liturgického mobiliáře svatomikulášského kostela ve Znojmě, kam určil Znojmský oltář především Lothar Schultes,²⁵⁷ oltář ve své studii „*Katolický farní kostel v zemi kacířů*“ zapojil a vysvětlil **Aleš Mudra**.²⁵⁸ Autor spojil oltář a další artefakty výzdobného systému presbytáře kostela se snahou prezentace Znojmských vůči jinověrcům v kontextu moravského města po husitských válkách a současně tak s vyjádřením hodnoty eucharistické zbožnosti, a tím tak upevnění identity katolické obce.²⁵⁹ Za hodnototvorný aspekt této společnosti je vykládáno při kostele přítomné bratrstvo Božího Těla, které tuto eucharistickou zbožnost rozvíjelo.

Mudra se také zabýval soužitím židovského obyvatelstva s katolickým ve Znojmě. Zjistil, že dlouhodobá averze, kterou vůči židovskému obyvatelstvu chovali Znojmešti se mohla promítnout do vyhoceného zobrazení mužské postavy s nadsazeně posměšným gestem směřovaným Panně Marii, která pod tíhou okamžiku omdlela. Postava, která bývá opodstatněně vykládána jako postava setníka Stefatona, díky zobrazení kopí s houbou u nohou, má současně prezentovat zášť Znojmských v podobě „*negativního vykreslení národa zodpovědného za Spasitelovu smrt*.“²⁶⁰ Jde tak o novou interpretaci zobrazení v dosavadní literatuře hodnocené pouze jednou – Lothar Schultes, který vysvětlil zobrazení v rámci paralelního přenesení bolesti, úrovně Rogiera van der Weydena.²⁶¹

Studie Aleše Mudry byla součástí badatelského projektu Vizuální kultura v kontextu eucharistické devoce v Českých zemích pozdního středověku, jehož výsledkem bylo za dva roky podrobnější zpracování téhož tématu z pera **Aleše Mudry a Michaely Ottové**²⁶² v kapitole věnující se Znojmu a jeho výjimečným uměleckým památkám, které byly vyloženy jako součást tamní specifické zbožnosti odrážející společenské potřeby.

²⁵⁶ KÖLLERMANN 2003 (Pozn. 254), s. 24.

²⁵⁷ Ten uvedl Znojmský oltář na základě jeho ikonografie do souvislosti s tamním bratrstvem Božího Těla SCHULTES 1988a (Pozn. 178).

²⁵⁸ Aleš MUDRA: *Katolický farní kostel v zemi kacířů. Sebeidentifikační strategie Znojmských ve vybavení a provozu kostela sv. Mikuláše*, in: *Městský farní kostel v českých zemích ve středověku: Sborník konference konané 21.-22. listopadu 2013 v Archivu hl. města Prahy (Documenta Pragensia Supplementa VI)*, Praha, Dolní Břežany 2015, 323–336.

²⁵⁹ MUDRA 2015 (Pozn. 258), s. 334–336.

²⁶⁰ MUDRA 2015 (Pozn. 258), s. 334.

²⁶¹ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 23.

²⁶² Aleš MUDRA (ed.): *V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620*, Praha 2017.

Badatelé v kapitole rozvíjejí původní tezi Lothara Schultese o umístění Znojemského oltáře ve znojenském svatomikulášském kostele v rámci letneru a jemu představeným oltářem, který byl obvykle zasvěcen sv. Kříži.²⁶³ Přičemž přítomnost letneru v kostele a dokonce jeho síňová podoba přes celou šířku lodi je předpokládána hodnocením architektonického hlediska a dochováním výběhů klenby.²⁶⁴

Z těchto důvodů, které již i částečně naznačila předchozí literatura, se badatelé domnívají, že správnost situování Znojemského oltáře je přijatelná takřka bez výhrad. Proto Ottová a Mudra předpokládají jistý zájem ze strany Znojma, a to ať už ze strany městské rady, bratrstva Božího těla, tamního faráře – nebo vzájemnou kooperaci a tím tak směřování vlastního zájmu do Vídně.²⁶⁵ Mohlo tak jít o přímou objednávku nebo o zprostředkování kontaktu ve Vídni. Na tomto místě badatelé zmiňují především Albrechta Habsburského, jakožto zástavního pána Znojma a moravského místodržícího, kterého máme ve Znojmě doloženého roku 1437 v souvislosti se smrtí jeho tchána císaře Zikmunda Lucemburského. Objednávka tímto napojená na habsburský dvůr by tak i vysvětlila oslovení dvorské dílny Mistra Fridrichova oltáře, o jehož autorství malovaných stran křídel oltáře badatelé nepochybují.²⁶⁶

Datační rámec objednávky oltáře a jeho samotný vznik je badatelé podepřeny citací několika testamentů ze 30. a 40. let 15. století popisující odkazy finančních prostředků „na desku“ nebo „k oltáři Božího těla na desku“.²⁶⁷ Z těchto a stylových důvodů badatelé také odmítají spojení s vídeňským malířem a možná i sochařem, doloženým ve Znojmě v letech 1421 a 1425 Jakobem Kaschauerem.

Umístění Znojemského oltáře před letner na oltář sv. Kříže, se kterým ve znojenském kostele souviselo bratrstvo Božího těla podporují i výkladem ikonografického náboje oltáře. Především na sváteční straně archy se jedná o témata Nesení kříže, Ukřižování a Snímání z kříže, které dle badatelského výkladu viditelně akcentují jak motiv kříže, tak i eucharistické motivy krve a Kristovu tělesnost.²⁶⁸ Konkrétní poukazy na zasvěcení oltáře badatelé vidí i na všednodenní straně oltáře.²⁶⁹

²⁶³ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 16.

²⁶⁴ Na výběhy klenby síňového letneru a na již postarší badatelské hodnocení architektury upozorňuje již SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 16. Ottová a Mudra odkazují na aktuálnější hodnocení Kroupovo, viz: KROUPA 1998. Téma letneru viz s. 80.

²⁶⁵ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 274.

²⁶⁶ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 273.

²⁶⁷ Citace z: Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 274. Opisy z knihy testamentů viz příloha XIII v MUDRA 2017 (Pozn. 262).

²⁶⁸ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 270.

²⁶⁹ O výkladu ikonografie Ottové a Mudry Znojemského oltáře více v příslušné kapitole.

II. Část

Druhá část diplomové práce je věnována interpretační rovině, kde po důkladném a kritickém hodnocení dosavadní literatury v první části pracuji s konkrétními a výběrovými názory v literatuře, které jsou součástí badatelské koncepce. Sama koncepce vychází především z autoritativního textu Roberta Suckale a jeho naznačení školení či původu řezbáře reliéfů Znojemského oltáře v Bavorsku,²⁷⁰ k jehož badatelské názorové diskusi se připojuji. A především pak badatelská koncepce navazuje na názorovou diskusi dvou badatelských dvojic Chlíbače a Benešovské,²⁷¹ Mudry a Ottové²⁷² a jejich kontextualizaci Znojemského oltáře uvnitř socio-kulturního prostředí Znojma, farního chrámu sv. Mikuláše při kterém sídlilo bratrstvo Božího Těla a vztahu města k jeho zástavnímu pánu Albrechtu Habsburskému a k jeho dvoru ve Vídni.

Postupně pak bude Znojemský oltář představen v základním popisu podoby retáblu, jeho ikonografie a jeho dochovaného stavu, po kterém budou následovat 3 tematické okruhy věnované malovaným stranám křídel Znojemského oltáře, reliéfům sváteční strany oltáře v oddílu posledním se budu věnovat objednavatelské otázce.

Základní popis Znojemského oltáře

Tzv. Znojemský oltář je oltářním retáblem, který se dochoval s jedním párem pohyblivých křídel. Do dnešní doby se pravděpodobně nedochovala oltářní predela. Jde o oltářní retábl úctyhodných rozměrů: celková šířka a výška: 255 x 522 cm, skříň: 255 × 274 cm, křídla: 255 x 124 cm,²⁷³ vystavený v Rakouské galerii ve Vídni.

Vnější strana zavřeného retáblu je zdobená malovanými scénami Kristových pašijí, které jsou uvozeny v horní řadě levého křídla tématem Kristova křtu. Dále scény pokračují chronologicky v horní řadě Kristovým vjezdem do Jeruzaléma, pokračují na pravém křídle, taktéž v horní řadě Vyhnáním kupců z chrámu a Poslední večeří. Chronologicky děj pokračuje ve spodní řadě vlevo Kristovou modlitbou na hoře Olivetské, Kristovým zajetím a na pravém křídle téže spodní řady scénou Krista před Pilátem. Děj končí Kristovým bičováním. Scény jsou od sebe odděleny iluzivně malovaným červeným rámem, který je zdobený stejným

²⁷⁰ SUCKALE 1988 (Pozn. 177).

²⁷¹ Klára BENEŠOVSKÁ/ Jan CHLÍBEC: Dne 9. prosince 1437. Znojemský chrám sv. Mikuláše v době smrti císaře Zikmunda, in: E. DOLEŽALOVÁ/ Petr SOMMER (edd.): Středověký kaleidoskop pro muže s hůlkou. Věnováno Františku Šmahelovi k životnímu jubileu, Praha 2016, 279–297.

²⁷² Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 254–276.

²⁷³ Rozměry převzaty z údajů Rakouské galerie: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3602/znaimer-altar> Vyhledáno dne: 21.2.2021

ornamentem jako červená rámová konstrukce oltářního retáblu. Z takto určeného obrazového prostoru postavy děje kromě vojáka scény Kristova zajetí nevystupují a ani jej nijak nepřesahují.

Příběh Kristových pašijí uvozený v malířském mediu vnější strany křídel retáblu pokračuje jejich otevřením chronologicky zleva doprava v podobě vyřezávaných reliéfů: Kristovým nesením kříže, hlavní příběh dějin spásy – vykonání spásonosné oběti Krista na kříži se odehrává v mnohofigurální podobě kalvárie v centru retáblu a končí Kristovým snímáním z kříže na pravém křídle.

Oltářní konstrukce je zakončená odstupněnou formou, a to jak centrální scény vnitřní strany retáblu, tak i pohyblivých křídel, aby se při zavření oltáře odstupnění překrývalo. Do červené rámové konstrukce vnějších křídel zdobených motivem karafiátu je zasazena deska sestávající z vertikálně ložených prken. Deska je z vnější strany upravena pro malířské zpracování a tatáž deska je z vnitřní strany křídel retáblu upravena pro zlacené pozadí do úrovně reliéfů. Deska centrální scény Kristova ukřižování je upravena pouze z pohledové vnitřní strany retáblu v úrovni pozadí reliéfní scény pro zlacení. Na pozadí centrální scény jsou mimořádně při levé straně namalovány kopí.

Při spodní liště centrální rámové konstrukce se dochoval žlábek s fragmentem nápisu. Takové žlábkové jsou dochovány i při obou vnitřních stranách křídel, ale bez pozůstatků nápisu. Na obou vnitřních stranách křídel v prostoru mezi žlábkem na rámu a hmotou reliéfů se v polychromii dochovalo barevné pojednání, které souhlasně v barevně v reliéfu.

Ikonografie oltáře

Již v základním popisu byla zmíněná pašijová tematika, která chronologicky prostupuje celým oltářním retáblem. Že je ikonografický program kompletně dochovaný, až na chybějící oltářní predelu si literatura povšimla celkově,²⁷⁴ přesto při otevřeném oltáři a pohledu na jeho sváteční stranu vystupuje zřetelně téma kříže, ke kterému se váže děj Nesení kříže, Ukřižování Krista na kříži a Kristovo snímání z kříže. Nejde tak pouze o chronologické zakončení pašijového děje, ale o ústřední téma oltářního retáblu. V pašijovém ději také silně vystupuje akcentace Kristova Těla a krve v jejích vyvěrajících potůčcích, tím tedy dva eucharistické motivy. Kristovo Tělo především plasticky vystupuje téměř v podobě plně plastické sochy čímž tak vytváří kompletní vizuální asociaci mrtvého obětovaného těla na kříži. Vizuální akcentace Kristova Těla se odehrává v kontrastu s plochou komplexně figurami zabydleného reliéfu. Na všednodenní straně vystupuje především tematika sakramentální.²⁷⁵

Počáteční téma sváteční strany (1) je téma nesení Kříže. Kristus je tažen na lanu dvěma biřicemi v průvodu z Jeruzalémské brány. Z té, ale žádná z postav nevystupuje. Po Kristově pravici a levici jsou zobrazení nazí lotři, kteří byli s Kristem současně ukřižováni. Nápadná nahota lotrů, zejména pak nahota jednoho v popředí taženého na laně, tak stojí v kontrastu s Kristem oblečeným v šat. Kontrastem může být poukázáno na předcházející scénu Kristova bičování, která je zobrazená na sváteční straně oltáře, a tím tak na porušení jeho těla, které bude obětováno na kříži.²⁷⁶ Společně s křížem, který nese Kristus můžeme rozpoznat sv. Šimona z Kyrény, který je zobrazen jako prostý muž mezi vojáky. Ten byl sice tradičně podle znění evangelií přinucen vojáky, aby kříž nesl, zobrazován bývá, ale jako pomocník nebo sám kříž nesoucí. Dle vyobrazení na Znojenském oltáři a dle celkového počtu třech křížů, paradoxně vyplývá že Šimon kříž nese jednomu z lotrů.²⁷⁷ Třetí kříž druhému lotru nese postava vojáka. V průvodu vycházejícího z Jeruzalémské brány jsou kromě vojáků přítomny i tři ženy zobrazeny se svatozáří. Pannu Marii nelze identifikovat. Na Jeruzalémské bráně s konzolami

²⁷⁴ Základní popis ikonografie Znojenského oltáře popsal na začátku bádání WINKLER 1927 (Pozn. 7), dále celkový teologický program řešil SCHULTES 1988a (Pozn. 178), 16. a po něm Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 254–276. Některým ikonografickým momentům se věnovala v seminární práci odevzdané v rámci předmětu případových studií ke gotickým křídlovým oltářům střední Evropy Johanna PETROVITSCH: Der Znaimer Flügelaltar. Die Umsetzung des Compassio Gedankens am geöffneten Zustand in Blick auf den historisch- gesellschaftlichen Kontext im Raum Böhmen (seminární práce napsaná na Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien), Wien 2012.

²⁷⁵ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 271.

²⁷⁶ Zobrazení nahých lotrů ve scéně Nesení kříže, není úplně neobvyklé. Setkáme se s ním na vyobrazení Nesení kříže v Hodinkách vévody z Berry, ale i v rakouském prostředí na desce Nesení kříže Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu. Na obou vyobrazeních jsou lotři vyobrazení v zástupu dalších postav a nejsou tak nijak zdůraznění.

²⁷⁷ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 17.

v průčelí jsou vyobrazeny v podobě soch starozákonních postav, ze kterých je identifikovatelná pouze postava Mojžíše.

Ve střední scéně Kristova Ukřižování je děj ve formě mnohofigurální kalvárie rozdělen tradičním dělením davu na dobré po Kristově pravici a špatné po jeho levici. Dělení dobrých a špatných se projevuje zejména na výrazivosti postav a jejich ušlechtilosti případně, ale i v pojetí kompozičního zahuštění figur. Klidové uspořádání kompozice dobrých pod křížem se projevuje v podobě soustředěných skupinek diskutujících mudrců, skupiny Longina a především skupiny omdlévající Panny Marie v popředí. Panna Marie pod tíhou okamžiku ukřižování jejího syna omdlela, přičemž ji zachytly tři ženy. Jedna se nad Marií v bezvědomí se zakloněnou hlavou sklání tak blízko, že motiv vytváří dojem přitisknutí tváře či důvěrného polibku. Petrovitsch vykládá zobrazený motiv ve vztahu přenesení obrazového tématu z Oplakávání Krista a k momentu, kdy Marie líbá na tvář svého mrtvého z kříže sňatého syna. Řezbář měl dle jejího názoru obrazový prvek volně převzít a zpracovat v rámci *invenio* na úkor *imitatio* truchlící ženy pod křížem. Dle mého názoru jde o motiv lítosti či spíše soucitu, jak můžeme vidět na Ukřižování dómu v Grazu Konrada Laiba, zde v podobě, kdy jedna z žen Marii utírá slzy a druhé ji jakoby hladí po hlavě [47]. Proto se domnívám, že se o přenesení obrazového motivu z Oplakání nejedná, neboť v tomto tématu jde o vztah nejsilnější – matky a jejího zemřelého syna. Podobně vykládá i převzetí obrazového motivu z typu zobrazení Panny Marie Glykofílusy Robert Suckale.²⁷⁸

Další soustředěnou skupinkou je dvojice Longina římského vojáka s pomocníkem, kteří jsou společně s vojákem stojícím pod nimi přítomni okamžiku silně eucharistickému momentu probodení Kristova boku. Téma krve je zde rozšířené zavřenými očima slepého Longina, kterého z jeho slepoty uzdravila krev vystříknutá z Kristova boku o čemž pojednává Legenda Aurea Jakuba de Voragine. Jde tak o silné téma, neboť po tom, co Longin prohlédl se obrátil na křesťanskou víru a byl pokřtěn. Samotné zobrazení eucharistického momentu je akcentováno zobrazením Longina, na kterého není porušen pohled s jeho tradičně zobrazovaným pomocníkem. Naopak je i téma kopí, kterým byl Kristu probodnut bok akcentováno a tím i eucharistická rovina jeho vizuálním vystoupením z reliéfu, čímž i současně reálně vrhá na scénu stín (kopí je dnes částečně odlomeno).

Klidové pojetí se přelévá na stranu karikovaných vojáků peroucích se o Kristův plášť po tom, co o něj metali los a dalších postávajících vojáků či vojáků na koních v partii reliéfu se zobrazením postavy Marie Magdalény pod křížem, která je k dobrým otočená zády a postavou sv. Jana Evangelisty zobrazeného v momentu, kdy podléhá násilí ze strany jednoho z vojáků,

²⁷⁸ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 8.

kteří se mu chystá udeřit ránu. Tu již pravděpodobně inkasovala Marie Magdaléna, u jejíž hlavy spočívá ruka v železné rukavici, která budí velmi násilný dojem, jako by voják ženu držel za vlasy. Artur Saliger si povšiml, že voják brání Marii Magdaléně obejmout kříž. V tomto případě objímání kříže Marií Magdalénou jde o tradiční ikonografii,²⁷⁹ a proto badatel poukazuje na potenciál autora reliéfu o rozšiřování tradičního tématu. Téma násilí, které bylo vyvíjeno ze strany nepřátel Kristových na jeho rodinu a jeho přátele je silně zdůrazněno i v postavě popředí oděné do oděvu drahocenných látek.²⁸⁰ Klečící postava, která vyplazuje jazyk v posměšném gestu při čemž si současně do široka rozevívá rukama ústa je identifikována buď jako Stefaton, a to na základě kopí s nabodnutou houbou, které leží v popředí scény přímo u klečící postavy ostentativně jako *Arma Christi*²⁸¹ nebo je postava identifikována obecně jako nepřítel Krista či blázen.²⁸² V tomto případě není bráno v potaz kopí s houbou. Za postavu tradičně přítomnou Ukřižování Krista - Stefatona, který svým činem napojení Krista octem, nese spíše zlomyslný nádech může být identifikována jednak postava posměváčka, která se kopí dotýká nohou, ale i postava, která je současně přítomna metání losu, která se taktéž kopí dotýká nohou. Postava Stefatona je sice zmíněná ve všech čtyřech evangeliích, nejlépe ale naplňuje zobrazení posměváčka znění Lukášova evangelia (Lk 23:36–37) o vojácích, kteří Krista posmívali a podávali mu ocet. Co se týče samotného výkladu specifického zobrazení posměváčka v ose scény přímo pod Ukřižovaným Kristem, který obrací svůj pohled přímo na Kristovu matku upadající do bezvědomí svůj posměvačný výraz, jde o moment *compassia*, tedy Mariina spoluutření a bolesti.²⁸³

Oba lotři, kteří byli s Kristem ukřižováni jsou od postavy Spasitele odděleni vizuálně tmavším inkarnátem, zhrubými výrazy a nepřírozenými křečovitými pozicemi na kříži. Na ten jsou přivázáni provazy. Nejen Kristus od lotrů, ale i oba lotři se od sebe navzájem vizuálně odlišují. Pozice těla dobrého lotra je prezentována před křížem, jako tělo Krista, kdežto tělo Gesmase je propleteno v kříž z jeho strany s obličejem odvráceným od Spasitele. Dobrý lotr je na kříž přivázán provazy, které jsou vyřezány do dřevní hmoty, kdežto Gesmas je přivázán reálnými provazy (dnes chybí provaz na vykloubené pravé ruce). Kristovo světlé tělo, které je společně s pláštěm Panny Marie nejsvětlejším místem sváteční strany oltáře, zobrazené již s probodnutým bokem je výrazně prezentováno vizuálně tím, že jde o takřka volnou sochu nad

²⁷⁹ SALIGER 1995 (Pozn. 213).

²⁸⁰ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 8.

²⁸¹ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 8., Artur SALIGER: Znaimer Altar, in: Österreichische Galerie. Belvedere Wien, Sammlungskatalog der Österreichischen Galerie, München London New York 1995, 167.

²⁸² SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 23., Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 271.

²⁸³ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 6.

davem pojednaným v reliéfu. Zároveň je tělo vystaveno v úrovni nejvyššího stupínku tříступňového závěru centrálního rámového útvaru celé scény Ukřižování.²⁸⁴

Podobně závažně jak je Kristovo tělo prezentováno stlačením reliéfní plochy ve scéně Nesní kříže, plastickým zobrazením těla na kříži je stejně závažně zobrazeno tělo Krista při jeho snímání z kříže pravého křídla. Kristovo tělo je snímáno z kříže Josefem Arimatejským, který jej drží částečně přes plátno. Při snímání mu pomáhá Nikodemus, přičemž je tělo snášeno naprosto nepřirozeným a z praktického hlediska nemožným způsobem, neboť je tělo a především tak Kristův trup vytočen směrem k diváku, čímž jsou eucharistické tělo a především rána v hrudi prezentovány ke vnímání.²⁸⁵ Lothar Schultes v souvislosti vytáčení Kristova těla Josefem Arimatejským zmiňuje citát Honoria Augustodunensis: „*Diaconus elevat calicem de altari et involvit sudario, est Joseph (de Arimatea) qui deposuit Dominum de cruce*“,²⁸⁶ kterým je tak zvláštní nepřirozená vizualita bezvládného těla Kristova vysvětlena a postava Josefa Arimatejského interpretována jako postava kněze pozvedající svátost. I badatelem zmíněná formální asociace k zobrazení obrazového typu Piety. Jakožto téma izolované ze scény Oplakávání má opodstatnění a také jistou souvislost s postavami, které napřahují v emočně vypjatých gestech ruce k mrtvému tělu. V tomto ohledu se výkladu scény Suckaleho přiblížil Artur Saliger,²⁸⁷ který děj pravého křídla vykládá v rámci třech fází: Snímání z kříže, Oplakávání a kladení do hrobu. Na téma kladení Krista upozorňuje masivní otevřený hrob zabírající velkou část scény, kolem kterého se přátelé a rodina Kristova pohybuje bez jakékoli pozornosti směřované hrobu. Absencí této pozornosti je tak dle mého názoru souhlasně se Saligerem věnována oddělená pozornost v rámci scény oplakávání a Kristova kladení do hrobu, které je zastoupeno prostým zobrazením sarkofágu. Postavou, která zaujme pohled diváka je zády otečená postava sestupující ze žebříku. Pravděpodobně jde o vojáka, který byl Kristově snímání přítomen, a který se na reliéfu Znojemského oltáře podílí na snímání Krista z kříže vytahováním hřebů již nashromážděných ve kbelíku, který drží. Tato prezentace společně se žebříkem, ze kterého voják sestupuje, nerealizovatelně opřené o pohledovou stranu kříže, na které byl přibit Kristus je dle mého názoru možnou akcentací. Toto zobrazení žebříku společně se zobrazením hřebů v kbelíku téže scény, viditelnou pohledovou prezentací vrtáku do dřeva, který má spolu s provazem za opaskem postava v kožené zbroji pod Kristem na kříži při

²⁸⁴ Schultes píše, že Kristovo tělo je: „*isoliert durch den freien Goldgrund, hervorgehoben durch das „Hohaitmotiv“ des getrepten Rahmens.*“ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 20.

²⁸⁵ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 16., Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 270.

²⁸⁶ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 16.

²⁸⁷ Artur SALIGER: Znaimer Altar, in: Österreichische Galerie. Belvedere Wien, Sammlungskatalog der Österreichischen Galerie, München London New York 1995, 168.

Ukřižování a rukavice, které má postava vojáka pod ním souvisejí společně s mimořádnou akcentací obou kopí – kopí Longina a koupí s houbou centrálně položené v popředí scény, ale i díky dvojí formě zobrazení kopí v malířském a řezbářském médiu naplňuje tematiku *Arma Christi*. V rámci zobrazení Krista před křížem bezprostředně před nebo spíše nad hrobem děje pravého křídla Znojenského oltáře domnívám lze také vedle tématu Piety jako *Andachtsbildu* zvážit devoční zobrazení *Imago Pietatis*. Určení tří fázového zobrazení pravého křídla oltáře: Snímání Krista z kříže – jeho oplakání – kladení je, jak určila literatura silně narativního charakteru, ale ne typem zobrazení jednotlivých dějových sekvencí,²⁸⁸ nýbrž spíše díky zástupným elementům, které jsou v této konstelaci ambivalentního charakteru. K této analýze lze zmínit zobrazení typu *Imago Pietatis*, kdy je Kristus zobrazen v ose před křížem přímo v hrobě, který bývá zobrazen oplakáván [48]²⁸⁹ či osamocen.

Celkově lze říci, že ikonografie sváteční strany v koncepci s jejími tématy jsou natolik specifické, že by mohly být – a v recentní literatuře jsou, určující při hodnocení původního místa určení osazení oltáře. Hlavními tématy sváteční strany je téma kříže,²⁹⁰ a to na pokladu obecného hodnocení, dále téma Kristova těla a krve tedy silně eucharistické momenty zdůrazněné akcentací ve všech třech scénách: Ve scéně nesení kříže kontrastem zahalení Kristova porušeného, zbičovaného těla v kontrastu po stranách stojících obnažených těl lotrů. Ve scéně Ukřižování zejména vizuálním odlišením téměř plnohodnotným plastickým akcentováním Kristova těla, a především také zdůrazněním eucharistického momentu Longina a akt probodnutí Kristova boku. Jako třetí hlavní téma je rozvedeno *Arma Christi*.

Tematiku všednodenní strany (2) nezvykle uvozuje na straně všednodenní Kristův křest, který dle Mudry a Ottové poukazuje na patriconium oltáře, a to zejména výrazným zobrazením šatu drženého andělem, které se stává symbolem těla, do kterého se při inkarnaci „oděl“ Bůh.²⁹¹ Následuje scéna Kristova vjezdu do Jeruzaléma, v jehož bráně je vítán přítomnými lidmi, kteří stelou a hází na zem ratolesti, kladou roucha za slov „*Hosana Synu Davidovu! Požehnaný, který přichází ve jménu Hospodinově*“ (Matouš 21, 9). V literatuře je toto typické uvození pašijového příběhu vyloženo na zakomponování kompozice Kristova směru jízdy do jeruzalémské brány, která je na straně a směru otevření levého křídla do oltáře. Tímto umístěním na Znojenském oltáři tak Kristus nastupuje cestu vykoupení spásonosnou obětí na kříži. Tu pravděpodobně tematicky zastupuje zobrazení Vyhnání kupců z chrámu, které badatelé vykládají ve vztahu

²⁸⁸ O narativním charakteru píše zejména Artur SALIGER: Znamer Altar, in: Österreichische Galerie. Belvedere Wien, Sammlungskatalog der Österreichischen Galerie, München London New York 1995, 169.

²⁸⁹ Jako ukázkou tohoto typu lze uvést *Imago Pietatis* Lorenza de Bicci z první čtvrtiny 15. století.

²⁹⁰ Hodnoceno v kapitole věnované Svatomikulášskému kostelu ve Znojme.

²⁹¹ Formulace šatu jako symbolu těla Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 271.

k úryvku Janova evangelia, který hovoří o chrámu Kristova těla, o chrámu, o kterém Kristus prohlásil, že pokud bude židy zbořen, tak jej za tři dny postaví.²⁹² Vyhánáním kupců z chrámu tak Kristus čistí své tělo.²⁹³ Následujícím dějem je ustanovení nejsvětější svátosti Kristova těla a krve. Téma eucharistie se promítlo i do scény následující modlitby Krista na hoře Olivetské, kde Kristus poklekl k modlitbě před svátostný kalich krve s hostií. Kalich již není kalichem hořkosti, který musí vypít do dna, ale kalichem své krve právě ustanovené svátosti, z Boží vůle.²⁹⁴ Následující scény se věnují tématům Zajetí Krista, jeho odsouzením v soudu před Pilátem a končí Kristovým bičováním.

Plynulý chronologický přechod pašijového děje z všednodenní strany Znojemského oltáře na stranu sváteční dle mého názoru vylučuje (na tomto místě jen z pohledu ikonografického) možnost, že by ikonografie nebyla kompletní a přítomnost dalšího páru vnějších pohyblivých křídel. To nelze předpokládat i s ohledem na koncepci horizontálního sledu děje v pásek pod sebou přes obě zavřená křídla, a to i díky tomu, že děj plyne v horizontální ose přechází, i když jen v jednom pásu na sváteční straně. Dle mého názoru je vyloučená i jiná než horizontální koncepce na vnějších případně nedochovaných vnějších křídlech s ohledem na to, že hlavní scéna Kristova ukřižování je umístěna na sváteční stranu. Plnohodnotnou významovost sváteční strany prokázali i Mudra s Ottovou, když interpretovali záměrnou sjednocující ikonografii Kristova těla i na ne příliš zvyklému zakomponování scény Kristova křtu, jehož nejen kompozičním pandánem v rámci oltářní podoby ale i pandánem významovým je Poslední večeře.²⁹⁵

Podoba oltáře – možné chybějící části

Celková literatura ke Znojenskému oltáři se shodla, že ikonografie oltáře je kompletní a že retáblu chybí pouze predele. Lothar Schultes při analýze teologického programu oltáře důvodně předpokládal, že pašijovou tematiku oltáře měly doprovázet scény ze života Krista vyobrazené právě na nedochované predele.²⁹⁶

K podobě oltáře a k jeho možným nedochovaným částem se vyjádřila Antje-Fee Köllermann, která se na základě zlaceného pozadí malovaných stran pašijových scén křídel Znojemského oltáře domnívá, že nejde o všednodenní stranu oltáře, ale že oltáři chybí ještě

²⁹² Jan 2, 19–21.

²⁹³ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 271.

²⁹⁴ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 271.

²⁹⁵ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 271.

²⁹⁶ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 16.

jeden pár vnějších křídel, který by takové zlacení na vnějších stranách křídel neměl.²⁹⁷ S ohledem na takovou hypotézu, bychom čekali ikonografický rozbor a případné hypotetické naznačení chybějících částí a jejich ikonografie, to se ale nestalo. Kurátorka sbírky starého umění Rakouské galerie v Belvederu, kde je oltář vystaven poukázala na tuto možnost i pozorováním rámu retáblu, kde poukázala na stopy po případném závěsu křídel.

Dle mého názoru při základním pozorování stop po případných pantech na Znojenském oltáři nelze očekávat další pár křídel. Závěsný systém nesoucí křídla oltáře je sice současný, respektuje ale svým systémem původní vysekaná místa do rámu pro ukotvení (i když lze předpokládat několik druhů oprav a přesekání) příložek pantů, jak můžeme vidět na obrázcích [49] a současně také respektuje způsob prošroubování skrz rámem, jak můžeme vidět především v partii horního pantu z vnitřní strany rámu [50] s reliéfní stranou oltáře (partie spodního pantu je zakryta hmotou reliéfu). Tento způsob prošroubování rámem můžeme například pro srovnání pozorovat i na Fridrichově oltáři [51]. Domnívám se, že výřezy v rámu Znojenského oltáře, které jsou pod pantem vrchní a nad pantem spodní části rámu nenesly, a proto nebyly konstrukčně využity pro další pár křídel, protože by v nich panty měly být stejným způsobem prošroubování ukotveny přesně jak můžeme sledovat v reálném konstrukčním spoji. Stopy po ukotvení a po využití výřezů nejsou patrné. Na víc je dle mého názoru z konstrukčního hlediska nereálné, aby pouze dva panty po straně skříně oltáře nesly dva páry těžkých křídel.²⁹⁸ Pro porovnání slouží opět Fridrichův oltář na, kterém jsou dva páry křídel neneseny třemi závěsy po obou stranách [52], které mají vysoké příložky opírající se o šířku rámu skříně oltáře. Co však nelze popřít, je že dva páry výseků, které podlely interpretaci Köllermann, na rámu křídel Znojenského oltáře jsou původní. To lze vypožorovat na barevné polychromii rámu oltáře, která přechází částečně přes vysekanou plochu.

Autoři posledního hodnocení věnovaného Znojenskému oltáři Mudra a Ottová odkazují na diskusi ohledně chybějícího nástavce.²⁹⁹ V rámci diskuse měla být do koruny třístupňově uzavřené centrální části oltáře určena socha Bolestného Krista. Jak autoři sami naznačují, nedochovaly se na rámu stopy po případném ukotvení struktury takového nástavce retáblu.

²⁹⁷ KÖLLERMANN 2003 (Pozn. 254), s. 24–25.

²⁹⁸ Příkladem, avšak nezávislým příkladem může být oltář z Hannoverského muzea zv. *Goldene Tafel* z doby kolem roku 1420/1430, který je dokonce svým celkovým rozpětím při otevření oltářního polyptychu delší než Znojenský oltář (7,30 m). Oltářní polyptych se dochoval ve své původní podobě s dvěma páry pohyblivých křídel, přičemž vnitřní sváteční strana skříně má křídla zdobená dvěma řadami řezaných soch světců mezi baldachýnovými poli. Zbývající strany oltáře mají malovaná křídla. Na tomto oltářním polyptychu drží křídla na 3 pantech po obou stranách. Aby křídla měla zafixovanou polohu a váha byl komplexně rozložena při celkovém zavření polyptychu je navíc na rámu oltáře přidělán zámeček. K oltáři monograficky: *Zeitenwende 1400. Die Goldene Tafel* 2019.

²⁹⁹ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 273. Autoři odkazují na tezi Mileny Bartlové, kterou se mi nepodařilo dohledat.

Možnost takového útvaru je nutno vyloučit i z hlediska úzké šířky centrální části skříně Znojemského oltáře.

Stav dochování

Znojenský oltář je jedním z nejlépe dochovaných děl diskutovaného období. Jeho vzhled se velmi přibližuje původnímu stavu. Chybí mu pravděpodobně jen výše zmíněná predela.

Jako první stav oltáře popisuje Ernst Winkler, který se jím začal důkladně zabývat. Podle jeho svědectví byly v době nálezu v roce 1924 malované strany křídel Znojemského oltáře restaurovány v ateliéru Umělecko-historického muzea ve Vídni. Levé křídlo bylo dochováno v poměrně dobrém stavu, i když na něm k tomuto datu proběhlo již kompletní čištění a restaurátor prováděl především lokální malířské zásahy odpadlé původní barevné vrstvy.³⁰⁰ Na ty utrpěla především scéna Kristova křtu. Co se týče pravého křídla to utrpělo více, ale o případném malířském doplnění odpadlých částí se Winkler nezmiňuje. Co se týče stavu sváteční strany oltáře autor poznamenal, že původní je pouze zlacené pozadí a reliéfy popsal jako kompletně přemalované. Poslední přemalbu Winkler spojuje s přesunem Znojemského oltáře do hradu Laxemburk v roce 1825.³⁰¹

Ke stavu vyřezávaných reliéfů se komplexněji vyjadřuje Ludwig Baldass v roce 1935 v souvislosti s jejich restaurováním Sebastianem Iseppem.³⁰² Tehdy byly odstraněny nepůvodní polychromní vrstvy, čímž byla odkryta intaktně dochovaná polychromie, která tehdy otevřela nové interpretační možnosti. Jako intaktní se jevilo již popsané zlacení, které bylo, ale pravděpodobně na vnitřní straně pravého křídla oltáře nahrazeno asi v 16. století rozvelinovým ornamentem.³⁰³ Zbytek zlacení je chápáno jako původní.

Kompletního restaurátorského a zajišťovacího zásahu se celý oltář dočkal mezi lety 1969–1986. Výsledky průzkumu doprovázeny také badatelské výstupy Lothara Schultese a Roberta Suckale při příležitosti kolokvia pořádaného v roce 1985, které byly v tištěné formě přepracované zveřejněny v roce 1988. Pozornost při restaurování byla, ale soustředěna především na analýzu rámové konstrukce, analýzu sesazení všech částí desky pozadí, sestavení fošen pro reliéfní plochu a analýzu polychromie,³⁰⁴ které byla provedena spektrální analýza a chemická analýza použitých pigmentů.³⁰⁵ Co se týče malovaných stran, těm byla sice

³⁰⁰ WINKLER 1927 (Pozn. 7), s. 399.

³⁰¹ WINKLER 1927 (Pozn. 7), s. 399.

³⁰² BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 29.

³⁰³ BALDASS 1935 (Pozn.), s. 29, uvádí i BAUM 1971 (Pozn. 169), s. 65.

³⁰⁴ KOLLER/ZEHETMAIER 1988 (Pozn. 179).

³⁰⁵ Franz MAIRINGER: Analytische Untersuchungen der Skulpturpolychromie des Znaimer Altars, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1988, 44–48.

provedena lokální infračervená reflektografie, ale pouze lokálně s výběrem scény Kristova vjezdu do Jeruzaléma, na které byla obecně analyzována černá štetcová podkresba.³⁰⁶

Po tomto rozsáhlém restaurátorském zásahu byl Znojemský oltář podroben už jen konzervátorskému přístupu.³⁰⁷

³⁰⁶ KOLLER/ZEHETMAIER 1988 (Pozn. 179), s. 44.

³⁰⁷ Za informaci děkuji Veronice Pirker-Aurenhammer kurátorce sbírky starého umění Rakouské galerie a vedoucímu Rakouského památkového úřadu Berndu Euler-Rolle.

1. Malované strany křídel Znojemského oltáře

V následujících kapitolách se budu komplexně věnovat malovaným pašijovým scénám vnější strany křídel Znojemského oltáře. Půjde o pohled na jejich stav dochování i s ohledem na dřívější stav dochování vycházející ze dvou hodnotících popisů, a to zejména kvůli kritice dosavadního hodnocení, které mohlo být založeno na sledování nepůvodních přemalovaných partií. Dále se budu věnovat dosavadnímu připsání malovaných pašijových scén Znojemského oltáře Mistru Fridrichova oltáře, nejprve pohledem kritické analýzy literatury a hodnocení role či pozice v dějinách umění, kterou malované strany sehrály v určitých badatelských konstruktech a následně ověřením dosavadní formální analýzy. Přistoupeno bude také ke srovnání s díly, které jsou lokalizovány do vídeňské produkce. Na závěr je přikročeno k hodnocení výsledku technologických analýz, které se promítly do dosavadního chápání pojetí stylu Mistra Fridrichova oltáře, který byl hodnocen zejména jako konzervativní a také Mistra Fridrichova oltáře činného vedle Mistra Albrechtova oltáře představitele nového realismu vycházejícího především z tvorby Mistra z Flémalle. Na úplný závěr bude i stručně přikročeno k hodnocení umělecko-historické kategorie konzervativního, retrogradního či historizujícího stylu.

1.1. Současný stav malby

Ernest Winklera, který se o Znojemský oltář začal poprvé zajímat, popsal, že malované strany křídel oltáře se nacházely v roce 1924 v restaurátorském ateliéru Uměleckoprůmyslového muzea ve Vídni, kde byly restaurovány.³⁰⁸ Do nálezů oltáře Winklerem měla být již očištěna deska levého křídla, na které se dosud (1924) dopustil restaurátor přemalob ve scéně Kristova křtu, kam restaurátor doplnil chybějící části malby v partiích hlav andělských figur sv. Jana Křtitele a Krista a draperie.³⁰⁹ Zásah i doplnění partií lze vysledovat z fotografií pořízených někdy před rokem 1927 [53]. Ke stavu zachování se věcně vyjadřuje Brigitte Ascherl, která k roku 1976 potvrzuje špatný stav všech scén obou křídel a především mimořádně špatný stav scény Kristova křtu. Za scénu s dobrým stavem zachování levého křídla považuje scénu Kristovy zrady.³¹⁰ Celkově lze říci, že se malba levého křídla dochovala. V horším stavu se dochovalo pravé křídlo viz fotografie [54], kde jsou

³⁰⁸ WINKLER 1927 (Pozn. 7), s.399.

³⁰⁹ WINKLER 1927 (Pozn. 7), s.399; ASCHERL (Pozn.), s. 116. Například právě Ludwig Baldass v této scéně a konkrétně s poukazem na andělskou tvář a její obličejový typ odkazuje v souvislosti s andělskými typy Mistra Albrechtova oltáře a jeho tzv. Velkého oltáře, který je vystavená v klášterní galerii v Klosterneuburgu.

³¹⁰ ASCHERL (Pozn. 174), s. 115.

výrazně přemalovány převážně horní výjevy s vyhnáním kupců z chrámu a Poslední večeře.³¹¹ O celkově horším stavu pravého křídla hovoří i obnovení zlaceného pozadí tvořící podklad pro reliéfní scénu Snímání z kříže pravého křídla sváteční strany Znojemského oltáře.³¹² Za poměrně dobře zachovanou scénu považuje Ascherl především Krista před Pilátem. Obecně tak lze říci, že postupem formální analýzy je možno nejjistěji postupovat při pozorování obou spodních řad malovaných křídel Znojemského oltáře.

1.2. Mistr Fridrichova oltáře (?)

V úvodní kapitole dosavadního bádání jsem se soustředila na kritickou analýzu literatury, která se věnovala výkladu a připsání malovaných stran křídel Znojemského oltáře. Na tomto místě lze souhrnně říci, že se literatura poměrně jednotně shodla na určení provenience autorského dílenského provozu mající na svědomí soubor malovaných pašijových scén Znojemského oltáře do Vídně, a také poměrně jednotně připsala soubor scén Mistru Fridrichova oltáře.

V čem literatura nebyla jednotná bylo definování vztahu ke jmenovanému Mistru. Scény byly připisovány dvojí mírou vázanosti buď přímo k hlavnímu mistru nebo vztahem volnějším tedy k jeho dílenskému provozu. Jediný kritický hlas, který vzdálil deskovou malbu Znojemského oltáře od mistrova dílenského provozu nejdále zazněl v ne příliš reflektované disertační práci absolventky Institutu pro dějiny umění ve Vídni Brigitte Ascherl.³¹³ Autorka po Karlu Oettingerovi a Alfredu Stange prověřila dosavadní ōuvru Mistra Fridrichova oltáře a jeho chronologii znovu promyslela. Seřadila vlastní dílenský provoz s památkami vztaženými přímo k mistru a dílně jejíž stylový projev podrobně popsala, určila také díla žákovského charakteru.³¹⁴ Zvlášt' mimo dílenské prostředí Mistra Fridrichova oltáře do jeho širšího okruhu postavila Ascherl malované pašijové scény Znojemského oltáře. Neutrální pak byl hlas Ludwiga Baldasse, který malířský projev pašijových scén přiřadil obecně ke slohovému okruhu Vídně 40. let 15. století s uvedením analogií, které měly určit pouze lokální původ.³¹⁵ Badatel se až na sklonku života rozhodl pro připsání pašijových scén do vídeňské dílny Mistra Fridrichova oltáře.³¹⁶

³¹¹ WINKLER 1927 (Pozn. 7), s. 399.

³¹² Zlacené pozadí s úponkovým ornamentem obnoveny v 16. století. BAUM (Pozn. 169), s. 65.

³¹³ ASCHERL 1976 (Pozn. 174), s. 114–127.

³¹⁴ Za dílo školského charakteru platí především křídla predely Fridrichova oltáře. ASCHERL 1976 (Pozn. 174), s. 47–50.

³¹⁵ BALDASS 1929 (Pozn. 51), s. 128. BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 30.

³¹⁶ BALDASS 1953 (Pozn. 129), s. 16. V příslušné kapitole věnované reliéfům Znojemského oltáře bude naznačeno, že Baldass se pravděpodobně uchýlil v souvislosti s Oettingerovým určením původu Mistra Znojemského oltáře do Bavorska, k upevnění Znojemského oltáře ve vídeňské produkci po všech stránkách.

Styl Mistra Fridrichova oltáře byl ve starší literatuře označován za starobylý, zastaralý či dokonce zpátečnický a také spojovaný s tradičním a do minulosti orientovaným smýšlením císaře Fridricha III.³¹⁷ Šlo tak spíše o negativní chápání stylu, který byl pro jeho obecný vývoj spíše neperspektivní. Toto chápání vystihuje zejména Beneschovo označení zpátečnického styl konzervujícího Mistra, který stojí mimo hlavní linii (Tu zastupuje v jeho pojetí Hans z Tübingen),³¹⁸ a také Oettingerovo označení lokálně omezeného projevu Mistra, který zaspal.³¹⁹

Mistrův ōuvre byl vymezen a chronologicky uspořádan od 20/30. let 15. století do 50. let 15. století, přičemž za orientační a zároveň pevný bod při stanovování datace platil vždy Fridrichův oltář s uvedeným letopočtem 1447 na oltáři samotném. Tento letopočet byl při určování časového horizontu mistrova ōuvre považován za hraniční s tím, že v dalších letech je mistrova tvorba z hlediska zastaralosti stylu vedle nového realismu Mistra Albrechtova oltáře a Mistra ze zámku Lichtenstein nemyslitelná ze stylových důvodů. Právě v kapitole o novém realismu publikací vývojové koncepce bývá Mistr Fridrichova oltáře často uváděn vedle zmíněných dvou představitelů jmenován pro přímou stylovou konfrontaci a popsání těchto stylových rozdílů, spíše než pro ukázkou trvání „tradičního“ stylu.

Z hodnocení literatury vyplynulo, že malované strany křidel Znojemského oltáře, i přes to že nebyly po stylové, ikonografické ani po stránce kvality nějak zvlášť popisovány či jinak hodnoceny, měly vždy – pokud byly zmíněny, zásadní význam. Šlo zejména o určování působiště dílenského provozu Mistra Fridrichova oltáře. Hlavní dílo Fridrichův oltář [55, 56, 57] měl být totiž na základě dvou hypotéz založených na diskusi místa, kde měl oltář původně být vztyčen a to buď do cisterckého kláštera Neukloster ve Vídeňském Novém Městě, císařské rezidence zadavatele oltáře Fridricha III., nebo do cisterckého kláštera v St. Viktringu v Korutanech.³²⁰ Což v několika případech nabouralo určení působiště dílny.

³¹⁷ Zejména: Otto BENESCH: Der Meister des Krainburger Altars, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 7, 1930, 120–200, S. 151. Baldass hovoří dokonce i o vyčerpané ruce mistrově BALDASS 1929b (Pozn. 51), s. 128. Dále STROHMER 1955 (Pozn. 143), s. 191.

³¹⁸ BENESCH 1936 (Pozn. 97), s. 22.: konzervativní a zpátečnický styl ustrnulý na projevu 20. let 15. století. K Beneschově koncepci a k roli Hanse z Tübingen v jeho pojetí viz KLÍPA 2006 (Pozn. 6).

³¹⁹ OETTINGER 1937 (Pozn. 104), s. 240.

³²⁰ Tématu diskuse a samotnému lokalizování Fridrichova oltáře především na základě ikonografie oltáře se intenzivně věnovala Ingrid Flor. Především: Ingrid FLOR: Mariae Krönung im Wiener Neustädter Retabel, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1996, 35–85. A další badatelské texty citované v této kapitole.

Neboť jak dosavadní literatura³²¹ předpokládala vznikl Znojemský oltář na podkladu těsné spolupráce malířské – tedy dílny Mistra Fridrichova oltáře a řezbářské dílny.³²² Z logiky spolupráce musel oltář vzniknout v jednom uměleckém okruhu neboli v jednom městě. Tento aspekt se pravděpodobně projevil na záměrném vynechání Znojemského oltáře s jeho malovanými stranami křídel pocházejících z dílny Mistra Fridrichova oltáře například v konstrukt Karla Ginharta,³²³ který prosazoval jako původní místo osazení Fridrichova oltáře a činnost dílny v Korutanech. Tuto hypotézu se snažil doložit nepřesvědčivými formálními vazbami s tamními malířskými a sochařskými díly, které jsou doposud bez pozitivní tak i negativní reflexe. I přes to, že byl, jak jsem se snažila v hodnocení literatury Znojemský oltář pravidelně zmiňován v publikacích věnovaných středověkému malířství a sochařství, nemohl mít v Ginhartově konstrukci místo.

Historiograficky vzato byl Znojemský oltář důležitý nejen pro stanovování působiště dílny, ale i z hlediska stanovování chronologie tvorby Mistra Fridrichova oltáře, kde měl pevné místo. To měl i přes to, jak jsem již výše poznamenala, nebyla malířská strana Znojemského oltáře podrobována rozboru. Datace byla odvíjena většinou s odkazem na stylově (a přece) bezpečně ukotvené reliéfy oltáře do doby kolem roku 1440.³²⁴ Paradoxní je, že stejným alibistickým způsobem byla v textech badatelů zabývajících se sochařstvím ujišťována datace vzniku reliéfů Znojemského oltáře s odkazem na bezpečně ukotvené malované pašijové scény oltáře vzniklých u Mistra Fridrichova oltáře taktéž kolem roku 1440 ve Vídni.³²⁵ Tak se stal Znojemský oltář zdánlivě pevným bodem v oddělených koncepcích zabývajících se zvláště sochařstvím a malířstvím.

S ohledem na přenášení připsání malovaných pašijových scén Znojemského oltáře Mistru Fridrichova oltáře v historiografii dějin umění, které našlo své místo i v nedávné literatuře,³²⁶ a na takřka nulový popis samotného malířského provedení se budu věnovat

³²¹ Záměrně opomímám současnou literaturu. V tomto případě je třeba odkázat na Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 270. Zde jde hlavně o zpracování ikonografické stránky věci.

³²² Tato těsná spolupráce byla předpokládána, jednak díky promyšlenému ikonografickému konceptu Znojemského oltáře, který plynule přechází svými pašijovými scénami z vnější všednodenní strany oltáře na stranu sváteční v reliéfním pojetí. Druhým aspektem, na který poukázal rovněž Ludwig Baldass bylo to, že z druhé strany desek, na kterých jsou provedeny malířské scény je provedeno zlacení, které lícuje s reliéfy přisazenými společně do rámové konstrukce a vytváří tak zlacené pozadí pro zmíněné reliéfy. BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 29. Pozn. č. 2.

³²³ GINHART 1970 (Pozn. 166), s. 34, GINHART 1955 (Pozn. 144), s. 107.

³²⁴ Tak tomu bylo například v první zásadní monografii Mistra Fridrichova oltáře OETTINGER 1937 (Pozn. 104).

³²⁵ Zejména v zásadním monografickém článku věnovaném reliéfům Znojemského oltáře BALDASS 1935 (Pozn. 88).

³²⁶ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 273. s odkazem na závěr Michael REINER/ Thomas REINER: Meister des Friedrichsaltars, in: Artur ROSENAUER (ed.): Spätmittelalter und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3, München 2003, s. 418.

komparativní stylové analýze malovaných pašijových scén s Fridrichovým oltářem. Právě na tom je Brigitte Ascherl popsán základní stylový modus.³²⁷ Jeho popisu se věnoval i především Manfred Koller, který propojil analýzu charakteru malířského projevu s výsledky dlouholetého restaurování Fridrichova oltáře.³²⁸

Styl postav hlavního Mistra Fridrichova oltáře, který určila Brigitte Ascherl pro vnější strany prvního páru křídel [58, 59], z druhé vnitřní strany zdobených reliéfy, je charakteristický jejich bez ramenným typem s hlavou nasazenou na krátkém krku. Postavy zajímavě vyplňují prostor vymezený malovaným rámem přes který často vykračují rozvinutým a na pohybovou škálu pestrým pohybem. Rozhodně nejde o monotónní řady světců, jak se někdy v literatuře můžeme dočíst. Frontální pohybové kompozice postavy jednoduše prezentující svůj atribut se v celkovém počtu 48 figur dočkáme zřídka. Pozadí před, kterým se figury pohybově rozvíjí jsou tvořeny nejen neutrálním parapetem a zlaceným pozadím, ale i krajinotvornými prvky, kde je obklopují. Do krajiny je často zakomponován i atribut doprovázející světce. Jako další je pro Mistra Fridrichova oltáře charakteristická záliba pro precizní znázornění reálií jako jsou opasky, spony, složité úvazky látek a provazů, samotné látky jsou typově rozlišeny (brokát, hermelín apod.).³²⁹ Specifické je také podání modelace obličejů nasazením světel a stínů, které vykreslují většinou ostré mužské rysy. Pojetí vlasů a vousů je velmi prokreslené. Mnohdy rozevláté vlasy v pramenech přesahují přes zlacení pozadí přestože je hranice siluety vyznačena rytou podkresbou.

Dle mého názoru je poměrně těžké (i z metodologického hlediska) srovnávat dva tematicky rozdílné soubory Kristových pašijí Znojemského oltáře a reprezentační řadu světců a světic. Pakliže přistoupíme Brigitte Ascherl na její srovnávací analýzu musíme s jejím popisem podobného zapojení figur do prostoru a uzemnění postav k zemi rozmáchlým postojem Znojemského a Fridrichova oltáře nesouhlasit. V autorčině popisu jde zejména o postavu vojáka stojící napravo vedle Krista ve scéně jeho zajetí Znojemského oltáře, který svým pohyblivým postojem Kristu pravou nohou stojí na plášti. Na tomto místě badatelka poukazuje na podobný moment, kdy si světecké postavy Fridrichova oltáře stojí na plášti většinou samy

³²⁷ Příslušné podkapitoly věnující se stylu a hlavnímu Mistru v: Brigitte ASCHERL: Friedrichs-Altar, in: ASCHERL 1976 (Pozn. 174), s. 3–50.

³²⁸ Manfred KOLLER: Das Restaurierprojekt „Wiener Neustädter Altar“ und die Malerei des Friedrichsmeister, in: Der Wiener Neustädter Altar und der „Friedrichs-Meister“, Katalog der Sonderausstellung vom 16. November bis zum 9. April 2000, Kat. Výst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1999, 1–6; Franz HÖRING/ Manfred KÖLLER: Friedrichsaltar (Wiener Neustädter Altar) im Wiener Stephansdom – Untersuchung und Restaurierung 1986–2004, in: Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien: Erforschung und Restaurierung 1985–2004, eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere und des Bundesdenkmalamtes, 31. März bis 9. Mai 2004, Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kuns, Wien 2004, 1–4.

³²⁹ ASCHERL 1976 (Pozn. 174), s. 41.

nebo popřípadě vypadají, jako by se vznášely ve vzduchu.³³⁰ Dle mého názoru je tato podoba neorganicky zasazeného postoje dána spíše používáním jednoho vzoru. Použití takového vzoru můžeme ku příkladu pozorovat ve scéně Kristova bičování, kde levá postava bičice vykazuje zrcadlové obrácení stejného vzoru rozkročené postavy v pohybu. V tomto případě jde spíše o nešťastné využití takového vzoru. Podobné podléhání mechanickému používání dílenských vzorů můžeme vidět i v postavě sv. Petra ve scéně Kristova vjezdu do Jeruzaléma, který má držet váček s knihou. Nicméně jeho smířlivé gesto překřížených rukou na gesto držení váčku příliš neaspiruje svou neorganičností. Dle mého názoru nemusí typ postavy přímo souviset s postavami Fridrichova oltáře. Co se týče uzemnění postav, podobnou levitaci v prostoru, která nemusí přímo souviset s kvalitou dílny, můžeme najít i v jiných vídeňských deskách doby. Co dále nesouhlasí mezi Znojenským oltářem a křídly Fridrichova oltáře jsou obličejové typy. Pro postavy Znojenského oltáře jsou typické kulaté nadočnicové oblouky s linií na jedné straně výrazně protažené do linie nosu, ten bývá typicky zakončený kulatou špičkou. Zatímco Mistr Fridrichova oltáře maluje výrazné špičaté nosy. Ascherl také výrazně upozorňuje na zájem malíře Znojenského oltáře o pečlivé charakterizování látkovosti kovových částí brnění, kostýmních prvků a draperií. Domnívám se, že je třeba autorce dát za pravdu v pečlivém zobrazení kroužkové zbroje a opasků, ty nejeví vedle Mistra Fridrichova oltáře žádné analogie. Srovnatelnou postavou by mohl být voják se štítem přetaženým přes záda, oblečený v kroužkové zbroji s mohutným opaskem držící praporec stojící na pravé straně scény Krista před Pilátem. Nicméně mimořádná pečlivost zobrazení látek věnovanou malovaným stranám Znojenského oltáře, kterou jim badatelka přičítá, chybí. Jedno znázornění brokátu opěrky trůnu Piláta je spíše zavádějící. Největším kamenem úrazu srovnávání je dle mého názoru celková konstituce zobrazených figur, které jsou podstatně hmotnější a propisují se do draperie šatu pevným klenutým objemem. Proto se domnívám, že výše uvedený popis postav Fridrichova oltáře nesouhlasí s postavami Znojenského oltáře. Odlišný je i samotný rukopis malby Fridrichova oltáře k tomu, ale v hodnocení technologických analýz. Avšak s rukopisem souvisí, ale pojetí vlasů, které jsou u Mistra Fridrichova oltáře typicky rozčepýřené a rozevláté přesahující přes hranici zlacení, s čímž se u Znojenského oltáře nesetkáme.

Dílenský projev pomocníků Mistra Fridrichova oltáře je Brigitte Ascherl spatřován především na zbylých stranách malovaných křídel včetně malovaných křídel predely.³³¹ Postavy jsou mnohem méně promodelované se spíše plošší modelací. Samotné postavy jsou mnohem drobnějšího charakteru, ne tak živoucího temperamentu a ve scénách Mariina života

³³⁰ ASCHERL 1976 (Pozn. 174), s. 122.

³³¹ ASCHERL 1976 (Pozn. 174), s. 47.

predely oltáře[60] vertikalizovanějšího kánonu. Obličejové méně variované, i když typově vycházejí ze svých protějšků vnitřních křídel. Zájem o vykreslení vlasů s charakteristickými rozčepýřenými prameny chybí. Taktéž jako původní mistrovská záliba ve propracování reálií, které jsou nejen sumárněji podané, ale i samotný zájem o ně je menší. Modelace draperií celkově není tak pregnantní a jejich dekorační systém se mění. Draperie jsou lemovány zlacenými ornamenty. Dle mého názoru lze souhlasně s Brigitte Ascherl nazvat celkový charakter takto určeného dílenského projevu jako obecně zastaralejší.³³²

V rámci tohoto dílenského projevu křídel predely jsou se Znojenským oltářem nesrovnatelné obličejové typy a tělesná konstituce postav. Sama Ascherl srovnává především pojetí architektury „krabicovitého“ typu se sníženým stropem a sloupem uprostřed ve scéně Kristova bičování predely Fridrichova oltáře a Znojenského oltáře téže scény. Dle badatelky je jediným rozdílem pouze to, že Kristus stojí před sloupem a ani jeden z biřiců nestojí zády. Ačkoliv je dle mého názoru celkové provedení malovaných křídel a křídel predely Fridrichova oltáře kvalitnější, než malířské provedení Znojenského oltáře je scéna Kristova bičování Fridrichova oltáře v porovnání s naší scénou naopak mimořádně nekvalitní a jednodušeji zpracovaná. Celková fiktivní architektura dějiště bičování Krista je založena na sloupu, který přechází organicky klenbou ve stěny architektury. Z takto utvořeného prostoru je sloup s Kristem tvořící ideový střed scény vysunut do popředí, což je zdůrazněno jak perspektivou kachlí, které se v tomto ideovém středu střetávají, tak i výstupkem pódia scény. Naproti tomu je architektura scény Bičování Krista predely Fridrichova oltáře sice založena na podobném zjednodušeném útvaru stěn s jednoduchými výřezy, ale ideové centrum scény není tak propracovaně zdůrazněno jako na Znojenském oltáři. Od samotného zdůraznění se vlastně odvíjí celková podoba.

Co je srovnatelné na křídlech Fridrichova oltáře, jeho predele a chybí Znojenskému oltáři je zájem o dekoraci draperií a tím i o látkovitost předmětů – několikrát jmenovaný společný aspekt Brigittou Ascherl. Ve scénách Mariina života od Zvěstování po Klanění tří králů je zdobnost obřadného charakteru v radostných scénách jejího života pochopitelná. Tento zájem, i když poměrně redukovaný se objevuje i v pašijových scénách, a to zejména ve zlacených lemech draperie mladšího Jana a ve zdobení kostýmu biřiců scény bičování a Kristovým korunováním trnovou korunou. I tento zájem zcela chybí na Znojenském oltáři ať už z důvodu záměrného vynechání pro dodržení pašijového realismu, který by mohly rušit a nebo nebyly v dílenském provozu používány.

³³² ASCHERL 1976 (Pozn. 174), s. 48.

Veškerá kritika srovnání, která provedla Brigitte Ascherl, a která jsou s ohledem na celkovou literaturu jedinými konkretizovanými, mě vedou předběžně k závěru, že autor malovaných pašijových scén Znojemského oltáře se v dílenském provozu Mistra Fridrichova oltáře nepohyboval. Pouze některé a výjimečné shody s tvorbou Mistra Fridrichova oltáře, které jsem se snažila popsat mohou odkazovat na původ autora malovaných stran Znojemského oltáře ve Vídni, ne však na bližší kontakt.

1.3.Srovnání s dalšími díly vídeňského prostředí

Na tomto místě bych ráda připomněla další analogie, které byly v dosavadní literatuře zmiňovány a uvedla případně další, které by mohly ozřejmit místo autora malovaných stran Znojemského oltáře ve vídeňské malbě druhé čtvrtiny 15. století.

Příslušnost k vídeňskému slohovému okruhu, jak určila dosavadní literatura je dle mého názoru nepochybná. Jde především o vztah k Mistru pašijových řad (3,4) a jak jsem se snažila naznačit výše obecný vztah k dílně Mistra Fridrichova oltáře. Po kvalitativní stránce však stojí malby Znojemského oltáře mimo obě dílny. Pro porovnání zmiňuje Brigitte Ascherl i obličejové typy posmívajících se vojáků scény Ukřižování Mistra votivní desky ze St. Lambrechtu a srovnává je s pravým biřicem scény Bičování Krista. V případě tohoto srovnání je nutno namítnout, že jde o tradiční zobrazení typu nehezké tváře nepřátel Krista a proto podobnosti obličejového typu i grimasy na úrovni srovnání vylučují. Co by mohlo částečně obstát jako srovnání je dle mého názoru vztah ke znázornění mečů a jiných zbraní, které můžeme vidět na Votivní desce ze St. Lambrechtu. Samotné pojetí zbraní na Znojemsském oltáři není ale tak početně zastoupeno, a proto nejde o důležité srovnání.

Dle mého názoru je nejdůležitějším srovnáním několikrát v literatuře jmenovaná blízkost kompozice Kristova vjezdu do Jeruzaléma Znojemského oltáře a téže scény Mistra pašijových desek z Budapešti. Je nutno poznamenat, že scéna v literatuře neplnila funkci vzoru pro kompozici jako spíše funkci časově starší analogie. S touto úrovní starší analogie, ve které byla kompoziční podobnost držena souhlasím. Srovnání práce s prostorem, zasazení postav do něj a jejich působení a měřítko v obrazovém prostoru je naprosto odlišné. Co se týče srovnání stylového pojetí jde také o rozdílný přístup, a to jak v modelaci a členění draperie, tak i v jiných obličejových typech. Rozdílný je i přístup k výzdobným technikám. Na Znojemsském oltáři zcela chybí technika puncování. Na malovaných pašijových scénách Znojemského oltáře nenajdeme ani zvláštní užití látkových vzorů. Setkáme se pouze s jedním károvým vzorem vyplněným lístkovým ornamentem, a to na opěradle Pilátova trůnu, který je velmi podobný Pilátově trůnu téže scény Mistra pašijových desek [61].

Mistru pašijových desek je nutno ještě krátce věnovat pozornost, neboť v nedávné literatuře proběhla redakce pozice Mistra ve vídeňské deskové malbě 15. století ve Vídni než jak ji formuloval Jan Klípa,³³³ o jehož texty se v souvislosti s vymezeným okruhem malířství doby opírám. Mistr byl uveden v souvislosti s cevrem Mistra Svatoondřejského oltáře a jeho dochovaným oltářem ve vídeňském dómském muzeu,³³⁴ kteroužto identifikaci badatel důvodně odmítl na základě stylové kritiky.³³⁵ Načež celý soubor čítající jak tento oltář, tak i pašijové desky Mistra pašijových desek alias Mistra oltáře sv. Ondřeje byl předatován v souvislosti s dendrochronologickým průzkumem, jehož výsledek určil vznik malovaných desek nejdříve kolem roku 1441.³³⁶ Tímto se tak dostaly kompozice Kristova vjezdu do Jeruzaléma Znojemského oltáře a Mistra pašijových desek takřka do bezprostřední časové blízkosti. Tímto tak nejde o kompoziční vzor pro scénu Kristova vjezdu do Jeruzaléma Znojemského oltáře, jak vlastně dosavadní literatura předpokládala, ale téměř o současnou paralelu. Dle mého názoru není na tomto místě nutné zvažovat, která kompozice byla které vzorem, neboť jde v obou případech o jiné kompoziční zpracování přepracované vlastním přístupem k budování prostoru a stylově specifickými individualistickými prvky.

Zásadním srovnáním hned vedle Mistra pašijových desek je dle mého názoru scéna Bičování Krista z Muzea města Vídně [62] pro téže scénu Znojemského oltáře. Autorem desky, ke které patří další desky z vídeňského muzea a slovenské Národní galerie je blíže neurčený vídeňský autor, jehož tvorba je datovaná do 30. a 40. let 15. století a spolehlivě určená do Vídně.³³⁷ Domnívám se, že zásadní je ve zmíněné scéně Bičování Krista podobné utváření krabicového prostoru scény. I když ve scéně z muzea města Vídně není prostor dějiště určen klenbou, je sloup, u kterého je Kristus bičován stejným akcentačním způsobem vysunut do popředí scény. Srovnatelné jsou i dle mého názoru okenní výřezy do stěn. Co se týče srovnání

³³³ K tomuto tématu především monografický článek Jan KLÍPA: Mistr Pašijových desek, 2. polovina 30. let 15. století, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed): Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách, Brno 2009, 28–38.

³³⁴ Guido MESSLING: Drei Tafeln eines Passionsretabels. Meister des Andreasaltars und Werkstatt, Wien, um 1445/50, in: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, Kat. č. 24/1-3, s. 230–233.

³³⁵ KLÍPA 2009 (Pozn. 333), s. 44. Na základě rozdílů kánonu postav, obličejového typu, psychologické hloubky a koloritu badatel

³³⁶ Tentýž.

³³⁷ Posledně se autoru a scéně Zvěstování a Kristu na hoře Olivetské ze zmíněného souboru věnoval především Dušan BURAN: Verkündigung und Gebet am Ölberg. In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, Kat. č. 26/1–2, s. 236–237. Celému souboru se věnoval Jörg Oberhaidacher, který jeho autora zařadil do následovníckého okruhu tzv. Wiener Großwerkstatt pod autorskou skupinu Pseudo – Mistra obětování v chrámu: Jörg OBERHAIDACHER: Die wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400, Wien 2012, především na stranách 291–295 a v kat. č. 84. Ani jeden ze dvou badatelů nesrovnal autora s Mistrem Fridrichova oltáře ani autorem pašijových scén Znojemského oltáře. To je příznačné především pro konstrukt zmíněné vídeňské velké dílny, neboť Oberhaidacher zařadil Mistra Fridrichova oltáře do korutanského uměleckého prostředí (Jörg OBERHAIDACHER: Der Wiener Neustädter Altar zu St. Stephan in Wien und seine kunsthistorischen Probleme, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 49, 1995, 29–42).

postav stojí Kristus velmi podobně za sloupem s rukama překříženými a přivázanými před ním (na Fridrichově oltáři stojí před). Podobný je i celkový postoj Krista. Mezi oběma scénami je dle mého názoru možné srovnat i postoj pravého drába Znojemského oltáře s pravým drábem stojícím v popředí vídeňské desky. Nejde tak o srovnání tělesné konstituce, tak jako o znázornění figury zezadu v pohybu s napřáženou pravou rukou. Podobné jsou i detaily postav, které si drží v ruce, ve které není držen nástroj mučení látku svého oděvu. Tělesnou konstituci utváření postavy s vyklenutým hrudníkem přepásaným v pase, postavy s plnějšími rameny a rukávy můžeme porovnat se scénou Bičování Krista Znojemského oltáře v téže vídeňské scéně. Především pak postavy v červeném oděvu nalevo a pravou postavu v červeném scény Nesení kříže téže souboru[63]. Srovnatelné s malovanými stranami Znojemského oltáře jsou i některé obličejové typy zejména typ obličeje znázorněný z profilu s přísným pohledem, zakulaceným nosem a výraznou bradou, který můžeme vidět ve scéně Nesení kříže na téže postavě drába v červeném a postavě v zeleném přihlížející Narození Krista[64], které jsou příbuzné s obličejovým typem postavy rozprostírající plášť před Kristem ve scéně jeho příjezdu do Jeruzaléma Znojemského oltáře a apoštola v červeném sedícím v popředí scény Poslední večeře před stolem Znojemského oltáře (Na tomto místě jde, ale o opatrné srovnání neboť musíme předpokládat jistý podíl přemalby, jak jsem naznačila v úvodní kapitole sekce věnované malovaným stranám oltáře).

Domnívám se, že na základě kritiky analýzy připsání malovaných stran Znojemského oltáře do oeuvre Mistra Fridrichova oltáře a kontextualizace autora maleb oltáře lze přehodnotit dosavadní připsání a malby zařadit pouze lokálně do vídeňské produkce 2. čtvrtiny 15. století. Dále se i na základě kvality provedení maleb nedomnívám, že jde o dílenský nebo žákovský projev Mistra Fridrichova oltáře.

1.4. Zkoumání výsledků technologických analýz

Pro tuto kapitolu byly užity především texty Manfreda Kollera, který stál při restaurování Znojemského oltáře mezi lety 1969 až 1986³³⁸ a následně při projektu restaurování

³³⁸ KOLLER/ ZEHETMAIER 1987 (Pozn. 179).

Fridrichova oltáře mezi lety 1986 až 2004.³³⁹ Jako další byly použity i autorovy texty věnované především rozboru technologických a srovnávacích analýz tvorby Mistra Albrechtova oltáře.³⁴⁰

Desková malba křídel Znojemského oltáře byla zkoumána v souvislosti s restaurováním celého oltáře, nebyl však na ni kladen zřetel tak jako na zkoumání polychromovaných reliéfů sváteční strany oltáře. Desková malba byla jen začištěna a byl pořízen pouze jediný snímek infračervené reflektografie a to scény Kristova příjezdu do Jeruzaléma. Navzdory tomu se vyjádřil Manfred Koller s Giovannou Zehetmeier k tomu, že štětcová podkresba nevykazuje mimořádné a případně specifické provedení se šrafováním či zkratky pro doporučené barvy pro následné barevné pojednání tak,³⁴¹ jak se můžeme setkat s malířským přednesem současníků a představitelů nového realismu 30. let 15. století Mistra Albrechtova oltáře nebo dále u Konráda Laiba.³⁴² Charakter malířského provedení byl oběma autory zhodnocen jako jednodušší.

Po tomto zběžném hodnocení Manfred Koller o 16. let později vyslovil nové stanovisko hodnocení podresby s naprosto protichůdným názorem k nijak zvlášť mimořádné podkresbě malovaných stran Znojemského oltáře,³⁴³ a to souvislosti s několikaletým komplexním restaurátorským projektem týkajícím se celého Fridrichova oltáře, které časově následovalo restaurování Znojemského oltáře. Zde se autor mimo jiné soustředil na základě snímků infračervené reflektografie malovaných křídel Fridrichova oltáře na podrobný rozbor podkresby a určení rukopisu Mistra Fridrichova oltáře. Koller upozornil na mimořádně pokročilý stupeň vysoké kvality světeckých figur křídel oltářního nástavce, srovnatelný s již zmíněným představitelem nového realismu 30. let 15. století Mistrem Albrechtova oltáře.³⁴⁴ Na tomto místě se po charakteristice podkresby malby Znojemského oltáře jako jednoduché vyjádřil Koller poněkud alogicky v souvislosti s podkresbou zkoumanou na Fridrichově oltáře,

³³⁹ Manfred KOLLER: Das Restaurierprojekt „Wiener Neustädter Altar“ und die Malerei des Friedrichsmeister, in: Der Wiener Neustädter Altar und der „Friedrichs-Meister“, Katalog der Sonderausstellung vom 16. November bis zum 9. April 2000, Kat. Výst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1999, 1–6; Manfred KOLLER: Das Friedrich-Retabel in der Entwicklung des Flügelaltars, in: Franz HÖRING/ Manfred KÖLLER (Edd): Der Friedrichsaltar (Wiener Neustädter Altar). Erforschung und Restaurierung 1985–2004, Bedeutende Kunstwerke gefährdet – konserviert – präsentiert 19, Wien 2004, 7–8; Erzsebet PETSCHÉ/ Giovanna ZEHETMAIER: Zu den Restauriermethoden auf den Innenflügeln des Wiener Neustädter Altares 2000–2002, in: Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien: Erforschung und Restaurierung 1985–2004, eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere und des Bundesdenkmalamtes, 31. März bis 9. Mai 2004, Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien 2004, 4–6.

³⁴⁰ Manfred KOLLER: Der Albrechtsmeister und Conrad Laib. Technologische Beiträge zur Tafelmalerei des „realistischen Stiles“ in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXVI., 1972, 143–154. a Manfred KOLLER: Der Albrechtsmeister und Conrad Laib. Technologische Beiträge zur Tafelmalerei des „realistischen Stiles“ in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXVII., 1973, 41–55.

³⁴¹ KOLLER/ ZEHETMAIER 1988 (Pozn. 179), s. 44.

³⁴² Hodnocení podkresb obou uvedených umělců se věnoval podrobně: KOLLER 1972 (Pozn. 340), KOLLER 1973 (Pozn. 340), MAIRINGER 2004 (Pozn. 339), s. 6.

³⁴³ KOLLER 1999 (Pozn. 339), s. 5.

³⁴⁴ Podrobně zejména mladší články: KOLLER 1972 (Pozn. 340), KOLLER 1973 (Pozn. 340).

kteřou popsal jako mimořádně specifického projevu. Autor po srovnání podkresby malby Znojenského oltáře podkresbu popsal dokonce jako úzce příbuznou, ne-li totožnou,³⁴⁵ tudíž také mimořádných kvalit. Proto se následně budu krátce věnovat popisu přednesu Mistra Fridrichova oltáře.

Projev Mistra Fridrichova oltáře ve světle průzkumů je v základním pojednání charakteristický černou štětcovou podkresbou a vymezením obrysů figur a hranic se zlacením rytou podkresbou, která je zřetelná pohledem.³⁴⁶ Pojednání doprovází také bohaté užití zdobné techniky puncování svatozáří a lemů i ve formě úponkového ornamentu podobnému výzdoby knižní malby způsobu Fleuronné. S takovouto dekorativní pečlivostí jsou, ale zdobeny jen vnitřní strany křídel predely – tedy ty které nesou scény ze života Panny Marie.³⁴⁷ A pouze ve scéně Zvěstování Panny Marie se setkáme s výzdobnou technikou tzv. Pointillé.³⁴⁸

Co se týče samotného přednesu v podkresbě je rukopis vnějších i vnitřních křídel skříně stejného charakteru a podle závěru vyhodnocení Manfreda Kollera jde o autorství jedné ruky.³⁴⁹ Jde o specifický osobní rukopis kombinující tloušťky čar, které se tak podílejí na znázornění tělesného objemu. Zvratné záhyby draperie jsou charakteristické specifickými zakončením u křivkami. Draperie je jinak charakteristická sumárními čarami a šrafováním na rozdíl od těch znázorňujících tělesný objem.³⁵⁰ S tímto živým přednesem má souviset především projev hlavního mistra.³⁵¹ Ten je charakteristický vrstevným zpracováním často s barevným pastózním přednesem a tupovací technikou (Stupftechnik), zároveň také barevným odstupňováním teplých a studených tónů.³⁵² Podíl dalších mistrů (jen v malbě) je podstatně statuárnější, tužší a jednodušší v přednesu. Manfred Koller celkově interpretoval malířské zpracování muřtů, barevný malířský přednes, realistický projev malby reálií křídel predely Fridrichova oltáře na stupni Mistra Albrechtova oltáře.³⁵³

³⁴⁵ KOLLER 2004 (Pozn. 339), s. 8.

³⁴⁶ KOLLER 1999 (Pozn. 339), s. 2.

³⁴⁷ Scény ze života Panny Marie pouze radostného charakteru jako je Zvěstování Panny Marie, Navštívení Panny Marie, Narození Ježíška a klanění tří králů.

³⁴⁸ KOLLER 1999 (Pozn. 339), s. 3.

³⁴⁹ KOLLER 1999 (Pozn. 339), s. 3.

³⁵⁰ Popis kreslířského stylu: KOLLER 1999 (Pozn. 339), s. 4–5.

³⁵¹ Hlavní projev mistra, který byl sledován na základě IR snímků na všech křídlech Fridrichova oltáře se překrývá s hlavním malířským stylem pouze na vnitřních stranách malovaných stran oltáře v nejhornější řadě. KOLLER 1999 (Pozn. 339), s. 5.

³⁵² K malířskému přednesu křídel: HÖRRINGE/ KOLLER 1999 (Pozn. 339), s. 3–4., PETSCHKE/ ZEHETMAIER 2004 (Pozn. 339), s. 6–6.

³⁵³ KOLLER 2004 (Pozn. 339), s. 8. Jistou proměnu rukopisu a stylového pojetí pozdní fáze krásného slohu Mistra Fridrichova oltáře ovlivněnou tvorbou Mistra Albrechtova oltáře popsal již Otto Benesch. Ten ale ovlivnění popsal jako kompromis na podkladu požadavku doby, který naplňoval Mistr Albrechtova oltáře. BENESCH 1930a (Pozn. 317), s. 151.

Co se týče porovnání podkresby Mistra Fridrichova oltáře, která je jednotná na všech partiích retáblu Fridrichova oltáře s podkresbou jediného dostupného IR snímku malby Znojenského oltáře a jeho scény Kristova vjezdu do Jeruzaléma [65] lze říci, že jde o podstatně jednodušší a ne tak svérázný projev bez charakteristické snahy o modelaci v kresbě. Tímto popisem tak nesouhlasím se ztotožněním kreslířského projevu podkreseb obou zmíněných oltářních retáblů, jak provedl Manfred Koller. Autor také několikrát srovnával karafiátový motiv použitý jako dekorativní motiv na rámu Znojenského oltáře s motivem použitým na Fridrichově oltáře [66].³⁵⁴ Na obou oltářních celcích se opakují motivy téže ornamentální obrazové struktury. Nejde ale o použití jedné šablony, protože ta častým použitím chátrá musí být použito několik šablon téže ornamentální obrazové struktury. Co se týče srovnání jejich použití na obou oltářních celcích, je nutno konstatovat, že nejde o téže ornamentální strukturu. Jde jen o použití typu ornamentu karafiátu v jiné podobě (Nelkenmuster). Spojení dílenského použití je i v tomto případě dle mého názoru vyloučeno.

1.5. Historizující či retrográdní styl?

Jak jsem zmínila, byl styl Mistra Fridrichova oltáře, a tím i styl malovaných stran křídel Znojenského oltáře popisován jako konzervativní, retrográdní do minulosti zahleděný, zpátečnický, zastaralý či jako projev Mistra, který zaspal.³⁵⁵ Většinou šlo o negativní chápání stylu, který byl neperspektivní.

Milena Bartlová vysvětluje retrográdní či konzervativní styl malovaných stran křídel Znojenského oltáře, o jejichž autorství Mistra Fridrichova oltáře nepochybuje ve vztahu k českému umění.³⁵⁶ Komponentu „českého vlivu“, kterou analyzoval mimo jiné na příkladu projevu Mistra Fridrichova oltáře Karl Oettinger³⁵⁷ a v téže souvislosti Antonín Matějček, který přímo popsal malované strany křídel Znojenského oltáře slovy že: „shrnuje všechny znalosti českého malířství“,³⁵⁸ odůvodňuje Milena Bartlová na podkladu souboru děl, které mohly vzniknout jako dílo exulantů. Ti rozvíjeli předhusitskou tvorbu krásného slohu v evropských oblastech,³⁵⁹ a tím i ve Vídni po roce 1420 kdy odešli z Českých zemí v souvislosti

³⁵⁴ Stejný karafiátový motiv byl použit na křídlech skříně Fridrichova oltáře, kdežto na křídlech predely byly užity minimálně další dva rozdílné obrazové schémata. K mustrům, jak Znojenského, tak i Fridrichova oltáře s jejich vyobrazením: KOLLER 1994 (Pozn. 339), s. 33., HÖRRINGE/ KOLLER 2004 (Pozn. 339), s. 1

³⁵⁵ Viz. kapitola věnovaná kritice autorství malovaných stran Znojenského oltáře v dílně Mistra Fridrichova oltáře.

³⁵⁶ BARTLOVÁ 2003 (Pozn. 1), s. 146.

³⁵⁷ OETTINGER 1937 (Pozn. 104).

³⁵⁸ MATĚJČEK 1931 (Pozn. 59), s. 340.

³⁵⁹ Téma rozlivu exulantů a šíření českého „vlivu“ související s husitskými válkami a narušení stabilní umělecké produkce v pojetí Mileny Bartlové: Vliv českého malířství kolem roku 1420 na umění v okolních zemích a otázka exilu malířů in: BARTLOVÁ 2001 (Pozn. 227), s. 122–157.

s nepříznivou situací v zemi díky husitským válkám.³⁶⁰ Ekvivalentem Znojemského oltáře je dle badatelky Oltář z Hronského Beňadiku alias Ostříhomský oltář Tomáše z Kološváru datovaný 1427,³⁶¹ který je nedávným bádáním dáván do souvislosti s dvorským uměním Zikmunda Lucemburského v Uhrách, kam se předpokládá odliv exulantů zejména z Prahy. Samotný Ostříhomský oltář je po stránce stylové spojován s úrovní české knižní malby krásného slohu.³⁶² Styl přenesený do Uher takto Bartlová nazývá jako historizující či retrográdní, a toto označení neváhá také použít pro Znojemský oltář.

Dle mého názoru nemusí být styl malovaných stran Znojemského oltáře nutně hodnocen jako retrográdní a nebo konzervativní díky rozlivu exulantů. Dle mého názoru naopak projv spíše souvisí s přetrvávající tradicí práce s českými vzory do hloubi poloviny 15. století. V souvislosti s vídeňskou produkcí,³⁶³ která dokládá vztahy k dílům v českých zemích³⁶⁴ a především produkcí diskutovaného období mezi lety 1400 a 1420,³⁶⁵ kam můžeme zařadit díla především klíčového ateliéru Mistra vídeňské adorace a Sv. Trojici z Londýna, která dokládají souvislosti s českou malbou můžeme vysvětlit kontinuální proces přítomnosti vzorů v prostředí, i přes to, že musíme zvážit současně několik dalších aspektů. Mezi ty patří ustání práce s českými vzory a celkově intenzity kontaktů související s úpadkem Čech a především pražského centra v době říšských neúspěchů Václava IV., odchodu německojazyčné elity z pražské univerzity a propuknutí husitských válek, ale současně i naopak případný příliv těchto „exulantů“ (řeceno pojmem Mileny Bartlové), kteří se mohli jistým způsobem propsat do podoby lokální produkce. Musíme, ale také počítat s jakýmsi vznikem rakouské tradice malířství, pro kterou je česká produkce důležitá. Styky rakouského malířství s českou malířskou tvorbou po celou dobu první poloviny 15. století se konkrétně zabýval a doložil Jan Klípa.³⁶⁶

Doložená formální analýza malovaných stran Znojemského oltáře a srovnání s díly vídeňské produkce jako je Mistr Fridrichova oltáře, Mistr Pašijových desek nově datovaných do 40. let 15. století a desky Mistra zvaného z muzea města Vídně datované do 30. nebo 40. let

³⁶⁰ Takový ekvivalentem dokladu rozlivu v českých zemích působících je pro Milenu Bartlovou Mistr Kunz.

³⁶¹ Imre TAKÁCS / Zsombor JÉKELY / Szilárd PAPP/ György POSZLER: Sigismundus Rex et Imperator: Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387–1437, Kat. výst., Budapest, Szépművészeti Múzeum, 18. března–18. června 2006, Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, 13. června–15. září 2006, Mainz 2006.

³⁶² BARTLOVÁ 2001 (Pozn. 227), s. 152–154.

³⁶³ Téma rozebírá především Jan KLÍPA: ymago de praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430, Praha 2012.

³⁶⁴ Příklady dokladů tohoto vztahu uvádí KLÍPA 2020 (Pozn. 363) především na str. 130 v pozn. 1.

³⁶⁵ Touto diskusí je myšlena zejména formulace vídeňského uměleckého centra cca. od přelomu prvního a druhého desetiletí 15. století nezávisle na českém prostředí, od jehož formálních a stylových impulzů se měla stranit, jak předpokládá rakouská uměnověda posledních desetiletí. Především tak v pojetí Lothara Schultese, Artura Saligera a Jörga Oberhaidachera. První dva z nich také představují podobu vzniku krásného slohu ve Vídni bez podílu českého umění, jak je například vidno v Katalogu výstavy Mistra z Grosslobmingu z roku 1994.

³⁶⁶ IV. Kapitola věnovaná uměleckému centru Vídne v publikaci KLÍPA 2012 (Pozn. 363), s. 129–151.

15. století dokládají jednak vídeňskou provenienci, ale i dataci v úrovni současné časové vrstvy vídeňského malířství. Styl malovaných stran hned vedle těchto zástupců tvorby 40. let 15. století vedle nejvýznamnějšího představitele před rokem 1440 Mistrem Votivní desky ze St. Lambrechtu, který byl literaturou několik desetiletí spojován s doloženým malířem ve Vídeňském Novém Městě Hansem z Tübingen, u kterého Oettinger předpokládal že se narodil kolem roku 1400, čímž tak vyrostl z tradice internacionální gotiky a v podobě pozdního projevu tvořil do roku 1462, kdy je doložena jeho závěť,³⁶⁷ je dle mého názoru legitimně kongeniální.

Dle mého názoru výstižně stylu malovaných stran Znojemského oltáře odpovídá popis směřovaný projevu Mistra Fridrichova oltáře z pera Lukase Madersbachera a to jako styl přetrvávající pozdní fáze internacionální gotiky.³⁶⁸ Případně bychom styl mohli označit za trvající či tradiční, nikoliv ale retrogradní – a tím tak za styl zpátečnický se orientující.

Co se týče hodnocení projevu Mistra Fridrichova oltáře, do jehož ōuvru byly v literatuře připisovány malované strany Znojemského oltáře, jakožto konzervativního bylo tak činěno především výkladem záměru Fridricha Habsburského tehdy ještě jako korunovaného krále říše římské Fridricha IV. zadavatele oltáře dokončeného k roku 1447 později korunovaného jako císaře říše římské Fridricha III. jako do minulosti zahleděného a orientovaného.

Vztahem císaře Fridricha III. k umění se zabýval Hermann Fillitz,³⁶⁹ který se celkově k intepretaci děl vztahovaných k jeho objednavatelské činnosti vyjádřil tak, že musíme rozlišovat mezi díly, která Fridrich přímo objednal a mezi díly, která pouze zaplatil, abychom jim mohli přiřítat význam.³⁷⁰ Badatel je toho názoru, že pro díla, která vznikala přímo pod taktovkou císaře byli vybírání a povolávání umělci výběrově. Ukázkovým příkladem má být povolání Niklase Gerharta z Leydenu císařem - umělce, který proměnil podobu následného sochařského projevu v Evropě, pro realizaci císařovy bez pochyby nejdůležitější zakázky jeho náhrobku.³⁷¹ Dle Fillitze zaměstnával Fridrich lokální umělce (jako je i příklad Mistra Fridrichova oltáře) pro ne příliš významné či důležité zakázky. Badatel je na závěr své studie také názoru, že sám císař se o výtvarné umění příliš nezajímal. S větším zájmem spíše drahocennými materiály, jako jsou kameny, drahocenné kovy, kameje atp. vybavoval svoji pokladnici. Pro zachování tradice císařství se, ale jistě zabýval svou prezentací v monumentálním sochařství. Z těch důvodů jmenovaných Fillitzem, ale i z důvodu zařazení

³⁶⁷ OETTINGER 1938b (Pozn. 117).

³⁶⁸ Lukas MADERSBACHER: Wien und Niederösterreich, in: Artur ROSENAUER (ed.): Spätmittelalter und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3, München 2003, 411–414.

³⁶⁹ Hermann FILLITZ: Kaiser Friedrich III. und die bildende Kunst, in: Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt, Katalog der Ausstellung in St. Peter an der Sperr, Wiener Neustadt, 28. Mai bis 30. Oktober 1966, Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N.F. 29, Wien 1966, 186–191.

³⁷⁰ FILLITZ 1966 (Pozn. 369), s. 188.

³⁷¹ FILLITZ 1966 (Pozn. 369), s. 189.

projevu Mistra Fridrichova oltáře a vedle něj ve Vídni působícího autora malovaných stran Znojemského oltáře v produkci 40. let 15. století se domnívám, že není nutno popisovat tento styl jako konzervativní či retrográdní či historizující. I když bychom výkladem Ingrid Flor o významu tradice úcty ke všem svatým mohli vidět jejich prezentaci v řadách na Fridrichově oltáři císařovo konsekventní navázání například na císaře Karla IV. a jeho kapli Všech svatých na Karlštejně, který taktéž prezentoval svaté, kteří byli z imperiálního hlediska důležití pro říši.³⁷² Na Fridrichově oltáři se setkáme především s Karlem Velikým, Jindřichem II. a Zikmundem Burgundským.³⁷³ Tímto bychom mohli chápat použití konzervativního výrazu či stylu jako záměrné, jak popisuje Milena Bartlová pro prezentaci tradice předků, tedy předků vladařů či císařů.³⁷⁴ Nicméně v kontrastu, do kterého byl císař Fridrich III. a jeho výtvarná prezentace dáván s prezentací Albrechta Habsburského dříve chápaného jako objednavatele Albrechtova oltáře, jehož autor Mistr Albrechtova oltáře seznamoval Vídeň s novým realismem spjatým s vrstvou nizozemských primitivů (především Mistr z Flémalle) si nechal iluminovat svou modlitební knihu, která je datována někdy do 30. let 15. století (konkrétně před rok 1437) tedy do blízké časové souvislosti jak Albrechtův,³⁷⁵ tak i Znojemský oltář, která ale stylově prezentuje formu krásného stylu.³⁷⁶

I z těchto důvodů krátkého hodnocení dle mého názoru kategorie „konzervativního“ či „retrográdního“ stylu ve Vídni kolem roku 1440 není funkční a můžeme se tak spolehnout na klasické hodnotící kritérium uměnovědy – stylovou analýzu podle, které autor malovaný pašijových scén Znojemského oltáře náleží do produkce 40. let 15. století, která se vyznačují trvající produkcí podoby pozdní fáze krásného stylu vedle, kterého paralelně vznikají díla související s produkcí nizozemských primitivů, a především je činná dílna Mistra Albrechtova oltáře, jehož tři hlavní díla (Velký a malý Albrechtův oltář a epitaf Johanna Geusse) jsou datována přibližně do doby kolem roku 1440. Lze také v této době pozorovat díla jako je

³⁷² Ingrid FLOR: Ikonographische Überlegungen zu den Malereien des Wiener Neustädter Retabels zu St. Stephan in Wien, in: Der Wiener Neustädter Altar und der „Friedrichs-Meister“, Katalog der Sonderausstellung vom 16. November bis zum 9. April 2000, Kats. Výst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1999, 7–32; Ingrid FLOR: Der Wiener Neustädter Altar: eine bildliche Fassung der Allerheiligen-Litanei, in: Dompfarre St. Stephan, Wien 2001, 16–21.

³⁷³ FLOR 1999 (Pozn. 372), s. 29.

³⁷⁴ Milena Bartlová vyložila navázání na „staré dobré časy“ či odvolání na „viru předků“ na malovaných stranách Znojemského oltáře ve vztahu k významovému zacílení Znojemských v rámci „první reformace“ BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1), s. 146. Nová literatura: Veronika PIRKER-URENHAMMER: Das Geberbuch für Herzog Albrecht V. von Österreich, Wien 2002.

³⁷⁵ Za objednavatele tzv. Velkého Albrechtova oltáře je dnes chápán Oswald Oberndorfer, který vedl dvorní finanční úřad a byl současně důvěrníkem Albrechta Habsburského. Richard PERGER: Oswald Oberndorfer, Stifter des Albrechtsaltars, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 33, 1979, 90–95. Tématu se budu věnovat v posledním oddílu diplomové práce.

³⁷⁶ Karl Oettinger svazuje po stylové stránce autora modlitební knížky Albrechta Habsburského s Mistrem Votivní desky ze St. Lambrechtu. OETTINGER 1938b (Pozn. 117), s. 110. Posledně se modlitební knize věnovala Veronika PIRKER-AURENHAMMER: Das Gebetbuch für Herzog Albrecht V. von Österreich, Wien 2002.

například Fridrichův oltář, dílo pozdní fáze krásného slohu, které ale vykazuje po stylové stránce kontakt s tvorbou Mistra Albrechtova oltáře.³⁷⁷

Závěr: Hodnocení malovaných stran křídel Znojemského oltáře

Na závěr tematického oddílu věnovanému malovaným stranám všednodenní strany Znojemského oltáře lze říci, že jsou dílem autora pocházejícího z vídeňského prostředí, jak doložila formální analýza s díly Mistra pašijových řad (3, 4, 61), a především s díly uloženými v Muzeu Města Vídně (62, 63, 64). Díky kritickému sledování názorových přístupů k hodnocení malovaných stran Znojemského oltáře v eouvru Mistra Fridrichova oltáře, kdy sehrály malované strany Znojemského oltáře spíše roli upevnění dílenského provozu Mistra Fridrichova oltáře v prostředí Vídně s odkazem na vznik reliéfů Znojemského oltáře ve Vídni, nebylo přistupováno k podrobné formální analýze, která mnou provedená dle mého názoru ukázala jen obecný vztah jmenovaných malovaných částí obou retáblů. Nicméně i tento obecný vztah se odehrává jen v rovině přístupu ke zpracování dekorativních reálií, jako jsou opasky a některé kostýmní prvky. Kvalitou provedení se malované strany Znojemského oltáře podstatně vzdalují projevu Mistra Fridrichova oltáře, a to ve všech jeho malířských polohách: v nejkvalitnější určené na vnějších stranách prvního páru pohyblivých křídel, tak i v projevu dílenském určeném pro zbylé části malovaných křídel skříně Fridrichova oltáře. Od obou projevů skříně Fridrichova oltáře se odlišuje především pojetí malovaných stran predely, které je považováno za dílo dílenského charakteru s menším podílem hlavního mistra. Ty také vykazují na nejvyšší odlišný figurální projev ve srovnání se Znojemským oltářem v rozdílném kánonu s plošší modelací, na víc doprovázený výzdobnými technikami, které na malovaných stranách Znojemského oltáře nepozorujeme. Paradoxem může být naznačená formální zpracovanost scény Kristova bičování v architektonicky vymezeném prostoru Znojemského oltáře, která po ideové stránce tematického zpracování středu s Kristem u sloupu je mnohem lépe zpracována než scéna téže tématu predely Fridrichova oltáře. V tomto případě bychom mohli považovat scénu Fridrichova oltáře jako hůře zpracovaný derivát scény Znojemského oltáře, a tímto tak i současně zvážit podíl autora malovaných stran Znojemského oltáře na kompoziční zásobnici vídeňského prostoru.

Hodnocením badatelského výstupu ke zkoumání technologického a malířského zpracování malovaných stran Fridrichova oltáře na němž byl v roce 2004 ukončen restaurátorský výzkumný projekt, lze říci, že se oba malířské přístupy zásadně liší v dikci malířského projevu a v přístupu ke zpracování realismu. Metodou infračervené reflektografie

³⁷⁷ K tématu především KOLLER 2004 (Pozn. 339), s. 8.

byly na Fridrichově oltáři pořízeny snímky, které umožnily hodnocení podkreseb, která je na rozdíl od odlišného pojetí jednotlivých malovaných částí Fridrichova oltáře velmi jednotného, kvalitního a stylově vyhraněné charakteru. Vlastní srovnání dle mého názoru s jediným IR snímkem Znojemskeho oltáře scény Kristova vjezdu do Jeruzaléma poukazuje na velmi odlišný charakter malířského projevu a v případě Znojemskeho oltáře na jednodušší pojetí. I po této stránce je dle mého názoru nutno vyloučit spojení s dílnou Mistra Fridrichova oltáře.

Odejmutím malovaných stran křídel Znojemskeho oltáře z eouvru Mistra Fridrichova oltáře, se lze tak odprosit od hodnotících umělecko-historických kategorií hodnotící styl a jeho záměrný retrorádní charakter, který by v sobě mohl obsahovat pozitivní hodnotu nesoucí význam, který byl hledán v záměrném zvolení stylového pojetí pozdní fáze krásného slohu v případě Fridrichova oltáře a jeho objednavatele císaře Fridricha III., který tímto zastaralým stylem legitimizoval svou nástupnickou pozici. Což je názor, který se napříč odbornou literaturou objevuje. Malované strany Znojemskeho oltáře, je tak dle mého názoru třeba vnímat v rámci kontinuálně trvající krásnoslohé produkce, kterou bychom mohli nazvat jako tradiční.

2. Reliéfy sváteční strany Znojemského oltáře

Charakteristika stylového pojetí řezb Znojemského oltáře se dle mého názoru stala neuralgickým bodem historiků umění. Většina z nich se shodla na tom, že podklady pro celkovou podobu tvořily především konkrétní kompoziční a motivické prvky děl produkce internacionální gotiky kolem roku 1400 především franko-vlámské produkce, dále severoitalské produkce 14. století, ale i progresivní umění tzv. nizozemských primitivů první generace tedy Mistra z Flémalle a bratří van Eycků. Pojem tzv. nového realismu, který v našem případě souvisel s formou recepce německými umělci tzv. nizozemského realismu aplikovaný na ohrazení pojetí reliéfů se stal kategorií, která v literatuře jen částečně popsala stylovou stránku reliéfů Znojemského oltáře a to pokud šlo o specifický přístup k realismu, který je od dosavadního projevu internacionální gotiky, ale i zmíněného nizozemského realismu odlišný, a to nejen v typologii fyziognomie postav, obličejových typů přístupu ke zpracování kostýmových i dalších reálií, kompozičních ale i vůbec to, že jde o formu silně zabydleného reliéfu.

Je nutno také poukázat na to, že nebylo vysvětleno na jakém podkladu se odehrál kontakt s franko-vlámskou tvorbou či případně tvorbou nizozemských primitivů neboť stejně důležitého charakteru byly v literatuře vždy stylové, ale i časově blízké analogie v bavorském malířství (především Gabriel Angler), ke kterým bude vztah dále korigován. Jasně také nebylo formulováno to, jakého vztahu je reliéf ke zmíněným bavorským analogiím, i přestože se v literatuře setkáme s termíny uměleckého původu a uměleckého školení. Jakýmsi kompromisem byl překvapivý pokus Lothara Schultese, který určil původ jednoho z řezbářů reliéfu v Mnichově a školení řezbáře určil v nizozemské oblasti. Pokus, který by se zdál být poměrně uspokojivý, byl ale navázán na metodologicky problematický konstrukt Jakoba Kaschauera vídeňského umělce vždy doloženého jako malíře, u kterého je identita jako sochaře pouze hypotetická. Teze je z tohoto důvodu, ale i dále díky tomu, že byly vynechány i dlouhodobě diskutované analogie v bavorském malířství. Bavorské školení bylo naznačeno jen zjednodušujícím doložením výskytu jména Kaschauer.

Cílem kapitoly je tedy pokus o konkretizaci celé platformy utvářející styl reliéfů Znojemského oltáře, určení stylového původu řezbáře, který se dle mého názoru promítl do specifické podoby, ale i vizuality. Dále kritika v literatuře používaného termínu nového realismus, a tedy i konfrontace s franko-vlámskou produkcí. Součástí tematického okruhu je i kritika a ověření připsání reliéfů Znojemského oltáře do dílenského provozu Jakoba Kaschauera činného ve Vídni, přičemž je k hodnocení přistoupeno především kritikou uměleckého původu, jak řezbáře reliéfů Znojemského oltáře, tak Jakoba Kaschauera a jemu připisovaným sochám

Freisingkého oltáře. Je nutno podotknout, že tato „mladá“ hypotéza zůstala zatím bez konkrétní kritiky a je stále prvním konkrétním příspěvkem,³⁷⁸ neboť starší dosavadní literatura popisující styl reliéfů jako izolovaný bez možné sochařské analogie poukazovala na nutnost vzniku ve Vídni díky malovaným stranám křídel Znojemského oltáře připisovaným vídeňskému Mistru Fridrichova oltáře. Přičemž toto pomocné hodnocení bylo spíše výsledkem praktického a logického uvažování, a stalo se jak jsem se snažila vysvětlit v kritickém hodnocení literatury a výše kritikou ōuvru Mistra Fridrichova oltáře spíše alibistickým, neboť stejným způsobem bylo číněno při hodnocení lokalizování působiště dílny Mistra Fridrichova oltáře s odkazem na vyřezávané reliéfy „jistě a přece“ ukotvené ve Vídni.³⁷⁹

V rámci kapitoly určující původ řezbáře je hodnocena vlastní podkapitolou vizualita reliéfů Znojemského oltáře a její odůvodnění na základě srovnání paralelního projevu diskutované oblasti ve vztahu ke konkrétní lokální spiritualitě. K té mohl mít blízko pravděpodobně i objednavatel Znojemského oltáře.³⁸⁰ Aby mohla být tato vizualita považována za záměrnou, a tím pádem odůvodnitelnou konkrétní spiritualitou musela být popsána a rozečtena, jak se stane hned v úvodní kapitole. K interpretaci vizuality reliéfů Znojemského oltáře jako záměrné bylo docíleno skrze kritiku metodologického problému dvojího autorství pravé a levé poloviny reliéfní plochy Znojemského oltáře, které se od sebe vizuálně liší a v čemž byl spatřován rozdíl stylové povahy.

Další kapitoly jsou pak věnovány především kritice termínu nového realismu tak jak byl v literatuře hodnocen. Rozšířeny a popsány budou zejména analogie franko-vlámského původu. Exkursem bude popsání možnosti práce s těmito vzory v prostředí, které je určeno jako výchozí stylovým původem řezbáře. Po hodnocení realismu reliéfů, který je redakcí 30. let 15. století tzv. Nizozemského realismu se budu snažit o konkretizování pozice Znojemského oltáře vedle produkce retáblů oblasti Nizozemí, ke které byl vztah popsán dle mého názoru v literatuře velmi reduktivě. Na posledním tematického oddílu se budu věnovat možnosti následovnického okruhu řezbářského projevu Znojemského oltáře.

2.1. Vizualita reliéfů

Při hodnocení stylového pojetí reliéfů Znojemského oltáře se historici umění pozastavovali nad zvláštní vizualitou provedení formy, ve které spatřovali dvojí různé provedení pravé a levé poloviny celé reliéfní plochy komponovaného celku skříně a křídel

³⁷⁸ Pozitivně se k hypotéze přihlásila jen CHAMONIKOLA 1991 (Pozn. 209).

³⁷⁹ Při hodnocení reliéfů Znojemského oltáře se na dílnu Fridrichova oltáře a na vzájemné působiště ve Vídni odkazoval zejména BALDASS 1935 (Pozn. 88), BALDASS 1953 (Pozn. 129). Překvapivě se tak stalo i v současné literatuře u SALIGER 1995 (Pozn. 213).

³⁸⁰ Objednavatelská otázka Znojemského oltáře je tématem 3 oddílu diplomové práce.

oltáře. Taková vizuální rozdílnost formy se pak projevovala do zmíněného hodnocení stylové podstaty reliéfů. Přičemž hranice mezi jednotlivými částmi byla shodně určena centrální postavou ukřižovaného Krista tvořícího přirozený střed scény. Odlišnosti obou polovin byly viděny zejména v pojetí reliéfní masy plochy, která se v různé výšce reliéfu přelévá. Toto přelévání hmoty je provázáno dále změnou úhlu pohledů nazíráním různých kompozičních prvků, ale i zároveň změnou struktury figurální kompozice a její hustotou zabydlení prostoru postavami s lokálním pocitem *horor vacui*. Tyto prvky se promítly do prostorovosti reliéfní scény. Rozdílné je i pojetí zobrazených jednotlivostí a zejména charakteristika zobrazených individualit.

Většinou se s touto zvláště rozdělenou vizualitou vyrovnávali badatelé tak, že reliéfní plocha vnitřní strany oltáře byla rozdělena mezi podíly dvou řezbářů, jejichž rozdíl byl vysvětlován nejen generačním rozdílem nebo vztahem žáka a mistra, ale i stylovým ražením odkazujícím k původu řezbáře. Tak Bruno Fürst vidí podíl hlavního mistra v levé polovině reliéfní plochy sváteční strany a v pravé polovině provedení mladšího řezbáře, jehož styl nese „*mnohé pozitivní zárodky k novému*“.³⁸¹

Naproti tomuto stylovému vysvětlení formální proměny jinou možností uvažování představil Ernst H. Gombrich, který sice nepromýšlel a nepřirazoval jednotlivé podíly, ale je toho názoru, že zpracováním celé plochy reliéfu prochází jednotný výtvarný princip, který je nejznatelnější a nejrozeznatelnější právě zde v levé polovině.³⁸² Tímto principem je dojem stlačení skleněnou deskou hmoty nebo naopak plně plastické pojetí. Přičemž oboje spojuje pozitivní výtvarná hodnota – nositelství významu. Význam jako takový Gombrich, ale neinterpretuje a poukazuje, že nadcházející úkol – řešení tohoto významu dokáže vysvětlit stylové pojetí reliéfu. V této souvislosti pro porovnání analýzy významu plastického klesání či zploštění je zajímavé zmínit uvažování Fürsta, který i přes zmíněnou analýzu generačního oddělení podílů poukazuje na to, že nejde o typ reliéfu, který logickým uspořádáním a stavbou jednoduše prezentuje významový materiál diváku. Proto lze říci, že reliéf svým uspořádáním a opačným vizuálním procesem vybízí diváka ke čtení a tím i k vlastnímu interpretování a hledání významu. V tomto uvažování lze právě paralelně vidět i pohled Gombricha, který se ubíral stejným směrem. Nad možnou významovou rovinou pojednání reliéfu se zamyslel i Ludwig Baldass,³⁸³ který kromě toho, že pracoval s hypotézou o rozdělení práce na reliéfu mezi dva umělce nastínil i možnost, že takto zvláštní nejednotná formální vizualita nemusí mít nutně co dočinění s podílem dvou provádějících řezbářů odlišného stylového ražení (čímž tak narazil na

³⁸¹ FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 42.

³⁸² GOMBRICH 1935 (Pozn. 81).

³⁸³ BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 33.

střed formy a stylového pojetí, jejichž vzájemné provázání a vysvětlení bylo bolestmi bádání), ale že jde o práci se světlem a jeho rozdílným působením buď na stlačeném (levá strana reliéfní plochy) nebo naopak na velmi plastickém reliéfu s hloubkami a výškami mas (pravá strana reliéfní plochy). Dle Baldasse tato práce s výškou hmoty reliéfu má souviset s konkrétními světelnými podmínkami v konkrétním liturgickém prostoru a se záměrem levou stranu reliéfní plochy vnitřní strany Znojemskeho oltáře pojednat v klidnějším módu.³⁸⁴

Jak bylo zmíněno, Ludwig Baldass ale i Bruno Fürst promýšlel i rozdělení pojetí obou polovin reliéfní plochy sváteční strany oltáře mezi dva řezbáře ve vztahu hlavního mistra a žáka v rámci proměny stylu. Podobně se zamyslel i Karl Oettinger.³⁸⁵ Ten rozdělil obě poloviny sice mezi dva řezbáře, ale místo proměny stylu zvažoval nacionalistickými měřítky orientovaný badatel na základě působení forem a její psychologie vyhranění konkrétních národnostních uměleckých individualit. V případě levé poloviny mohutných a plebejských postav prezentující „*Wildheit und Wucht*“ popsal bavorskou národu a ve zjemněnější podobě pravé strany, která se ale částečně podřídila celkovému stylu díla rozpoznal projev z ruky řezbáře Rakušana.³⁸⁶ Tímto tak Oettinger poprvé promýšlel import řezbáře do Vídně a záměrné přizpůsobení se stylu domácího řezbáře.

K této problematice se zásadně vyjádřil až s velkým časovým odstupem Robert Suckale, který rozdělení mezi dvě autorství zásadně odmítl. Badatel se výsledku rozdílného pojetí dobral skrze analýzu jednotlivých ikonografických motivů, čímž se opět vrátil k analyzování specifické vizuality formy v rámci nositelství významu. Za jedinečné označil zejména propojení obrazových typů, a to na příkladu přenesení obrazového typu Krista mezi dvěma lotry na kříži v Ukřížování zpět do scény Nesení kříže do obrazové podoby Krista nesoucího kříž mezi dvěma lotry vedených na Golgotu. Suckale vysvětluje tento přístup dobovým pašijovým realismem, který se promítl do specifického zobrazení tíživého momentu pašijí - Nesení kříže, které se v blokované a kompaktní statuární reliéfní podobě přenáší stylem vyprávění reliéfu do brutality následující scény. Naopak ve formě reliéfu vizuálně odlišenou tematiku silně eucharistickou vysvětluje ikonografickým rozborem scény Snímání z kříže a její vizuální asociací k prezentaci Kristova těla Josefem Arimatejským jako kněze povznášející hostii[67].³⁸⁷

Z pohledu tohoto významového systému a složitěho eucharistického a pašijového náboje scény vysvětluje proto Suckale záměrné formální rozdíly plochy reliéfu nikoliv

³⁸⁴ BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 33.

³⁸⁵ OETTINGER 1938 (Pozn. 117), s. 114. a OETTINGER 1941 (Pozn. 124), s. 27.

³⁸⁶ OETTINGER 1941 (Pozn. 124), s. 27.

³⁸⁷ SUCKALE 1988a (Pozn. 177), s. 12.

z hlediska podílu dvou uměleckých individualit, ale z pohledu záměrného odlišení tematiky.³⁸⁸ Dle badatele musel proto popsáný ucelený záměr tematického odlišování vzniknout v jedné hlavě. Otázkou je, jak tomuto tematickému chápání formy reliéfu podléhá podoba samotného reliéfního stylu. Ta jako taková nebyla badatelem interpretována z hlediska nemožnosti nalézt vzor. Rámcově se alespoň Suckale vyjádřil k technologickému zařazení reliéfu, který uvedl do souvislosti s donatellovským typem reliéfu »*schacciato*« a jako příklad uvedl padovský reliéf Klanění Krista do hrobu [68].³⁸⁹

Naopak k tradičnímu rozdělování podílu mezi dva řezbáře a stylové rozdělení se v téže době přidal i Lothar Schultes. Ten, ale rozdíl obou pojetí polovin reliéfu striktně nevymezuje a je toho názoru, že přímou dělicí linii, která byla stanovena přibližně v polovině reliéfu Ukřižování nelze popsat.³⁹⁰ Přestože jak autor poznamenává, byla otázka relevance rozdělení podílu dvou mistrů vystavena kritice na konferenci, která proběhla před vydáním samotné studie se badateli jeví odůvodnění vizuálního rozdílu vysvětlitelné ze stylových důvodů dvou individualistických přístupů, které se snaží konkretizovat. Schultes, ale nezvažuje jako Fürst a Baldass žakovský vztah hlavního a generačně mladšího mistra/ žáka, ale ani nezvažuje přijetí nového mistra do dílenského provozu. Logicky musel být dílenský provoz dle badatelova hodnocení sestaven ze dvou individualistických přístupů. Schultes identifikuje stylovou analýzou dokonce až tři stylové názory na reliéfech Znojemskeho oltáře.³⁹¹

Naposledy se k vizualitě reliéfů vyjádřil Artur Saliger, který ji vysvětlil ve vztahu k nizozemskému malířství 20. let 15. století Eyckovské vrstvy. Silná fascinace nizozemským malířstvím (46) se dle badatele měla promítnout transformací do formální podoby na úkor lokální deformace (myšleno zploštění reliéfu promítající se například do deformace obličejů) podoby Suckalem navrženého typu reliéfu *schacciato*.³⁹² Diskutovanou vizualitu z hlediska nositelství významu a otázku stylového rozdělení autorství Saliger vynechal ani nepodrobil kritice. Badatelova interpretace a vynechání, alespoň určení základní stylové stránky ve prospěch deformace podmíněné fascinací realistickým malířstvím a masovými kompozicemi nedostatečně vysvětluje dlouze v literatuře diskutovanou propracovanou vizualitu reliéfů Znojemskeho oltáře.

Co se týče rozdělení autorství na základě oddělené formální a tím i stylové podoby reliéfů oltáře mezi dva řezbáře, které i přes to že našlo své zastánce jako je Schultes, který si sám úskalí uvědomoval nelze přijmout. Z hlediska dílenské praxe a také evidentně velkého

³⁸⁸ SUCKALE 1988a (Pozn. 177), s. 13.

³⁸⁹ SUCKALE 1988a (Pozn. 177), s. 12.

³⁹⁰ SCHULTES 1988a (Pozn. 177), s. 28.

³⁹¹ K tématu Schultesovy identifikace níže.

³⁹² Artur SALIGER: Znojmo Altarpiece, in: The last flowers of the Middle Ages 2001, s. 171.

dílenského provozu soustředěného kolem Znojemského oltáře nelze přijmout dva vyhraněné stylové přístupy, které se v rámci komponovaného celku střetly (možná myšleno po logistické domluvě) přibližně v polovině reliéfní plochy. Nicméně i jistou stylovou proměnu, jako takovou se domnívám lze připustit a to s odkazem například na díla připisovaná Mistru Albrechtova oltáře, která vznikla pravděpodobně z hlediska časového horizontu v současné době jako Znojemský oltář a jejíž stylová proměna tzv. Malého a tzv. Velkého Albrechtova oltáře se udála pravděpodobně na půdorysu několika málo let 1435–1440.³⁹³ Jde, ale o příklad velmi výrazné stylové proměny v rámci, které jsou předpokládány dvě úrovně poznání nizozemského malířství na úrovni vandrovnických cest.³⁹⁴ I na úrovni zpracovávání těchto nových stylových impulsů Mistrem Albrechtova oltáře, lze připustit jisté obohacení vídeňského prostředí. I přes to se domnívám, že vizualita reliéfu je komplexně promyšlená a tím i záměrná, což potvrzuje i pojetí polychromie, která vizuálně doprovází řezbářské pojetí jednotně ve všech vrstvách reliéfu. Jednotnému zpracování odpovídá i velmi kvalitní provedení řezbářského projevu, opět ve všech jeho vrstvách. Proto se lze dle mého názoru zabývat formálním pojetím reliéfu jako takového odděleně od stylové stránky při vědomí možného úskalí. Přičemž stylová stránka a další uměleckohistorický termín – malířský reliéf, literaturou aplikovaný na reliéfní specifičnost budou níže rozebrány a závěrem podrobeny celkové kritice.

Na základě několika výše zmíněných forem uvažování lze říci, že může jít o záměrnou vizualitu pojetí obou polovin reliéfu Znojemského oltáře příkladnou reinterpetací Baldassova uvažování o důležitosti elementu světla působícího v rozdílných výškách hmoty reliéfu a naopak hloubkách kontrasty světla a stínů, které jsou na hranicích výšek ostře detekovány. Tyto světelné, ale i stínové kvality tak vytvářejí přidanou hodnotu, která se podílí buď na lokálním zdramatizování scény nebo jejím klidnějším vykreslením, což vysvětluje i Suckaleho interpretaci významového oddělení z hlediska ikonografického náboje. V této souvislosti za zmínku také stojí opět postřeh Baldasse, který poukázal na pojednání kopí scény Ukřižování. Na levé polovině této scény jsou kopí vyvedena v malířském mediu na zlaceném pozadí, kdežto na její pravé polovině jsou pojednána buď plasticky na zlaceném pozadí nebo volně v prostoru nad reliéfem a nad pozadím vycházejíc z rukou vojáků, čímž tak vrhají na scénu či na její pozadí

³⁹³ K dataci obou oltářů PERGER 1981 (Pozn. 203) z hlediska hodnocení socio-kulturního prostředí a z hlediska hodnocení stylu a poznatků Pergera: Artur ROSENAUER: Zum Stil des Albrechtsmeisters, in: Floridus RÖHRING (ed.): Der Albrechtsaltar und sein Meister, Wien 1981, 97–122. Výrazná stylová proměna se ale udála mezi dvěma oddělenými oltářními celky na rozdíl od reliéfu Znojemského oltáře a jeho celistvého teologického programu. Nicméně u tak rozsáhlého oltářního celku je třeba předpokládat jeho vznik v delším časovém horizontu, který by jistou stylovou proměnu připustit mohl.

³⁹⁴ K tématu ROSENAUER 1981 (Pozn. 393).

stín.³⁹⁵ Vyvedení kopí můžeme, dle mého názoru interpretovat ve vztahu ke světelným kvalitám, neboť se kopí v prostoru musí svým stínem podílet na lokálním zdramatizování scény v její pravé polovině [69, 70].³⁹⁶ Naopak na straně s malovanými kopími si lze všimnout, že jediné plastické kopí volně v prostoru drží Longin (pokud opomineme postavu stojící zcela vlevo, která děj ohraničuje stejně jako postava napravo). Působení Longinova kopí je umocněno jednak stínem, který vrhá, ale i změnou výšky reliéfu, která se v postavě Longina plasticky zvedá nad reliéfně plošší pojednání skupiny kolem omdlévající Marie a skupiny diskutujících mudrců. Tímto zvedáním reliéfu jsou od sebe jednak oddělena jednotlivá témata celé scény Ukřižování. Zároveň ale může jít i formu vizuální akcentace zejména eucharistického náboje momentu, kdy Longin probodl Kristův bok. Již i samotné obrazové zpracování, jak bylo popsáno výše v kapitole o ikonografii je mimořádně zobrazeno nezvyklým gestem setníkovy pomocníka, který jej zezadu objímá a přidržuje kopí, tak aby nebylo vizuálně narušen pohled na vlastní úkol Longina a eucharistická hodnota tématu. Sama literatura se shodla na mimořádnosti scény a pokud vím nebylo pro tento typ určeno žádné analogické zobrazení, nicméně dle mého názoru lze poukázat na Longinovo zobrazení na desce s Ukřižování z GNM z doby kolem roku 1430 [71]. Nejedná se v tomto případě o převzetí obrazového motivu, ale o podobnou potřebu zdůraznění eucharistického tématu, které je na Znojenském oltáři zapojeno do reliéfního celku scény plasticky tematickým plánem. Téma vizualizované slepoty Longina ve své důležitosti je také na zlateném pozadí doprovázeno na praporci kopí se zobrazením ještěrky.³⁹⁷ Ikonografická a vizuální zpracovanost reliéfní části s Longinem a jeho eucharistická hodnota souvisí s vlastním tělem Krista, které je samo nad reliéfní scénou akcentováno v plně plastické podobě velmi světlého inkarnátu (Vedle pláště panny Marie jde o nejsvětější místo celé sváteční strany). Takové oddělení vizuality reliéfu a téměř plastické sochy bychom mohli porovnat například se scénou Ukřižování z doby kolem roku 1490 nově zakomponované do barokního oltáře v kostele v Dinkesbühl [72], kde z podkladu malířsky vyvedené Kalvárie se zobrazením přátel a nepřátel Kristových včetně dvou ukřižovaných lotrů plně vystupuje plastické tělo Krista. Vizuální kontrast je v případě kalvárie z Dinkesbühl vyvedený až na hranici, neboť je vnímání určeno s velmi silnou formou akcentace tělo Krista, které visí na malířsky podaném kříži. Ukřižovaný Kristus Znojenského oltáře je řezbářsky

³⁹⁵ Na tomto místě je nutno domyslet několik zlomených dřevěných násad v rukách vojáků, které byly zakončeny buď bodákem nebo praporem.

³⁹⁶ Pod obr. 70 lze nalézt rekonstrukci s graficky doplněnými odpadlými kopími pro vytvoření představy, jak byla kopí vedena v prostoru, čímž tak vrhala stín na celkovou centrální scénu. Běžovou barvou jsou doplněny odlomené části kopí a barvou růžovou jsou vyznačena plastická dochovaná kopí.

³⁹⁷ O významu ještěrky informuje Fyziologus. Ještěrka ve stáří oslepne, a proto vyhledává zdi orientované na východ, kde čeká na vyléčení ze slepoty vycházejícím sluncem (Kristus). SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 26.

zpracován včetně kříže[73], do čehož se může promítat i kultický požadavek místa či ikonografie a teologický program oltáře závislý na místě původního vztyčení oltáře. V našem případě jde o oltářní retábl silně narativního charakteru sváteční strany pašijového tématu pravděpodobně určený na letner, kde byl běžně vystaven oltář sv. Kříže.³⁹⁸ Nicméně obojí vyvedení plastického těla Krista dle mého názoru souvisí s významovým balancováním se zobrazení „*tady a teď*“,“³⁹⁹ kdy je na centrálním obrazovém celku historického (!) děje Ukřižování zpřístupněno Kristovo tělo „*teď*“⁴⁰⁰ jako obrazová diskuse mezi přítomností v místě instalace a reprezentací Krista.⁴⁰¹ Obrazová diskuse je tak povýšena vystupňováním základní fikce⁴⁰² zobrazeného Krista na kříži jeho plastickým zpřístupněním nad reliéfní plochu v rámci přiznané reprezentace v oltářním retáblu na zlaceném pozadí. Nejde tak o zobrazení typu „*Ort im Bild*“⁴⁰³ neboť všechny architektonické prvky v reliéfu, které by mohly být součástí prostorového rámce jsou v případě Znojenského oltáře spíše významové hodnoty.

Na první pohled zvláštní nepřehledná a zdánlivě neorganizovaná kompozice masy figur, které jsou si díky stejně přísnému realismu rovny – slovy Bruno Fürsta,⁴⁰⁴ která odkazují na rovnost figur jako v malířství dle mého názoru naopak skrývá vnitřní komponovaný celek. Ten sice není založen na dobře čitelné konstrukci, ale ani se nezakládá na lhostejnosti, kterou jmenuje Rosenauer pro interpretaci reliéfu *schacciato*: „*Das Figurenrelief Donatellos (...) Bei ihm sind auch die dem Betrachter zunächst liegenden Darstellungsgegenstände abgeflacht, man könnte sagen, an eine imaginäre optische Ebene angepreßt, und zwar so stark, daß es gleichgültig ist, ob nun ein Teil etwas weiter vorne oder hinten liegt.*“⁴⁰⁵ Také se u reliéfu neseťkáváme s prostorovými plány, které by umožňovaly čitelnost reliéfu. Výrazovost a pestrost reliéfu je široká díky tomu, že není svázaná jednotným formálním projevem a

³⁹⁸ K tématu původního místa vztyčení Znojenského oltáře v posledním oddílu.

³⁹⁹ K pojmu *tady a teď* Belting a Kruse avšak na příkladu scény Snímání z kříže Rogiera van der Weydena: „*Der Ort im Bild, an dem die biblische Handlung spielt, fällt also mit dem Ort des Bildes, das in einer Kirche auf dem Altar stand, zusammen. Die Kreuzabnahme findet in einem Altarschrein der Zeit statt, womit das ‚Hier und Jetzt‘, das auch der Sinn der liturgischen Handlung war, restlos zur Anschauung kommt.*“ S. 83. Hans BELTING/ Christiane KRUSE: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

⁴⁰⁰ K tématu zvoleno zpracování Felix PRINZ: Gemälte Skulpturenretabel: Zur Intermedialität mitteleuropäischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Berlin, Boston 2017.

⁴⁰¹ PRINZ (Pozn. 400), s. 9.

⁴⁰² K „fikci“ opět na tématu Weydenova Snímání z kříže BELTING/ KRUSE 1994 (Pozn. 399), s. 83.

⁴⁰³ BELTING/ KRUSE 1994 (Pozn. 399), s. 84.

⁴⁰⁴ FÜRST 1931 (Pozn. 67). Tímto popisem badatel odůvodňoval pojetí malířského charakteru plastického reliéfu. Na tomto místě nemyslím fascinaci realismem děl nizozemských umělců jako je van Eyck, jak popisoval Artur SALIGER: Znojmo Altarpiece, in: The last flowers of the Middle Ages 2001, s. 170.

⁴⁰⁵ Interpretace tvorby Donatella, včetně jeho reliéfního projevu se stalo celoživotním tématem Artura Rosenauera, a proto lze dle mého názoru pracovat s jeho interpretací zmíněného typu reliéfu. Artur ROSENAUER: Studien zum frühen Donatello. Skulptur im projektiven Raum der Neuzeit, Wien 1975.

principem, který by procházel celým reliéfem, a na kterém by se případně mohly domluvit dvě stylově vyhraněné individuality.

Potřeba charakterizovat či kategorizovat reliéf Znojemského oltáře se tak promítla často na interpretaci určitého segmentu reliéfu,⁴⁰⁶ čímž tak měl být postižen charakter reliéfu. Dokonce i sám Rosenauer, který se také vyjádřil k pojetí reliéfů Znojemského oltáře se také zaměřil podobně jako Gombrich na výklad partie omdlévající Panny Marie s nad ní zobrazeným setníkem Longinem.⁴⁰⁷ Partii vysvětlil jako paralelní projev typu reliéfu *schacciato*, avšak nezávislý na Donetellově tvorbě.

Co se týče prostorovosti, ke které z principu zpracování materie reliéf spěje dle mého názoru nelze mluvit o prostorovosti jako takové, která je tvořena plány z výše uvedených důvodů. Architektura, která by mohla mít prostorovou funkci, přesto v levé straně reliéfu podobně jako architektura sarkofágu pravého křídla reliéfu mají spíše kromě funkce tematické (zobrazení hrobu na pravém křídle oltáře, který je součástí asociace k tématu Kristova kladení do hrobu či zobrazení Jeruzalémské brány, která zůstává stejně bez povšimnutí jako hrob pravého křídla je součástí obrazové asociace děje Kristových pašijí, neboť tou branou Kristus vstupoval a nastupoval tak svou pašijovou cestu, kterou ukončil svým vystoupením z ní) i funkci vizuální s významovostí, a to směřovat oči diváka do středu dění centrálního Ukřižování a k tématu spásonosné oběti na kříži v plastické a barevně odlišené formě vizualizované a ztělesněné. Vizuální směřování je tvořeno pomocí architektonických a dalších elementů: jednak na šikmo loženou architekturou Jeruzalémské brány levého křídla scény Nesení kříže Znojemského oltáře, ale i na šikmo loženým břevnem kříže ve scéně Kristova Snímání z kříže. Že jsou obě boční scény komponovány s ohledem na významový střed oltáře celkově svědčí i na šikmo rozložená draperie šatu Krista na zemi scény Nesení kříže, a také zešikma ubíhající hrany sarkofágu scény Snímání z kříže [74].⁴⁰⁸

Z těchto důvodů jsem toho názoru, že se tyto významové plány prolínají celou plochou reliéfu plastickým zvedáním a klesáním reliéfu, což nesouvisí pouze tematickým oddělením levé a pravé poloviny⁴⁰⁹ nebo oddělením kompozičním a výrazovým přátel a nepřátel Krista v reliéfní ploše scény Ukřižování Krista ve dvě poloviny.⁴¹⁰ Tomu, že jsou oddělená jednotlivá témata scén svědčí i to, že jednotné ikonografické téma, které prochází celkově všednodenní,

⁴⁰⁶ O jednotném principu, který prochází všemi částmi identifikuje Ernst H. Gombrich, na základě, kterého vykonstruoval i následovnický okruh Mistra Znojemského oltáře.

⁴⁰⁷ ROSENAUER 1975 (Pozn. 405), s. 117.

⁴⁰⁸ Pod obrz. 74 lze nalézt graficky naznačené vodící linie sloužící pro směřování pohledu diváka do tematického středu retáblu.

⁴⁰⁹ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 13.

⁴¹⁰ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 271.

ale i sváteční stranou oltáře: Tělo Krista a jeho eucharistická povaha jsou od sebe odděleny stupňovanou plasticitou. Ve scéně Kristova snímání je tomu tak plastickým projevem a v zobrazení Ukřižování nejvýše plastickým projevem. Naopak porušené a zbičované tělo Krista ve scéně Kristova Nesení kříže levého křídla oltáře je zobrazeno nejméně (ale přece) plastickým pojednáním zvrásněného šatu. Toto plastické vystupňování lze nejlépe rozpoznat kontrastem s velmi plošným pojednáním nahého těla lotra stojícího velmi natěsno ke Kristu. I zde lze proto interpretovat vizuální odlišení díky plasticitě reliéfu, a to Krista od jeho nepřátel. Další vykontrastování tématu přátel a nepřítel Krista je pak viditelné zejména v plastickém vyvedení zobrazení sv. Jana klečícího pod křížem v kontrastu s plošným charakterem kostýmu, ale i obličejů vojáka pod křížem.

Použijeme-li Rosenauerův termín nekonzistence reliéfní hmoty v rámci interpretace donatellovského stlačeného reliéfu můžeme ji dle mého názoru interpretovat ve vztahu k významovému odlišení jednotlivých témat.⁴¹¹

2.2. Malířský charakter reliéfu

Většina badatelů první poloviny bádání se shodla na izolovanosti řezeb v řezbářském a celkově sochařském mediu rakouské a německé produkce. Tato izolovanost byla z části vysvětlována srovnatelností reliéfů pouze s malířskými díly, ale i určením rámcové stylové paralely malovaného oltáře z Wurzachu Hanse Multschera (1437). Na pozici kompozičních a motivických analogií byl jako srovnávací materiál, který současně určoval původ oltáře určen soubor malovaných, ale i kreslířských děl soustředěný kolem tvorby Mistra Worcesterova (22, 23, 28) Nesení kříže. Otto Benesch se dokonce vyjádřil k tomu, že tvorba posledně zmíněného mistra je v malířském mediu tak prostorově a plasticky určená, že kdyby byl mistr řezbářem reliéfu byl by plastičtější než reliéfy Znojemského oltáře.⁴¹²

Poprvé popsal charakter reliéfu Bruno Fürst, který svou hypotézu založenou na malířských elementech reliéfu Znojemského oltáře vysvětlil na srovnání reliéfu s reliéfem Klanění tří králů Fridrichova oltáře.⁴¹³ Ten prezentuje typ reliéfu charakteru „malířské plastiky“, která svými malířskými prostředky: hmotou zepředu dozadu klesající čímž se reliéf zplošťuje, což je dáno tím, že je produktem optického procesu, při kterém se předměty organicky zjevují díky ustupování hmoty, což činí reliéf srozumitelným.⁴¹⁴ Kdežto čtení reliéfu Znojemského oltáře, který je charakteru „plastické malby“ založené na působení jednotlivých

⁴¹¹ ROSENAUER 1975 (Pozn. 405), s. 89. Tuto nekonzistenci naopak pro reliéf Donatellovy Cantorie z roku 1433 s tančícími putti mezi sloupy, interpretoval pro znázornění pohybu.

⁴¹² BENESCH 1936 (Pozn. 97), s. 20.

⁴¹³ FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 42–43.

⁴¹⁴ FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 42.

plastických působení překrývajících se hrubých vizuálních prostředků musí být divákem jednotlivě provedeno.⁴¹⁵ Na tomto místě dle interpretace výkladu Fürsta tak dostává divák možnost vlastního výkladu, čtení či interpretaci, ke které je vyzýván. Nicméně toto donucení diváka k interpretaci není Fürstem založeno na zvláštní významové vizualitě, jak bylo popsáno výše v předchozí kapitole, ale na tom že všechny zobrazené elementy jsou komplexně nazírány stejnou realistickou pozorností, čímž jsou si všechny rovny jako je tomu v malířství. A právě touto homogenitou figur, které jsou pouze „*inventárním kusem*“⁴¹⁶ je divák vyzýván ke čtení, tak jako v malířství.

Typ takto utvářeného reliéfu je dle Fürsta bez následovníka, na rozdíl od typu malířského reliéfu Narození Krista levého křídla Fridrichova oltáře (14).⁴¹⁷ Opačného názoru je Lothar Schultes, který i přes to, že se navrátil k Fürstovým výkladům a konkrétním pojmům vázaným k reliéfu Znojemskeho oltáře, jehož označení přebírá, dodává že reliéf stojí na počátku typu oltářů jako je oltář z Mauer a ze Světlé v Adamově u Brna.⁴¹⁸ Badatel se tématem zabýval podrobně a poukázal na to, že typ reliéfu diskutované plastické malby ve vztahu k celému reliéfu naopak neprochází celou jeho reliéfní plochou, ale jde o přístup zejména reliéfu pravého křídla Znojemskeho oltáře. Tento přístup se mu jeví s charakterem potenciálu, jako rozvíjený možná i stejnou dílnou, a to v případě reliéfů ze Sieveringu [75, 76], které nazývá jako „*echte dreidimensionale Malereien*“.⁴¹⁹ I o několik let později se Schultes navrátil ke specifickému pojetí reliéfů a nazval reliéfní styl Znojemskeho oltáře poněkud zkratkovitě a bez reflexe jako „*trojdimenzionální obraz*“ již ale bez následovníka, čímž sám zpětně poukázal na nemožnost srovnání obou přístupů reliéfu.⁴²⁰

K umělecko-historické kategorii plastické malby a k ní vázaným termínům Bruno Fürsta se vrátil Artur Saliger.⁴²¹ Ten vysvětlit realismus všech figur, který byl pro Fürsta směrodatný k interpretaci plastické malby jako fascinaci realismu malířství rané eyckovské malby. A právě tato reprezentační hodnota realismu měla dle badatelova názoru konsekvence na formální úpravu reliéfu. Saliger jmenoval i konkrétní srovnání eyckovského Ukřižování z MMA (46), ze kterého mají být odvozeny především kompaktně pojednané skupiny.

⁴¹⁵ FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 37.

⁴¹⁶ FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 38.

⁴¹⁷ Fürst dokonce mluví o specifické linii rakouského malířského reliéfu. Především o salzburské skupině, kam patří např. reliéfy z Tamswegu. FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 46.

⁴¹⁸ SCHULTES 1988a (Pozn. 177), s. 26.

⁴¹⁹ SCHULTES 1988a (Pozn. 177), s. 27.

⁴²⁰ Lothar SCHULTES: Plastik vom Ende des Schönen Stils bis zum Beginn der Renaissance, in: Artur ROSENAUER (ed.): Spätmittelalter und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3, München 2003, 301–366. Tím, že Schultes použil reliéfy ze Sieveringu pro zpracování přímého a následovnického okruhu, budou reliéfy kriticky hodnoceny ve vlastní kapitole. Především s. 306.

⁴²¹ Artur SALIGER: Znojmo Altarpiece, in: The last flowers of the Middle Ages 2001, s. 170.

Jistě lze přijmout úzký vztah malířství a plastiky v daném období, které může být i jistým specifikem, ať už s ohledem na současníka Jakoba Kaschauera, který je doložen jako malíř, a který se jeví jako „*Kunstunternehmer*“⁴²² zodpovídající za dílnu, ze které byly produkovány i sochy⁴²³ nebo i s ohledem například na současníka z oblasti Švábska Hanse Multschera, kterému jsou střídavě připisovány jak sochy, tak i malované oltářní polyptychy.⁴²⁴

Co se týče převedení malířského přístupu do plastického reliéfu Znojemskeho oltáře se domnívám, že tomu tak z hlediska významovosti plánů popsaných v kapitole o vizualitě reliéfu výše není. Významové plány jsou totiž uspořádány alogicky proti chápání prostoru a proti budování prostorovosti jako je například v reliéfu *schacciato*. Vrátime-li se k Saligerem uvedeně zásadní analogii eyckovského Ukřižování z MMA je dle mého názoru z hlediska široce budovaného pohledového prostoru scény Ukřižování z nadhledu s vysokým horizontem nemožné scénu v plastické hmotě vyjádřit tak, aby konečným výsledkem byl reliéf Znojemskeho oltáře. Naprostá fascinace Saligerem zmíněným realismem eyckovské vrstvy se neprojevuje deformací, která má být konsekvencí, ale zde reaslimus naopak nabývá pozitivní hodnoty, neboť například obličej, které se jeví zdánlivě jako deformované jsou přesto z bočního pohledu propracovány. Tudíž se i v rámci své silné vizuality při vnímání z různých stanovišť kostela pohled na jednotlivé figury proměňuje. Vrátime-li se přímo k Saligerově tezi o tom, že je reliéf Ukřižování Znojemskeho oltáře převedenou malbou eyckovského ukřižování, lze poukázat na studii Antona von Euw, který se věnoval jednak nizozemské Kalvárii řezbářského provedení ze Schnütgen Museum[77], ale především jejím vztahem ke zmíněné eyckovské Kalvárii, která se jeví důležitá pro tento typ kalvárii retáblů scénického charakteru nizozemského původu odehrávající se ve svažitém terénu střední části retáblů a jejich specifické invertované podobě T-tvaru nizozemské produkce.⁴²⁵ Už jen z hlediska srovnání zmíněné kalvárie z Schnütgen Musea s reliéfem Znojemskeho oltáře je jasné, že obě díla vznikla zcela na jiném podkladu.

Termínem plastické malby a nejen jí, ale i malířskou plastikou se zabýval ve vztahu k Hansi Multscherovi Irmtraud Dietrich,⁴²⁶ aby vysvětlil možnosti jeho identity jako sochaře a

⁴²² Pojem „*Kunstunternehmer*“ k výkladu provozu Jakoba Kaschauera uvádí již KIESLINGER 1926 (Pozn. 27).

⁴²³ K problematice Jakoba Kaschauera a jeho umělecké identity níže.

⁴²⁴ Argumentační diskusi k tématu Multscherova autorství soch a současně i malovaných desek, včetně diskuse k autorství oltáře z Wurzachu a Sterzingského oltáře s vlastní kritikou a hodnocením přináší: Irmtraud DIETRICH: Hans Multscher. Plastische Malerei – Malerische Plastik. Zum Einfluß der Plastik auf die Malerei der Multscher-Retabel, Bochumer historische Studien: Mittelalterliche Geschichte, Nr. 12, Bochum 1992. V rámci mé studie zůstávám u označení autorství Hanse Multschera oltáře z Wurzachu, neboť byl zejména jako stylová paralela argumentačně užíván pro stylové usazení reliéfů Znojemskeho oltáře. Ale i díky tomu, že diskuse o autorství není jednoznačně uzavřena.

⁴²⁵ K důležitosti eyckovské kalvárii: Anton von EUW: Eine Neuentdeckung zum Kalvarienberg im Schnütgen-Museum, in: Wall-Richartz-Jahrbuch 30, 1968, 349–354.

⁴²⁶ DIETRICH 1992 (Pozn. 424).

malíře či jen jako sochaře a kriticky se zabýval možnostmi působení obou médií na sebe navzájem. Přičemž je nutno poznamenat, že termín plastické malby, který je použit pro plastický reliéf Znojemskeho oltáře byl u Hanse Multschera použit pro hodnocení malovaných desek. Pro vymezení jednotlivých hodnotících kritérií obou pojmů Dietrich použil kritéria, která takřka o sto let dříve stanovil Heinrich Wölfflin pro uchopení klasického umění renesance v protikladu k baroknímu italskému umění.⁴²⁷ Wölfflinovské termíny „*zeichnerisch – malerisch, Klarheit – Unklarheit, Vielheit – Einheit, Fläche – Tiefe, geschlossene – offene Form*“,⁴²⁸ se nedají přesně od sebe oddělit, čehož je příkladem i vizuální pojetí reliéfů Znojemskeho oltáře a každou kategorii lze k reliéfům interpretovat. V kapitole výše jsem se snažila poukázat na záměrnou významovou komponovanost celku, která se promítá do vizuálně odlišného pojetí reliéfů, které bychom i mohli popsat Wölfflinovskými kategoriemi, a proto je nelze podřadit pod jeden umělecko-historický termín a je proto důležité v pojetí reliéfu sledovat jeho pozitivní významovou hodnotu ve vztahu k jeho teologickému programu.

2.3. Umělecko-historický konstrukt. Mistr Znojemskeho oltáře

V této části se budu věnovat umělecko-historickému konstrukt Mistra Znojemskeho oltáře, což je anonymní autorský konstrukt který se vždy váže k autorství reliéfů Znojemskeho oltáře. Konstrukt byl vytvořený ve 30. letech 20. století, sporadicky se táhne až do současného bádání a s jeho označením se dnes setkáme v evropských galeriích,⁴²⁹ ale i u památek, které jsou velice sporně a zřídka s rezbářským projevem Znojemskeho oltáře spojovány. Nicméně samotný Znojemske oltář je dnes v Rakouské galerii označen jako autorství vídeňského rezbáře a Mistra Albrechtova oltáře.⁴³⁰

Považuji za důležité se tímto tématem zabývat, neboť kategorie formálního či stylového pojetí, kterými bylo nahlíženo na konstrukt Mistr Znojemskeho oltáře se proměňovaly a prezentovaly pokaždé jinou podobu, která byla často založena z hlediska vztahu k jinému výtvarnému médiu. V nedávném bádání se dokonce konstrukt překryl s autorským okruhem vídeňského umělce Jakoba Kaschauera doloženého v pramenech jako malíře.⁴³¹ U téže badatele se dokonce toto autorské překrývání vzápětí rozptýlilo ve dvou publikacích vydaných současně

⁴²⁷ Heinrich WÖLFFLIN: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888.

⁴²⁸ Wölfflinovské termíny rozvádí DIETRICH 1992 (Pozn. 424) v kapitole „*Plastische Malerei*“ s podkapitolou: „*Theoretisches zum plastischen und malerischen Stil*.“

⁴²⁹ Především v ostříhomském muzeu:

<https://www.keresztenyuzem.hu/collections.php?mode=work&wid=369&page=2&vt=>

<https://www.keresztenyuzem.hu/collections.php?mode=work&wid=371&page=0&vt=>. Vyhledáno dne: 5.5.2021.

⁴³⁰ <https://sammlung.belvedere.at/objects/3602/znaimer-altar>. Vyhledáno dne: 5.5.2021.

⁴³¹ SCHULTES 1988a (Pozn. 177).

v označení: Znojemský nebo Vídeňský řezbář poprvé a Mistr Znojemského oltáře podruhé. Ve druhém případě jde tedy o návrat k původnímu označení, které prošlo v dlouholetém bádání sice početnou revizí, ale nepřipomínal ani jeden z předchozích badatelových názorů a ani názory starší literatury a jejich konstruktů a odkazoval jen obecně na Znojemský oltář.

Samotná aplikace konstruktů je problematičtější s ohledem na komplexní pojetí reliéfu, který je výsledkem spolupráce několika specialistů, ale problematičtější i z hlediska zmíněné specifické problematiky reliéfů Znojemského oltáře a dvojího pojetí obou polovin reliéfní plochy.

Poprvé o Mistru Znojemského oltáře hovoří Bruno Fürst.⁴³² Ten vyděluje hlavního mistra, který měl být autorem levé strany reliéfní plochy sváteční strany oltáře a od jeho návrhu, za který považuje Kieslingerem uvedenou kresbu Nesení kříže z AM (9) se odvíjela i podoba reliéfu pravé strany provedené žákem mistra.⁴³³ Základní stylové pojetí bylo ale přetvořené mladším žákem, jehož pojetí naznačuje ubírání stylu k 50. létům 15. století. Bruno Fürst tak formuluje stylové pojetí Mistra Znojemského oltáře čistě na hodnocení řezbářského pojetí. K hodnocení kresby Nesení kříže z AM přistoupil i Ludwig Baldass, který s ní pracoval opatrněji. Ten ji nepovažoval přímo za návrhový podklad pro scénu Nesení kříže reliéfu Znojemského oltáře, ale za podstatně mladší návrhovou kresbu z ruky stejného autora, který vytvořil později (tedy imaginární) návrhovou scénu i pro reliéfy Znojemského oltáře. Autora kresby Nesení kříže z AM spojil s Mistrem Worcesterova Nesení kříže nicméně autorství reliéfů Znojemského oltáře jako takové badatel rozdělil poněkud nejasně mezi malíře krešebného návrhu a dva řezbáře jiného stylového ražení.⁴³⁴ Ale i přes rozdílnou stylovou a generační úroveň obou řezbářů považuje styl reliéfů za jednotný. Toto sjednocení i přes zmíněné rozdělení mezi malíře a dva řezbáře umožnilo konstrukt Mistra Znojemského oltáře použít při hledání stylové vrstvy, kterou našel u malíře oltáře z Wurzachu. Konstruktem mistra se současně s Ludwigem Baldassem zabýval Ernst H. Gombrich a Otto Benesch, kteří oba popsali zmíněné rozdílné pojetí reliéfní plochy sváteční strany oltáře. Gombrich se s hodnocením rozdílných obou polovin vyrovnal tak, že pod konstrukt Mistra podřadil autorství reliéfu celkově (všechny tři pašijové scény) a rozdílné formální nikoliv stylové pojetí obou polovin reliéfy vysvětlil jako výsledek výtvarného nástroje zprostředkovávající diváku význam děje.⁴³⁵ Přičemž tento scelující výtvarný princip analyzoval i u reliéfů Ostříhomského muzea,

⁴³² FÜRST 1931 (Pozn. 67), s. 42.

⁴³³ KIESLINGER 1926 (Pozn.), s. 78, Obr. 27, Taf. 21, 22.

⁴³⁴ BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 46.

⁴³⁵ GOMBRICH 1935 (Pozn. 81).

kteře jsou dokonce i dnes přímo v muzeu připsány dílně Mistra Znojenského oltáře bez korekce.⁴³⁶

K mistru Znojenského oltáře se vyjádřil Otto Benesch, který v podstatě zahájil hledání a korigování jeho konstruktů autorství v médiu kresby a malířství a rezignoval na hodnocení vlastního řezbářského pojetí. Na problém balancování mezi těmito médii v souvislosti s reliéfy Znojenského oltáře a jejich autora narazil již Ludwig Baldass, který Mistrem Znojenského oltáře označil zvlášť malíře a pak celkový reliéfní projev při hledání stylového zařazení. Nicméně Beneschův přístup, kterým se badatel soustředil čistě na vyhodnocení několikrát diskutované kresby Nesení kříže z AM(9) považované za návrhovou kresbu pro řezbáře či za dílenskou pomůcku řezbářské dílny umožnil charakteristikou kresby jako autentické kresby z ruky řezbáře sice propojení náhledu na řezbářský styl reliéfu jako takový, ale bez vlastního hodnocení řezbářského projevu.

V následné literatuře, ve které bylo nakládáno s konstruktem Mistra Znojenského oltáře, tak bylo činěno skrze již nerozlučitelně spjatou kresbu Nesení kříže z AM uvedenou do souvislosti s Mistrem Znojenského oltáře a Mistrem Worcesterova Nesení kříže a jeho hlavním dílem deskou Nesení kříže z ARTIC (28). Ačkoliv je jistá souvislost mezi zmíněnými díly i dle mého názoru zřejmá, byl skrze tato malířská díla bez vztahu k vlastnímu řezanému reliéfu hledán původ Mistra Znojenského oltáře, který určil Benesch do Vídně,⁴³⁷ kam lokalizoval i výchozí umělecký okruh Mistra Worcesterova Nesení kříže. Naopak Karl Oettinger doložil také poměrně přesvědčivě působiště této dílny souborem několika desek Kalvárií a pašijových scén tentokrát, ale do Bavorska.⁴³⁸ Takto na podkladu pouze děl malířských přesunul také i samotný původ Mistra Znojenského oltáře v tzv. mnichovské škole, kde se měl u jejího hlavního představitele potažmo zakladatele, kterým byl dle Oettingera Mistr Worcesterova Nesení kříže řezbář Znojenského oltáře vyučit.⁴³⁹ Takto školený Mistr Znojenského oltáře byl badatelem identifikovaný na levé polovině reliéfní plochy sváteční strany oltáře – již jako řezbář, který spolupracoval s řezbářem vídeňského původu. Tomu připisuje pravou polovinu reliéfní plochy oltáře pro, kterou nebyla doposud nalezena žádná analogie. Bez analogie tak provedl i Oettinger, a to na základě jednoho měřítko hodnotícího vizuálního působení, které bylo popsáno

⁴³⁶ Kromě Gombricha se dle mých informací reliéfy nikdo závratně nezabýval. GOMBRICH 1935 (Pozn. 81). <https://www.keresztenyemuzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=371&page=0&vt=>. Vyhledáno dne: 5.5.2021.

⁴³⁷ Určil tak srovnáním kresby Nesení s díly připsanými Mistru Votivní desky ze St. Lambrechtu (Hans z Tübingen). Jde především o v této dílně zpracovávané téma Nesení kříže.

⁴³⁸ Téma poprvé badatel nastínil v publikaci o Hansi z Tübingen a jeho škole a kontextu rakouské produkce (OETTINGER 1938b). Následně se věnoval popsaní ůevru Mistra Worcesterova Nesení kříže (OETTINGER 1940) a jeho místě v bavorském malířství. Zvlášť badatel zpracoval následnický a školský okruh Mistra Worcesterova Nesení kříže (OETTINGER 1941), kde podrobně popsal postavení Mistra Znojenského oltáře v žakovském okruhu.

⁴³⁹ OETTINGER 1938b (Pozn. 177), s. 112.

zjemněnou, zklidněnou povahou vzezření figur vykládanou v kontrastu s bavorskou náturou.⁴⁴⁰ Ludwig Baldass, který široce popsal styl pašijových řezeb jako odvozený z malířství a kreseb sice nakonec doplnil svůj názor o popis vlastního řezbářského stylu reliéf a jako první uvedl do souvislosti některé v Rakousích dochované sochy (socha Bolestného Krista z AKBIDL, obr. 15). Vlastní řezbářský styl, který přestal být naprosto v literatuře vnímán a hodnocen byl oživen spíše ze strany Baldasse z hlediska potřeby upevnit reliéfy ve vídeňském prostředí, ze kterého je poměrně přesvědčivě odepsal na základě bavorských malířských analogií a konstituované tzv. mnichovské školy Oettinger, čímž tak možná šlo i jistou formu nucené odpovědi Oettingerovi.⁴⁴¹

Proměnu přemýšlení nad výše uvedenými malířskými analogiemi, které se autorsky podílely na formulování řezbářského stylu Mistra Znojemského oltáře, který nebyl ke všemu jednoznačně nalezen i s ohledem na pravou a levou polovinu reliéfní plochy sváteční strany oltáře zaznamenal proměnu především výklad Lothara Schultese.⁴⁴² Ten sice popsal reliéf jako plastickou malbu, ale řezbářský styl Mistra Znojemského oltáře odvíjel čistě s ohledem na hodnocení řezbářského projevu, kterého se de facto vzdali výše zmínění badatelé. I když si nemyslím, že je Schultesův konstrukt ve vedené sochařské linii, které se budu výběrově jmenovat v následující kapitole správný, je třeba si cenit badatelova příspěvku, neboť se badatelé doposud spokojili s označením řezbářského stylu mistra jako izolovaného.

I když Lothar Schultes promýšlel vyloženě řezbářské pojetí, zmíněnou kresbu Nesení kříže z AM a další vysvětlil jako podkladový materiál určující schopnosti a spektrum formující jak stylovou škálu, kterou Mistr obsáhl svým původem, tak i místem působení.⁴⁴³ Co se týče analýzy reliéfu stačilo badateli jakožto charakteristika řezbářského projevu popsání draperie omdlévající Panny Marie ve scéně Ukřižování Znojemského oltáře, kterou charakterizoval jako přilepenou na jádru bublající tuhou masu bez toho aniž by na něj brala ohled.⁴⁴⁴ Projev, který potom Schultes bez další argumentace či popisu vztáhl na celou levou polovinu reliéfní plochy Znojemského oltáře. Řezbářské pojetí ztotožnil s pojetím sochy Panny Marie s dítětem freisingkého oltáře Jakoba Kaschauera (10), pro kterého určil původ v Bavorsku, konkrétně v

⁴⁴⁰ OETTINGER 1938b (Pozn. 117), s. 114.

⁴⁴¹ BALDASS 1953 (Pozn. 129), s. 17. Stylovou analogií dokazující původ ve vídeňském prostředí byla socha Muže bolesti z vídeňské Akademie der bildende Künste. Že řezba Muže bolesti nehrála příliš velkou roli v hodnocení řezbářského stylu značí i to, že byla zmíněna jen marginálně v poznámce textu.

⁴⁴² SCHULTES 1988a (Pozn. 177).

⁴⁴³ Šlo tak zejména o diskutovanou kresbu Nesení kříže z AM. SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 28. Důležitou roli také hrály kresby v Bibli pauperum uložené v Pierpont Morgan Library. V hodnocení literatury jsem zmínila i Schultesem spojené kresby, které soustředil Otto Benesch ke konstrukt Mistra Znojemského oltáře s kresbou Velké Bitvy z Louvru, jejíhož autora považoval Schultes za kongeniálního Mistru Znojemského oltáře. Tímto badatel podložil po stylové stránce geograficky působení obou Mistrů v Rakouském prostoru.

⁴⁴⁴ SCHULTES 1988a (Pozn. 179), s. 31.

Mnichově čímž tak legitimizoval funkci původ určujících kreseb. Pro druhou polovinu reliéfní plochy Znojemského oltáře jako stylistické srovnání Schultes zvažil projev švábského sochaře Hanse Multschera srovnáním s jeho sochou Madony z Landsbergu[78] a návrhem náhrobku pro Ludvíka IV. Bavorského[79], ale i projev autora sochy sv. Kryštofa z norimberského kostela sv. Sebalda (44). Autorství Mistra Znojemského oltáře jako řezbáře tak Schultes rozptýlil mezi tři rozdílné individualistické projevy, které spojuje časový horizont vzniku mezi 30. až 40. léta 15. století. Nemožnost uchopit řezbářského autorského projevu Mistra Znojemského oltáře, tak jak jej pojmul Schultes se projevila již v badatelově následném výstupu, a to hned dvakrát v současně vzniklých textech, i přes to, že v rozmezí 20 let nepodlehla kritice. Tak na sebe vzal umělecko-historický konstrukt Mistra Znojemského oltáře neurčitou podobu jen na základě srovnání do jeho dílenského okruhu připsané sochy Muže Bolesti z OÖL[80],⁴⁴⁵ kterou připisuje na základě stylové příbuznosti s Ukřížovaným a biřiči na reliéfu Znojemského oltáře. Mistru Znojemského oltáře tak byla autorem konstruktu odejmuta trojí identita. Novou podobu konstrukt získal od Schultese v současné studii překvapivě věnované do syntetické publikace autoritativního charakteru o dějinách rakouského umění,⁴⁴⁶ kde vystupuje pod zcela novým označením Znojemský nebo Vídeňský sochař bez známek trojí identity. I když jednu z identit, a to tu část spojenou s pojetím Jakoba Kaschauera si ponechal. Tentokrát ale nešlo o ztotožnění řezbářského projevu nýbrž jen o záštitu v rovině autorského návrhu z jeho dílny, která nesla zodpovědnost za realismus zobrazení a typ realistické polychromie.

Domnívám se, že problematika identity Mistra Znojemského oltáře jakožto řezbáře z hlediska hledání jeho identity zaštitující stylové pojetí celého reliéfu Znojemského oltáře je začarovaným kruhem, který nabízí vždy dvě možnosti z hlediska rozdílnosti pojetí formy: autor pravé či autor levé poloviny reliéfní plochy (přičemž Schultes dokázal nalézt dokonce tři možnosti) nebo lze vysvětlit změnu proměnou stylového projevu, přičemž obojí je problematické a nemůže současně vysvětlit analogie, které Oettinger sestavil do své tzv. mnichovské školy. I touto kapitolou s pozorností věnovanou trojí identitě, jak ji popsal Lothar Schultes jsem se snažila naznačit nemohoucnost chápat formální rozdíl reliéfní plochy z hlediska stylové roviny, ale i díky hodnocení předchozích kapitol jako záměrnou vizualitu, která se podílí na specifické formální podobě. Ku příkladu jde o mimořádnou lokální deformaci zploštění, kteréžto formální pojetí bylo interpretováno jako poukaz na stylové pojetí Jakoba

⁴⁴⁵ Lothar SCHULTES: Schmerzensmann, in: Gotikschätze Oberösterreich Linz 2002, s. 267, kat. č. I/10/25.

⁴⁴⁶ Lothar SCHULTES: Znaimer oder Wiener Bildhauer (?) Passionsaltar (Znaimer Altar), in: Artur ROSENAUER (ed.): Spätmittelalter und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3, München 2003, s. 313–314, kat. č. 86.

Kaschauera a jeho Madonu Freisingkého oltáře. Z toho důvodu, že tato část hypotézy byla sice minimálně, ale přece literaturou povšimnuta⁴⁴⁷ se budu v následující kapitole věnovat kritice Schultesově fragmentální stylové analýze.

2.4. Jakob Kaschauer (?)

Pro začátek je nutno k dané problematice říci, že s uměleckohistorickým konstruktem Jakoba Kaschauera, který je ve Vídni evidovaný vždy jako malíř⁴⁴⁸ je zde nakládáno z hlediska tradice a převažujícího názoru v literatuře, o tom že tento vídeňský umělec je autorem soch skříňně freisingského oltáře, které se jako jediné dochovaly z celého oltářního celku.⁴⁴⁹ Protože je na konstrukt Jakoba Kaschauera jakožto autora soch freisingkého oltáře navázáno několik uměleckých děl a s adjektivem *kaschauerovský* odvozeným od tohoto specifického projevu (freisingských figur) je nakládáno v evropském měřítku, budu pro správnost specifického rezbářského projevu toto označení používat.⁴⁵⁰

K částečné kritice pramenů lze říci,⁴⁵¹ že ty které by mohly udat jeho uměleckou identitu jsou poměrně pestré škály, co se uměleckého média týče. Ty se od sebe vlastním uměleckým přístupem a technologicky velmi liší. Tak byly Jakobu Kaschauerovi v roce 1436 vyplaceny peníze za sklomalby (za další sklomalby byly vyplaceny částky v roce 1446 a 1454), v roce 1437 za malované štíty, v roce 1445 za 100 malovaných štítků, v roce 1443 nechal Nikodemus della Scala ve Vídni zhotovit tři sochy Madony, sv. Zikmunda a sv. Korbiniána ve stříbře(!) a v téže roce evidujeme platbu za vlastní provedení freisingkého oltáře, ze kterého se dochovaly 4 vyřezávané dřevěné sochy opatřené polychromií.⁴⁵² Z hlavního oltáře pro kostel sv. Michaela ve Vídni se nedochovalo pro změnu nic a z účtu s platbami nelze identifikovat za, co přesně bylo placeno. Mimo jiné je také ve Vídni doloženo několik Kaschauerů v kamenické huti při sv. Štěpánu.⁴⁵³ A ve Znojmě bylo také jistému malíři Kaschauerovi již v roce 1421 vyplacena částka za „*ymagine crucifixi*“ a jistému Kaschauerovi „*moler*“ bylo ručeno malířem Kuncem.⁴⁵⁴ Dokonce i jeho syn Hans,⁴⁵⁵ který po něm přebral dílnu je vedený jako malíř a jsou mu doloženy

⁴⁴⁷ CHAMONIKOLA 1991 (Pozn. 209); Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 274.

⁴⁴⁸ Přepisy archivních zpráv, které vždy jmenují Jakob Kaschauer Maler, se týkají především účtů, nákupů, prodeje atp. Přepisy uvádí: Jakob Kaschauer Maler. In: PERGER 2005, s. 74–79.

⁴⁴⁹ Ke všem dostupným letopočtům: Jakob Kaschauer Maler. In: PERGER 2005, s. 74–79.

⁴⁵⁰ Dekonstrukcí pojmu Jakoba Kaschauera jako sochaře se zabýval KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229)

⁴⁵¹ Všechny zde uvedené prameny zmiňuje v seznamu: Jakob Kaschauer Maler. In: PERGER 2005, s. 74–79.

⁴⁵² V opisu pramenu, ve kterém jsme informováni u Kaschauerově autorství Freisingkého oltáře je přímo uvedeno, že ...*tres ymagine*s (Panny Marie, sv. Zikmunda, sv. Korbiniána) ... *fecit Jacobus Cashauer pictor viennensis*... Jakob Kaschauer Maler. In: PERGER 2005, s. 75.

⁴⁵³ KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229), s. 56.

⁴⁵⁴ VÍTOVSKÝ 1999 (Pozn. 216), s. 26.

⁴⁵⁵ Hans Kaschauer Maler. In: PERGER 2005, s. 79–84.

malované kopí, prapory, vozíky atp. Doloženy mu jsou, ale i opravy liturgických pláten a jeho dílně s pomocníky i opravy a zhotovení malovaných desek. Syn Hans pravděpodobně převzal po otci i své postavení, neboť je v roce jmenován jako dvorní malíř a jeho tvorba pramenně doložená se vyznačuje stejně širokým záběrem jako tvorba Jakoba Kaschauera.⁴⁵⁶

Jakob Kaschauer byl považován za autora dřevěných soch převážně od roku 1911 díky studii Franz Woltera.⁴⁵⁷ Od nálezu iniciál J.K. na desce se smrtí Panny Marie Velkého Albrechtova oltáře princem Josefem Clemensem Bavorským se od roku 1937 začaly v literatuře vyskytovat úvahy o ztotožnění malíře Jakoba Kaschauera s Mistrem Albrechtova oltáře, autorem tzv. Malého a Velkého Albrechtova oltáře a byly pro tuto hypotézu hledány stylové důvody.⁴⁵⁸ Tím, že byl Kaschauer vykládán současně jako řezbář a malíř, přicházelo v úvahu i popis charakteru pojetí Bolestného Krista epitafu Johanna Geuse z DM[81] jako skulpturálního souvisejícího s identitou umělce i jako sochaře.⁴⁵⁹ Ztotožnění malířského pojetí Mistra Albrechtova oltáře bylo srovnáním se sochami Freisingkého oltáře a sjednocením pod autorský konstrukt Jakoba Kaschauera podrobena kritice a odmítnuto zejména v nové literatuře Arturem Rosenauerem.⁴⁶⁰ Nicméně v literatuře dokonce zaznělo i ztotožnění Jakoba Kaschauera s vídeňským malířem Mistrem Fridrichova oltáře představitelem pozdní fáze krásného slohu autora malovaných stran Fridrichova oltáře (56, 57).⁴⁶¹ Velmi zásadní pak byla studie Rainera Kahsnitze, který se na konstrukt Jakoba Kaschauera přímo zaměřil a oddělil v literatuře panující názor o tom, že tento vídeňský malíř byl autorem čtyřech dochovaných soch skříně Freisingkého oltáře a vytvořil proto oddělený konstrukt Mistra freisingkých soch.⁴⁶² Ale i přes Kahsnitzovu dekonstrukci se nedávno Antje-Fee Köllermann vrátila k zaběhnutému konstrukt a spojení Kaschauerova jména s freisingkými sochami a spojila s tímto výtvarným názorem na základě nepřesvědčivé formální analýzy malířské pojetí Mistra

⁴⁵⁶ Hans Kaschauer Maler. In: PERGER 2005, s. 83.

⁴⁵⁷ Franz WOLTER: Jacob Kaschauer, der Meister des 1443 errichteten Hochaltars im Dom zu Fresing, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München, I, 1912, s. 1–26.

⁴⁵⁸ Citace Prince Josefa Clemense Bavorského podle STANGE 1961 (Pozn. 154), s. 32. Sám Stange se ztotožněním Mistra Albrechtova oltáře s autorem soch Freisingkého oltáře neztotožnil. Ztotožnění provedl především Erich STROHMER: Der Meister des Albrechtsaltars: Jakob Kaschauer (?), in: Kirschenkunst, IX, 1937, 87. Vyobrazení obou oltářů v publikaci: Floridus RÖHRING (ed.): Der Albrechtsaltar und sein Meister, Wien 1981.

⁴⁵⁹ STANGE 1961 (Pozn. 154), s. 32

⁴⁶⁰ Za starší literaturu: BALDASS 1953 (Pozn. 129), s. 19. Ztotožnění odmítl i ze stylových důvodů ROSENAUER 1981 (Pozn. 393), s. 121. a hodnocením vídeňského milieu a tvorby tamních umělců diskutované doby: Richard PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 20. Pergerovu interpretaci milně vykládá BARTLOVÁ 2001 (Pozn. 227), s. 129.

⁴⁶¹ Tomu tak bylo Milenou Bartlovou, která na základě nového průzkumu Jakuba Vítovského a jeho nálezu pramenu s doloženým malířem Kaschauerem ve Znojmě v letech 1421 a 1425 neoznačuje tímto vídeňským malířem autora stylově pokročilých reliéfů Znojemského oltáře (jako Vítovský), ale autora malovaných stran křídel Znojemského oltáře. BARTLOVÁ 2001 (Pozn. 227), s. 129; VÍTOVSKÝ 1999 (Pozn. 216), s. 26.

⁴⁶² KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229).

ze zámku Lichtenstein.⁴⁶³ Badatelka dokonce zvážila spojení soch skříňě s dochovanými deskami oltářního polyptychu Mistra ze zámku Lichtenstein, pro který doposud nebylo určeno místo původního umístění.

V kontextu autorství reliéfů Znojemského oltáře je důležité jmenovat hypotézu Lothara Schultese v rámci jeho rozsáhlé a autoritativní studie, kde badatel provedl ztotožnění autorství reliéfů Znojemského oltáře s vídeňským Jakobem Kaschauerem, o kterém předpokládá, že je autorem soch Freisingského oltáře. Tudíž je výtvarný názor reliéfů Znojemského oltáře po stránce stylové a formální srovnáván s pojetím tří soch: Panny Marie, sv. Zikmunda, sv. Korbiniána a menší sochy donátora oltáře z Freisingu (11). Badatel popsal pro Jakoba Kaschauera a jako freisingskou Madonu typické napětí mezi plně plastickým-kubickým jádrem a malířsky pojatým povrchem draperie, které Schultes identifikoval i v pojetí partie reliéfu s omdlévající Pannou Marií. Pojetí popsal také jako *“das Gewand klebt als brodelnde, zähe Masse am Körper, ohne auf dessen Form Rücksichtig zu nehmen.”*⁴⁶⁴ Podobný systém badatel popisuje i v pojetí chování draperie do okruhu Jakoba Kaschauera řazené sochy trůnícího sv. Petra jako papeže v OG[82].⁴⁶⁵ V Schultesově konstrukci je také důležitý zájem o určení původu Kaschauera, které se promítá i do chápání určení původu reliéfů Znojemského oltáře. I přesto, jak sám badatel uvádí je jméno Kaschauer ve Vídni diskutované doby velmi běžné a i s ohledem na přízvisko Kaschau – Košice se rozhoduje určit původ umělce v Mnichově, kde je jméno v této době taktéž zachytitelné. Určení takového původu tak především v badatelově koncepci koreluje s analogiemi pro reliéfy Znojemského oltáře soustředěné kreseb kolem Mistra Worcesterova Nesení kříže lokalizované do jihoněmeckého regionu především podle Roberta Suckale. Jiný pádný důvod pro určení takového původu badatel nemá.

V Schultesově koncepci nejde, ale jen o srovnání s Madonou Freisingského oltáře a spojení s tímto stylovým názorem, nýbrž o několik faset stylu a jeho proměn. Další stylovou fasetu, kterou shodou okolností připsal už v roce 1941 v rámci své vlastní chronologie a chápání stylu Garzarolli ke stylovému pojetí Jakoba Kaschauera je socha sv. Kryštofa z kostela sv. Sebaldy v Norimberku dnes v GNM (44).⁴⁶⁶ Tuto náhodu badatelského připsání Schultes

⁴⁶³K tématu: Antje-Fee KÖLLERMANN: Der Meister von Schloss Lichtenstein, in: Agnes HUSSLEIN-ARCO/ Veronika PIRKER-AURENHAMMER (edd.): Wien 1450 – Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit, Kat. výst. Belvedere Wien, Wien 2013, 31–51. Vyobrazení všech desek polyptychu Mistra ze zámku Lichtenstein: Agnes HUSSLEIN-ARCO/ Veronika PIRKER-AURENHAMMER (edd.): Wien 1450 – Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit, Kat. výst. Belvedere Wien, Wien 2013.

⁴⁶⁴ Především strana 31. SCHULTES 1988a (Pozn. 178).

⁴⁶⁵ Mathias WENIGER: Thronender hl. Papst (hl. Petrus?). In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, s. 250–25251, kat. č. 32.

⁴⁶⁶ Karl GARZAROLLI: Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941. Ke Kaschauerovi strany 143–144.

naplňuje legitimitou díky původu Kaschauerovy manželky z Norimberka.⁴⁶⁷ Tento stylový názor byl badatelem popsán především v traktování draperie postavy sv. Jana Evangelisty scény Snímání z kříže Znojemského oltáře. Podobnost Schultes vidí tak silnou, že zvažuje provedení jedním autorem (Bildhauer).⁴⁶⁸ Tím, že je ale socha sv. Kryštofa datována díky nápisu na konzole do doby kolem roku 1442,⁴⁶⁹ považuje naopak charakter sochy za zpětně vídeňský. Do následovnického okruhu, který badatel konstruuje, sochu ale neřadí a dále nezmiňuje. Účinnost tohoto autorského připsání tím klesá o čemž svědčí i následná reflexe v literatuře, která si badatelova sestavení trojí identity řezbáře Znojemského oltáře nevšimla.

Schultesovo připsání nenalezlo v literatuře přílišné ohlasy. Snad jen opatrnou podporu názorového tvrzení u Kaliopi Chamonikoly,⁴⁷⁰ podle které reliéfy Znojemského oltáře rozvíjejí představu o názorové šíři projevu Jakoba Kaschauera. Nekonkrétní kritiky se Schultesově konstruktu dostalo i ze strany Mileny Bartlové, která se vyslovila, že stylová a autorská atribuce nebyla doposud přesvědčivě stanovena.⁴⁷¹ Podobně bez rozboru, avšak kriticky se k názoru vyjádřili i Ottová a Mudra a to tak, že nástroji stylové kritiky nelze toto spojení se sochami oltáře z Freisingu přijmout.⁴⁷² Nicméně v potaz byla jak v případě Chamonikoly tak badatelské dvojice vzata pouze skupina soch oltáře z Freisingu. Schultesova část hypotézy se stejným autorem jako je socha sv. Kryštofa z GNM nebyla reflektována vůbec. Na relevanci badatelovy hypotézy se možná také podílí i to, že stejnou část reliéfu – postavu sv. Jana srovnal Schultes i se sochou Madony z Landsbergu připisovanou Hansi Multscherovi a datovanou do pozdních 30. let 15. století.⁴⁷³ Domnívám se, že Schultesova srovnání reliéfů Znojemského oltáře s Hansem Multscherem a jeho Madonou z Landsbergu (78) a případně i se sochou sv. Kryštofa z GNM, ale i se sochami Freisingského oltáře sice legitimní jsou, ale jejich pomyslným postavením vedle sebe získáme spíše formální škálu pro určení datace vzniku reliéfů Znojemského oltáře a obecné stylové zařazení do doby Wilhelmem Pinderem označené jako „*Dunkle Zeit*“, která je charakteristická zpracováním nových impulsů spjatých s tvorbou v Nizozemí. Tam je s určitou mírou vztahu předpokládáno vyučení všech čtyřech zmíněných výtvarných názorů včetně Znojemského oltáře, jak se domnívá Lothar Schultes.⁴⁷⁴ Po této

⁴⁶⁷ Původ manželky vídeňského malíře Jakoba Kaschauera zmiňuje PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 19; SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 33.

⁴⁶⁸ Zde je nutno také poukázat na metodologickou problematiku, kdy je socha sv. Kryštofa sekána z kamene kdežto reliéfy Znojemského oltáře jsou vyřezávané ve dřevě.

⁴⁶⁹ A badatel sám prosazuje vznik oltáře v souvislosti s Albrechtem Habsburským, který zemřel v roce 1439.

⁴⁷⁰ CHAMONIKOLA 1991 (Pozn. 209).

⁴⁷¹ BARTLOVÁ 2001 (Pozn. 227), s. 128.

⁴⁷² Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 274.

⁴⁷³ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 32.

⁴⁷⁴ Školení v Nizozemí Schultes, ale nekonkretizuje. Autor se zabývá spíše jen uměleckým původem řezbáře reliéfů v Mnichově.

stránce jsou díla spjata (proto lze vysvětlit i podobné obličejové typy po jejich typologické stránce), co je ale odlišuje je vlastní rukopisné specifické pojetí stylové stránky, ale i především to z jaké lokální produkce daný stylový názor vyrostl.

Právě určení původu pro Jakoba Kaschauera alis autora soch Freisingkého oltáře a vedle něj společně s reliéfy Znojemského oltáře v koncepci Lothara Schultese v Bavorsku je nemožné a dle mého názoru se stylový původ obou děl rozchází ve dvě protichůdné entity, které nelze spojit jedním stylovým původem výchozím z Bavorska.

Již na první pohled je u Madony Freisingkého oltáře zřejmý vztah k typu krásné madony držící velké eucharistické dítě, kdežto takováto asociace při pozorování reliéfů Znojemského oltáře se dle mého názoru nenabízí. Naopak pro reliéfy v literatuře nejsou konstatována žádná rezidua krásného slohu. Již Wilhelm Pinder popsal podobnost freisingké Madony s obrazovým typem krásné madony a dokonce poukázal v případě pojednání hravého dítěte v náručí Marie na obrazy českých Madon a jako příklad uvedl Strahovskou madonu.⁴⁷⁵ V případě obrazů českých Madon druhé poloviny 14. století určil Pinder mimo jiné i jeden z pramenů, který měl rozhodující roli pro vznik obrazového typu krásné madony a v této linii i pro freisingskou Madonu. V návaznosti na Pindera pojednal Kahsnitz v souvislosti s Madonou Freisingkého oltáře o rozhodujícím dědictví krásných Madon, které v soše Madony sleduje.⁴⁷⁶ Kahsnitz se zabýval v rámci typologie Madon především dělením Alberta Kutala⁴⁷⁷ ve dvě skupiny: skupinu Toruňské a Krumlovské madony a upozoroval při porovnání s freisingskou Madonou práci s tradičním formálním a motivickým repertoárem obou skupin a jejich variant. Tento nekonkrétní vztah a možnost propůjčitelnosti motivů, jak ukazují varianty krásných madon dle badatele, ale nepoukazují na řezbářův konkrétní vztah k lokální produkci, podobně jako stylová stránka sochy, která je stejně nerozpoznatelná i v rámci konkrétního spojení s produkcí předcházejících let ve Vídni.⁴⁷⁸ Podrobně také Kahsnitz sledoval možnosti motivu dítěte, motivu dítěte s rouškou a motiv *ostentatio genitalium* v rámci obou (Kutalovských) skupin krásných madon a dalších děl převážně české a rakouské produkce.⁴⁷⁹ Badatel zjistil, že je motiv dítěte v rámci ikonografické pohovy variabilní, avšak nejbližší je natahující se Ježíšek v klíně Panny Marie k donátoru epitafu Sigmunda Walocha Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu.

⁴⁷⁵ Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Potsdam 1929. Především strany: 250–256.

⁴⁷⁶ KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229). Především strany 81–90.

⁴⁷⁷ Pro orientaci v problematice typu krásné madony Kahsnitz zmínil především (mimo Alberta Kutala s jehož teorií pracoval) teorie Wilhelma Pindera, Dietera Großmanna, Michaela V. Schwarze.

⁴⁷⁸ Odkaz na tuto literaturu: KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229), s. 83, pozn. 85.

⁴⁷⁹ Kapitola k tématu: Das Jesuskind im Schleier der Mutter. KAHSNITZ 1998 (Pozn.229), s. 83–90.

Na základě výsledků Rainera Kahshnitze se domnívám, že autor Freisingských soch je silně spjat s tradiční českou a rakouskou (středoevropskou) produkcí, přičemž s ohledem na stylové odvozeniny freisingské Madony v sochách Madony z Purgstallu, Hundsheimu a Brunnenhausu⁴⁸⁰ lze proto předpokládat původ řezbáře v Rakousích potažmo ve Vídni a Schultesovo určení původu řezbáře díky pramennému výskytu jména Kaschauer do Mnichova nemůže neobstát. Stejně tak dle mého názoru neobstojí ani ztotožnění autora Freisingských soch s autorem reliéfů Znojemského oltáře, neboť ten, jak bude diskutováno v následující kapitole je dle mého názoru⁴⁸¹ spjat s bavorskou produkcí a jeho původ je určen proměnou krásnosloheho výrazu ve specifický pašijový realismus Mistrem Worcesterova Nesení kříže. Metodologicky neúčinná si mi také jeví Schultesova fragmentální stylová analýza dvou segmentů reliéfu Znojemského oltáře (plášť Panny Marie a zády otočená postava sv. Jana pod křížem křídla s reliéfem Snímání z kříže), která platí za směrodatnou pro určení původu řezbáře.

2.5. Bavorské školení či bavorský původ řezbářské dílny?

Robert Suckale dle mého názoru inspirativně naznačil orientaci reliéfů Znojemského oltáře na bavorskou produkci první čtvrtiny 15. století. V rámci tohoto uměleckého okruhu a takto školeného řezbáře se měla současně promítnout, ale i výměna na podkladu uměleckých, církevních, dynastických ale i rodových konkurenčních vztahů mezi bavorskými Wittelsbachy a rakouskými Habsburky. Na této platformě se, ale současně měla odehrát vlastní umělecká výměna napříč uměleckými centry již předcházející generace internacionální gotiky, čímž tak mělo být opodstatněno především užívání italských, franko-vlámských a dalších vzorů, motivických a ikonografických prvků na Znojemské oltáři a v Bavorsku určené produkci. Jako příklad vysvětlil orientaci na franko-vlámskou kulturu skrze bavorského vévody Ludvíka II. Bavorského, který sídlil léta na francouzském dvoře i své sestry Isabely Bavorské,⁴⁸² a také skrze možnou výměnu na dvoře vévodství linie Bavorsko- Straubing, kteří držely oblasti Hennegau, Holandska, Zeelandu a Friedlandu.

Konkretizace vztahů reliéfů Znojemského oltáře ke Bavorskému prostředí je téma, které rezonuje napříč literaturou již takřka od počátku bádání. Nejvíce a nejkomplexněji se jím již

⁴⁸⁰ Ke všem uvedeným sochám se vyjadřuje KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229).

⁴⁸¹ Bavorské školení respektive bavorský původ řezbáře reliéfů Znojemského oltáře bude diskutován v nadcházející kapitole, a to s odkazem na zásadní kapitolu Roberta SUCKALE 1988 (Pozn. 177). Umění bavorského prostředí s monografickým záměrem Gabriela Anglera se věnoval: Helmut MÖHRING: Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und Münchner Malerei von 1430–1450. Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 71, München 1997.

⁴⁸² Na tomto místě děkuji kolegu Milanu Matějkovi, který mě na zvážení vážnosti těchto konkrétních vztahů, které Robert Suckale naznačil, nezávisle na něm upozornil a zdůraznil potřebu jejich ověření.

dříve zabýval Karl Oettinger (1940–1941). Ten sice nepracoval se zmíněnými přesahy předchozí umělecké generace jako Robert Suckale, protože nebyly pro jeho dobový metodologický rámec směrodatné, ale upevňoval pozici Mistra Worcesterova Nesení kříže v bavorském prostoru, u kterého vyvodil školení Mistra Znojenského oltáře.⁴⁸³ Nejdůležitější je charakterizování specifické pašijové vizuality, i když bylo provedeno nacionalistickými měřítky, které proto musí být kriticky hodnoceny. Nicméně Mistr Worcesterova Nesení kříže a jeho destička z ARTIC (28) podle, které je mistr pojmenován je i pro pojetí Roberta Suckaleho důležitý, a to z hlediska geneze bavorské produkce a tím i Znojenského oltáře. Dlouhodobě problematická byla otázka určení původu tohoto Mistra, který byl určován do Vídně s ohledem k produkci Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu nebo do Bavorska.⁴⁸⁴ Dnes je díky sestavení několika iluminovaných rukopisů z Řezna, které prokazují míru vztahu k projevu Mistra Worcesterova Nesení kříže a jeho klíčovému dílu desky Nesení kříže předpokládán jeho původ, ale i činnost dílny zde. Problematické uchopení mistrova původu ve Vídni je vyřešeno předpokládaným mistrovým školením.⁴⁸⁵ Sestavení zmíněných rukopisů dokládá, to že dílenský provoz Mistra byl rozsáhlý. Přiřítá se k němu několik rukopisů, které jsou vázány k mistru žákovským vztahem a mezi provedeními rukopisů zvláště jsou rozlišovány další individualistická pojetí, která sama nejsou kompilačními přístupy. Srovnávací škála řezenské produkce Mistra Worcesterova Nesení kříže, jehož destička čítá několik málo postav společně s kresbou Kristova posměchu z BM (22) je tímto pro Znojenský oltář rozšířena. Masové kompozice především Ottheinrichovy bible, které jsou srovnatelné zejména variabilitou pozic postav – z boku, z profilu a především figur stojících zády k diváku [83, 84],⁴⁸⁶ dále pohybové záznamy a figurální zkratky lze pozorovat ve zmíněné bibli a u jejich dvou autorů: Mistra Matoušova a Mistra Markova evangelia. Kromě některých kostýmních a motivických prvků lze jmenovat také především pro část reliéfu s Pannou Marií pod křížem Znojenského oltáře podobnost zpracování roušek Marií [85].⁴⁸⁷ Zásobníci takových vzorů z okruhu Mistra Worcesterova Nesení kříže pro Znojenský oltář dále rozšiřuje Bible Pauperum z ML [86, 87,

⁴⁸³ K metodologickému rámci: BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1).

⁴⁸⁴ Tématem Mistra Worcesterova Nesení kříže se zabýval Suckale komplexně: Robert SUCKALE: Die Regensburger Buchmalerei von 1350 bis 1450, in: Florentine MÜTHERICH/ Karl DACHS (edd.): Regensburger Buchmalerei 1987, kat. výst. Regensburg 16. Mai – 9. August 1987, München 1987, 93–110. Například dříve BENESCH 1936 (Pozn.) vyvozoval původ v rakouském prostředí. Na tomto určení bylo závislé i určení stylového původu reliéfu Znojenského oltáře.

⁴⁸⁵ Čistě a monograficky k rukopisům SUCKALE 1987 (Pozn. 484).

⁴⁸⁶ K Ottheinrichově bibli: Robert SUCKALE: Biblia Pauperum. In: Regensburger Buchmalerei 1987, kat. č. 91, s. 104–105. Příklady těchto masových kompozic a variability postojů především ve scénách Jidášova Polibku a Krista před Kaifiášem. Co se týče variability pohybů lze jmenovat také postavu stojící zády s kapucí, kterou můžeme srovnat s postavou držící kyblík s hřeby scény Snímání z kříže Znojenského oltáře.

⁴⁸⁷ Jde především o srovnání ostrých cípů roušek.

88],⁴⁸⁸ jejíž autorství je propojeno s Mistrem Markova evangelia, která poukazuje na vznik v progresivnější fázi a na zpracování nizozemských inspirací 30. let 15. století. O tom, že byla vizualita Mistra Worcesterova nesení kříže inspirační pro bavorské prostředí i mimo blízké okolí Regensburgu v téže časové vrstvy svědčí i iluminace Modlitební knihy Alžběty Ebron a Viléma III. Bavorského.⁴⁸⁹ Samotná modlitební kniha je připsána Johannu z Indersdorfu, který se podílel na tzv. indersdorfských reformách a byl i tajným radou a zpovědníkem vévody Albrechta III. Bavorského.⁴⁹⁰ Scény, které zejména po stránce reálií a motivů rozvíjejí zásobnici pro reliéfy Znojemskeho oltáře najdeme ve scénách Kristova korunování trnovou korunou a Ukřižování [89, 90]. Rukopis je zajímavý i z hlediska jeho obsahu a pašijové tematiky, kterou doprovází iluminace ze zmíněného okruhu Mistra Worcesterova Nesení kříže a jeho mimořádného přístupu k pašijovému realismu, který bude nadále diskutován.

Co částečně spojuje Ottheinrichovu bibli, a její řezenský okruh s reliéfy Znojemskeho oltáře je kresba Nesení kříže z AM⁴⁹¹ – v literatuře po několik let diskutovanou kompoziční souvislost ztotožňovanou přímo s řezbářem Znojemskeho oltáře.⁴⁹² Ta dle mého názoru nesouvisí s reliéfy oltáře bezprostředně, ale dokazuje spíše určitými motivy opět na typologickou figurální a výrazovou zásobnici, také charakter masové kompozice. Co, ale především spojuje autora reliéfů Znojemskeho oltáře s Mistrem Worcesterova Nesení kříže jeho okruhem a co svým způsobem provází bavorské malířství následující vrstvy Gabriela Anglera,⁴⁹³ kterou je nutno také brát v potaz jako stylovou paralelu poukazující na původ stylu řezbáře je prostorové vtažení diváka do děje, jeho šokování hrubostí projevu, brutálním jednáním figur a hrubostí jejich fyziognomie společně s užitím konkrétní vizuality motivických, kostýmních a výrazových prostředků destičky Nesení kříže z Chicaga (28). Vyhranění v tuto vizualitu dle Suckaleho registrujeme právě u Mistra Worcesterova Nesení kříže, u kterého jde o formální proměnu v době pozdní fáze internacionální gotiky. Ta souvisí

⁴⁸⁸ K bibli Pauperum: Robert SUCKALE: Biblia Pauperum. In: Regensburger Buchmalerei 1987, kat. č. 95, s. 106–107. Ve scéně vraždění nevinátek Bible Pauperum jde především o postavy vojáků, jejich typologii, zbroj. Srovnatelná pro reliéf Znojemskeho oltáře je i ve scéně Kristova svlékání z pláště vojáka postava vojáka držící vertikálně kopí, a další postavy rozkročeného postoje. Pro zobrazení žen kolem Marie pod křížem Znojemskeho oltáře lze jmenovat typologii zobrazení žen téže scény Bible Pauperum.

⁴⁸⁹ K rukopisu: Brigitte WEISKE: Bilder und Gebete vom Leben und Lein Christi. Zu einem Zyklus im Gebetbuch des Johannes von Indersdorf für rau Elisabeth Ebron, in: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Tübingen 1993, 113–168.

⁴⁹⁰ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 201; WEISKE 1993 (Pozn. 489), s. 146–147.

⁴⁹¹ Ottheinrichovu bibli s reliéfy Znojemskeho oltáře uvedl do souvislosti SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 12. Ten se zabýval i zmíněnou kresbou Nesení kříže z AM, přičemž popsal její vztah ke zmíněnému okruhu, odmítl ale ztotožnění s autorstvím řezbáře Znojemskeho oltáře.

⁴⁹² K diskusi především v podkapitole věnované o kritickém hodnocení literatury. Zásadní je kresba především v pojetí BALDASS 1935 (Pozn. 88.) a BENESCH 1936 (Pozn. 97).

⁴⁹³ Monograficky se zabýval Gabrielem Anglerem MÖHRING 1997 (Pozn. 481). Význam pašijového realismu Mistra Worcesterova nesení kříže určující pašijovou vizualitu v Bavorku především popsal SUCKALE 1987 (Pozn. 484), SUCKALE 1988 (pozn. 177).

s proměnou konvenčního horizontálního vyprávění, či konvenčního statického pojetí *Andachtsbildu* v jeho narativní charakter rozšířením obrazové tradice o vizuálně silné prvky převzaté z další dějové obrazové tradice.⁴⁹⁴ Touto proměnou narace se Suckale pokusil vysvětlit potřebu probuzení zájmu a tím i účastenství na Kristově oběti. Proměnu narace doprovázejí i vizuální prvky emocionalizující, zesilující a rytmizující scénu.⁴⁹⁵

S touto přechodovou fází proměny 20.–30. let 15. století souvisí zejména obrazové inovace předcházející generace, ale i mistrů starších, jako je například motiv násilí ve scéně Nesení kříže, tažení Krista na laně téže scény a také téma *compassia* Panny Marie (obojí) na fresce Pietra Lorenzetti v Assisi.⁴⁹⁶ Témata, která byla reformulována ve zmíněnou výrazovou a narativní podobu *Andachtsbildu*, která bavorské malířství prostupují a jejíž zpracování najdeme i na reliéfech Znojemskeho oltáře. Tato narativní proměna byla Suckalem popsána především na desce Nesení kříže Mistra Worcesterova Nesení kříže – a to změnou klasického horizontálního čtení, které můžeme vyložit⁴⁹⁷ především ještě ve scéně téže tématu Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu z AM (21), někdy uváděné do souvislosti s reliéfem Znojemskeho oltáře, a to na davu vycházejícího přímo z Jeruzalémské brány. Brána je u Mistra Worcesterova nesení kříže vypuštěna, čímž je prožívání tématu zkoncentrováno, ale současně i obohaceno o prvky násilí z obrazové tradice Posmívání se Krista a jeho Bičování, proto je Kristus obklopen vojáky.⁴⁹⁸ Jeruzalémská brána již nehraje roli v rámci horizontální narace ve Znojemskeho oltáři ani na zobrazení téže scény Oltáře z Tegernsee Gabriela Anglera (37) neboť se k ní figury vizuálně nevztahují, čímž je tak téma podobně zkoncentrováno.⁴⁹⁹ Na Znojemskeho oltáři scény Nesení kříže je tato koncentrace rozšířena asociací obrazové tradice Ukřižování, a to především zobrazením nahého lotra stojícího v popředí před Kristem (tedy po

⁴⁹⁴ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 5. Tématem této proměny se zabýval Suckale důkladně: Robert SUCKALE: Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild, in: Peter SCHMIDT/ Gregor WEDEKIND (edd.): Robert Suckale. Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters, München Berlin 2008. Suckale výsledky své studie narace a její obnovy po roce 1400 zpracoval pro symposium s tématem „Text und Bild, Bild und Text“. Studie byla vydaná v roce 1989, pro účely diplomové práce byla, ale použita Suckaleho studie vydaná ve sborníku jeho textů z roku 2008. Tématem, které rozvil Suckale se dále zabýval Wilfried FRANZEN: Die Karlsruher Passion und das Erzählen in Bildern. Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Berlin 2002. K tématu narace analyzované v zobrazování pašijových dějin: James H. MARROW: Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A study on the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative, Kortrijk 1979.

⁴⁹⁵ „Form und Inhalt korrespondieren in einem zuvor nicht gekannten Ausmaß“. FRANZEN 2002 (Pozn. 494), s. 131.

⁴⁹⁶ Tyto především obrazové vzory jsou vysvětleny v tomto prostředí zejména díky působení severoitalských umělců v Řezně. SUCKALE 1987 (Pozn. 484), s. 95.

⁴⁹⁷ Toto horizontální čtení vyložil Suckale na scéně Nesení kříže Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu. SUCKALE 2008 (Pozn. 494), s. 67.

⁴⁹⁸ Téma Kristova obklopení vojáky vysvětluje Suckale v rámci žalmu 21, 17 o obklopení dobrého psí smečkou. SUCKALE 2008 (Pozn. 494), s. 68.

⁴⁹⁹ Naraci Tabuly Magny Gabriela Anglera se věnoval SUCKALE 2008 (Pozn. 494), s. 76–79.

Kristově pravici), který jej tak utiskuje. Druhý lotr, který stojí úhlopříčně po Kristově levici tuto asociaci k pozici tří ukřižovaných doslova naplňuje. Utiskování je podpořeno i vizuálním zploštěním reliéfu lokálně především v partii lotra, ale i biřice, který Krista táhne na laně. Podobně jako u desky Mistra Worcesterova Nesení kříže ztrácí Kristus důstojné formy postavení kultického obrazu, nabývá ale formu stísněného, zaklíněného k prožívání prezentovaného poníženého Krista.⁵⁰⁰ Nicméně asociace k Ukřižování, což je téma společné pro Mistra Worcesterova Nesení kříže a pro reliéf Znojemského oltáře je naplněna na chicagské desce zobrazením Krista v čelní pozici, a tím tak mimořádně nezvyklé pozici, taženého na laně biřicem. Tato průčelná pozice Krista samotného evokuje děj nadcházející a tím tak vrchol spásy – Ukřižování a má vzbuzovat divákovo *imitatio*.⁵⁰¹ Zkoncentrování děje omezeného na určitý počet postav dále doprovází „*Andachtsbildhaft*“.⁵⁰² V případě Znojemského oltáře zobrazení lotrů a asociace k ději Ukřižování zobrazením lotrů nese s sebou další sumu významů. Zobrazení je, ale nutno chápat i v rámci tradice oltářního pašijového polyptychu.⁵⁰³ Z hlediska rozdílné funkce je třeba i chápat zobrazení architektury scény Nesení kříže Znojemského oltáře, které má v rámci komplexního vyznění sváteční strany svou významovou funkci, kdežto vypuštěním zobrazení architektury u Mistra Worcesterova Nesení kříže má společně s omezením počtu postav funkci vizuálního zkoncentrování děje na jeho významový střed. Na Znojemském oltáři je, ale nutno popsat apatičnost figur scény Nesení kříže k zobrazení Jeruzalémské brány podobně jak sledujeme u Gabriela Anglera a jeho scény Nesení kříže Tabuly Magny.⁵⁰⁴

U Mistra Worcesterova Nesení kříže se v jeho desce Nesení kříže vyskytuje téma posměchu Panně Marii, které je vykládáno jako Mariino *compassio* související s posměchem, které absolvoval Kristus a které je přeneseno z obrazové tradice Kristova posměchu v rámci jeho pašijové cesty.⁵⁰⁵ Tento typ Mariina *compassia* nepozorujeme, ale na reliéfu Nesení kříže Znojemského oltáře, nýbrž v centrální scéně Kristova Ukřižování, kde je nově reformulováno v podobě omdlévající Panny Marie klesající v mdlobách k zemi. Obrazový motiv sice tradičně přítomný v bavorských kalváriích, ale zde ve formě klečícího posměváčka, který si široce prsty rozevívá ústa s vypláznutým jazykem směrem k Marii. Přenesení bolesti a ponížení, které

⁵⁰⁰ SUCKALE 2008 (Pozn.494), s. 70.

⁵⁰¹ SUCKALE 2008 (Pozn. 494), s. 67.

⁵⁰² FRANZEN 2002 (Pozn. 494), s. 134.

⁵⁰³ Nutno zdůraznit, že srovnávaná destička Nesení kříže Mistra Worcesterova Nesení kříže je destičkou malého formátu pravděpodobně určeného pro osobní zbožnost. FRANZEN 2002 (Pozn. 494), s. 134–137.

⁵⁰⁴ Přímým opakem funkce Jeruzalémské brány než jak jsem ji popsala u Znojemského oltáře a Gabriela Anglera je kresba Nesení kříže z AM, která je přímým výchozím bodem skupiny. FRANZEN 2002 (Pozn.494), s. 139–140; SUCKALE 2008 (Pozn. 494), s. 77.

⁵⁰⁵ SUCKALE 2008 (Pozn. 494), s. 7.

zažíval Kristus je přesně zobrazeno v ose pod křížem s ukřižovaným Kristem. Pro toto zobrazení byla doposud dohledána pouze jediná analogie a na Ukřižování Krista z Baumburku vystavené v GNM (43).⁵⁰⁶ Téma se nedochovalo například z vrstvy Mistra Worcesterova Nesení kříže na pašijovém oltáři z františkánského kostela Bamberku (41),⁵⁰⁷ kde je téma mdlob pouze naznačeno, ale ani formulované přímo od Mistra Worcesterova Nesení kříže pro zobrazení Kalvárie. Dochovala se pouze kresba z Frankfurtu nad Mohanem (23), kde je zobrazená v mdlobách klesající Panna Marie obklopená Mariemi a sv. Janem oddělená od vojáků. Přičemž lze pozorovat jednoho z vojáků zobrazeného zády k divákovi, který vyplazuje jazyk pravděpodobně směrem ke Kristu na kříži. Tímto tak máme dochováno téma přímo pro scénu Kristova ukřižování od Mistra Worcesterova Nesení kříže. Částečně se dá, ale zmínit Kalvárie z Heidai (42) od mistrova následovníka,⁵⁰⁸ kde zobrazený voják s výhrůžným gestem vztyčenou rukou se zatnutou pěstí sedící na koni pod křížem s ukřižovaným Kristem. Voják, ale přímo sleduje Krista a není ve vztahu k omdlévající Panně Marii, které tak násobí její utrpení, čímž současně podporuje téma jejího spoluutrpení a podíl na Kristově vykupitelské oběti.

Téma Mariina *compassia* je ale poměrně hojně zpracováváno v bavorských kalváriích především okruhu Gabriela Anglera. Dle mého názoru lze v této souvislosti uvést zobrazení tématu sv. Veroniky držící rouškou před omdlévající Pannou Marií obklopenou Mariemi a sv. Janem Evangelistou. Zobrazení sv. Veroniky držící roušku v koncepci mnohafigurální kalvárie není sice běžné,⁵⁰⁹ lze ale jmenovat zmíněné bavorské kalvárie Gabriela Anglera – Kalvárii z hlavního oltáře kláštera v Tegernsee (36) a tzv. letnerovou Kalvárii (34) a další. Téma nalezneme i v Ukřižování z Benediktbeuern (33) dávané do souvislosti s Gabrielem Anglerem.⁵¹⁰ Na zmíněné desce Ukřižování následovníka Mistra Worcesterova Nesení kříže z Heidau, kde je zobrazen posměváček typu, jak známe ze Znojemského oltáře. Přičemž v obojím případě je Mariino *compassia* tematicky zastoupeno a zobrazení sv. Veroniky s rouškou nenajdeme.

Téma svou podstatou, kdy se Kristus při své pašijové cestě poníženy, zbičovány a korunovaný trnovou korunou oťel do roušky, kterou mu podala sv. Veronika,⁵¹¹ na které

⁵⁰⁶ SUCKALE 2008 (Pozn.494), s. 7.

⁵⁰⁷ Oltář z františkánského kláštera byl jmenován především v souvislosti s rouškou vedenou přes vlasy Marie Magdalény, podobně jako sledujeme na Znojemsčém oltáři SUCKALE 2008 (Pozn. 494), s. 7. K tématu retáblu: KLÍPA 2012 (Pozn. 369), s. 93–101.

⁵⁰⁸ Zmiňuje: SUCKALE 2008 (Pozn. 494), s. 10.

⁵⁰⁹ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 82. Badatel se věnoval hodnocení bavorské produkce, proto se lze na jeho výzkum odvolat.

⁵¹⁰ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 173.

⁵¹¹ Sama Veroničina rouška se zobrazením Kristovy zkrvavené tváře korunované trnovou korunou je téma, které bylo ve 14. století zařazeno do *Arma Christi* a patřilo tak se zobrazením Bolestného Krista – *Imago Pietatis*

zázračně zanechal svou zakrvácenou obtisknutou podobu může být v oltářní koncepci narativem převzatým z tématu Kristova Nesení kříže a jeho cesty na Kalvárii.⁵¹² Dle mého názoru bychom mohli spojit tento typ Mariina *compassia* se Znojemským oltáře, které je však tematizováno ve scéně Ukřižování posměváčkem klečícím v ose pod křížem Krista a uvést tak toto zobrazení do souvislosti s bavorskou tvorbou. V koncepci Znojemského oltáře, jde o naprosto ojedinělé tematické zpracování ve formě posměváčka klečícího před Pannou Marií, které jak bude níže rozvedeno je interpretováno v rámci specifického socio-kulturního prostředí svatomikulášského kostela ve Znojmě. Díky tomu, že máme pro tento typ *compassia* dochovanou obrazovou paralelu až z doby 80.–90. let 15. století na Ukřižování z Baumburku se Robert Suckale domnívá,⁵¹³ že v této oblasti musel existovat vzorový motiv, který se nám nedochoval. Pakliže, ale přijmeme umělecký původ řezbáře Znojemského oltáře v Bavorsku je dle mého názoru relevantní přijmout to, že se autor reliéfu Znojemského oltáře aktivně podílel na motivické a ikonografické zásobnici oblasti a může tak jít o rozvíjení v Bavorsku tradičně zpracovávaného tématu Marina *compassia* v podobě Veroničiny roušky.⁵¹⁴

Jiný typ Mariina spoluutrpení pozorujeme například i na kalvárii z Hilpoltsteinu ze 20.–30. let 15. století (39, 40)⁵¹⁵ tedy vrstvy Mistra Worcesterova nesení kříže, do jehož okruhu zcela formálně náleží.⁵¹⁶ V koncepci polyptychu, kdy je Ukřižování po stranách doprovázeno křídly tématu Kristova bičování nalevo a Kristova korunování napravo je Kristova škála utrpení obrazově přenesena na Pannu Marii přímo pod křížem centrální scény ve formě násilí vojáka, který matku Krista jednou rukou drží za rameno a druhou jí směřuje ránu.

V oltářní koncepci a trojí formě Kristova utrpení přeneseného na Pannu Marii můžeme sledovat Suckalem jmenovanou formu Kristova ponížení, utlačení ve formálním zpracování obklíčeného Krista, tak jak popsal pro scénu Nesení kříže (28) Mistra Worcesterova Nesení kříže. Zde ale v případě destičky určené pro osobní zbožnost. Prostorové zpracování obklíčeného Krista je ve Znojemském oltáři zobrazeno jinými formálními prostředky než u Mistra Worcesterova Nesení kříže, a to plastickým stísněním stlačené formy, která je vizuálně

k devočním obrazům Andachtsbildům, které měly vzbuzovat *imitatio pietatis* (an denen sich die fromme Bildmeditation der Passion entzündete BELTING 2011, s. 249.). Hans BELTING: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, 7. vydání (1990), München 2011. Belting především kapitola: Die Veronica als Rivalin im Rom 246–252.

⁵¹² MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 82. Möhring toto přenesení vykládá jako obrazové paralelní přenesení bolesti ve smyslu zobrazení Panny Marie ve scéně Kristova snímání z kříže Rogiera van der Weydena.

⁵¹³ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 8.

⁵¹⁴ Že byl vzor použit přímo až v dílenském provozu mistra usazeném ve Vídni svědčí jeho aktualizace na Znojemském oltáři v mimořádném kontextu města Znojma, kam byl oltář určen, a peripetiích s židovskou komunitou. Jeden zástupce této komunity byl přímo v postavě posměváčka zobrazen. Viz poslední kapitola.

⁵¹⁵ Oltářní polyptych se nedochoval na svém původním místě. Hilpoltstein je místem sekundárního uložení. SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 8; FRANZEN 2002 (Pozn. 494), s. 158–159.

⁵¹⁶ FRANZEN 2002 (Pozn. 494), s. 154.

pod tlakem zobrazeného Krista přivázaného na provazu, jehož oba konce drží voják napravo ve velmi stlačené formě a voják nalevo poměrně plasticky zobrazený.

Vrátíme-li se k tématu fyzického násilí směřovaného v rámci spoluutření Kristově rodině, tak jak lze vidět na kalvárii z Hilpoltsteinu, u kterého se předpokládá přenesení narativu ze scény Kristova Nesení kříže,⁵¹⁷ lze jmenovat další tematické zpracování na Znojenském oltáři, pro které nebyla nalezená žádná obrazová paralela.⁵¹⁸ Jde především o zobrazení klečící Marie Magdalény pod křížem a nad ní klečícího sv. Jana se sepjatýma rukama v modlitbu. Nevídané je násilí ze strany vojáka, který stojí přímo pod křížem nad Marií Magdalénou nad jejíž hlavou má svou kovovou rukavici sepjatou v pěst, což si vynucuje velmi brutální vizuální asociaci k držení jejich vlasů. Nevídaná je také rána téže vojáka pod křížem, který ji směřuje klečícímu sv. Janu. Tím, že byl sv. Jan Kristem na kříži jmenován synem Panny Marie, tak může jít opět o přenesení motivu spoluutření. Marie Magdaléna, která byla součástí nejbližší okruhu rodiny Krista je i v této formě jisté přenesení pochopitelné. Z hlediska doposud mimořádného zpracování ikonografie, a především pak téma *compassia* ve velmi drastické formě Znojenského oltáře, tak dle mého názoru lze vedle Mistra Worcesterova Nesení Kříže vidět v autoru reliéfu Znojenského oltáře taktéž inovátora. Inovátora lze vidět i v případě přístupnosti a formální akcentace tohoto tématu, které je mimořádně zpracováno formálními prostředky. Jde o vizualizaci obrazovým otevřením scény v partii reliéfu za Marii Magdalénou zobrazenou zády k diváku, se kterou v kontrastu čelního zobrazení klečí sv. Jan, kterému naopak do tváře vidět lze. Scéna je otevřena prostorem mezi proti sobě postaveným posměváčkem Panny Marie a jí pro akcentaci zobrazení sv. Jana Evangelisty a Marie Magdalény pro vzbuzení *imitatio Christi*.⁵¹⁹ Takovéto otevření scény a akcentaci podobné naléhavosti působící na diváka lze sledovat ve scéně Kristova posměchu z BM (22),⁵²⁰ která se otevírá dvěma klečícími trýzniteli Krista. V této scéně Mistra Worcesterova Nesení kříže, lze sledovat i podobně zploštěné a tím tak karikované obličejové typy, které možno srovnat s některými záměrně zploštěnými obličejí ve scéně Kristova ukřižování Znojenského oltáře.

⁵¹⁷ MARROW 1979 (Pozn. 494), s. 99, 163.

⁵¹⁸ Podobně můžeme pozorovat na pravděpodobně vzorovém zpracování italské nástěnné malbě od Pietra Lorenzetti v dolním kostele v San Francesco. SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 8. K naraci: FRANZEN 2002 (Pozn. 494), s. 158.

⁵¹⁹ Marie Magdaléna a její naprostá odevzdanost a mystická láska ke Kristu tematizovaná především Bernardem z Clarvaux a Rehořem Velikým v rámci několika stupňů jejího poznání byla inspirační pro pověřence melekých Johanna z Indersdorfu ze strany freisingského biskupa Nikodema della Scalla. Johann z Indersdorfu tematizoval Marii Magdalénu ve třech stupních srze, které došla jakožto pozemská osoba k nejvyššímu stupni „*göttlichen beschaung und betrachtung der ewigen glory* (citace dle Johanna z Indersdorfu podle WEISKE 1993 (Pozn. 489), s. 150.). K tomuto třetímu stupni prošla překonáním druhého stupně překonání bolesti soucitem s Kristovým utrpením v jeho lidskosti, čímž je tak formulace jejího zobrazení na Znojenském oltáři v rámci probuzení *Imitatio Christi* v recipientovi pochopitelná. K tématu je nutno dodat, že zmíněným rukopisem se po stylové stránce pohybuje v oblasti Mistra Worcesterova Nesení kříže.

⁵²⁰ FRANZEN 2002 (Pozn. 494), s. 133.

Pro co nemáme analogii u Mistra Worcestera Nesení kříže a co se prolíná produkcí bavorských kalvárií včetně Znojmského oltáře je především výrazově silné zpracování vojáků metajících los o plášť Krista. Ve Znojmském oltáři je kompaktní skupina tvořena postavami sedícími na zemi, z nichž jsou některé zobrazeny zády, čímž tak uvozují popředí scény, kterou zezadu obklopují další stojící postavy často tomuto dění se zájmem přihlížejí. Tematický střet boje, kterým je Kristův plášť se tak takřka ztrácí ve směsici propletených postav. Podobně se tak záměr střetu ztrácí i v podání Gabriela Anglera a jeho letnerové Kalvárii (34), kde ale plášť splývá v monochromním podání. Podobné jsou, ale velmi dvě figury v popředí reliéfu Znojmského oltáře, které se se zdviženými rukama jako v letnerové kalvárii ve formě gestikulované diskuse o plášť dohadují. Forma diskuse se přiosťruje v téže tématu Tabuly Magny (36) Gabriela Anglera v ošklivé a nerovné přetahované, kde se i Kristův plášť ztrácí. Scéně je zcela vystupňována na Znojmském oltáři, kde se mění v brutální změt bojujících vojáků. Jakýmsi ekvivalentem pro tento typ brutálního zobrazení rozdělení Kristova pláště můžeme označit Ukřižování z mnichovské Frauenkirche (32) opět z prostředí Gabriela Anglera, kde se vojáci chopili nožů, tak jako i v téže scéně okruhu Kalvárie z Benediktbeuern (33). Robert Suckale popisuje toto hrubé počínání jako standartní motiv bavorského malířství.⁵²¹

Společným motivem, který spojuje pojetí Znojmského oltáře a Gabriela Anglera, pravděpodobně na úrovni společného motivu je v tématu Nesení kříže zobrazení nahých lotrů v bezprostředním popředí scény. U Nesení kříže Tabuly Magny Gabriela Anglera (37) dle mého názoru jde o rozšíření a monumentalizování pašijového tématu (téma je v retábulové konstrukci po Ukřižování hlavním tématem centrální části skříňe ve formě dvou horizontálních desek umístěných ve středu oltáře nad sebou, viz rekonstrukce obr. 35),⁵²² díky čemuž narace dovolila zobrazení dvou lotrů v průvodu před samotným Kristem. V případě zkrácené, záměrně stísněné narace, která se musela projevit v úzké obrazové ploše scény Nesení kříže Znojmského oltáře již Kristus „došel“ lotry Gabriela Anglera.⁵²³ Díky této obrazové inovaci reliéfů oltáře můžeme, tak na zobrazení aplikovat další sumu výkladů, kterou například neumožňuje zobrazení Gabriela Anglera.⁵²⁴

⁵²¹ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 8.

⁵²² K rekonstrukci MÖHRING 1997 (Pozn. 481), 130.

⁵²³ V rámci rekonstrukce oltářního retáblu Tabuly Magny Gabriela Anglera je předpokládáno, že deska s Nesením kříže, která je stejných rozměrů jako Ukřižování Tabuly Magny tvořila druhý po stránce tematické významový celek skříňe retáblu. K rekonstrukci podrobně: MÖHRING 1997 (Pozn. 481).

⁵²⁴ Tím je například asociace k výkladu narativního vztahu ke scéně Ukřižování. SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 12

Avšak ani Mistr Worcesterova Nesení kříže, ani Gabriel Angler a výše zmíněné kalvárie nejsou vzory pro autora reliéfů Znojemského oltáře.⁵²⁵ Společná obrazová témata a jejich silné zpracování, ale i zejména narace okruhu Mistra Worcesterova Nesení kříže se podílející na specifické pašijové ikonografii a poukazují dle mého názoru na původ autora reliéfů Znojemského oltáře z tohoto prostředí. V potaz je také, ale nutně brát společné starší vzory, které byly známé a v bavorském prostředí zpracovávány. Pro takovou zásobnici jsou tak důležité, a nejen pro oblast Bavorska, ale i Rakous, kde především bylo hojně zpracovávané téma Nesení kříže, Robertem Suckale⁵²⁶ jmenované analogie v rukopisech vévody z Berry, ale i v sienské malbě zejména Pietra Lorenzetti v Assisi.⁵²⁷ Pro oblast Rakous se tématem zabýval především Jörg Oberhaidacher v souvislosti s produkcí Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu a dalších děl 30. let 15. století.⁵²⁸ Nicméně i přes hojnost tématu v Rakousích a inspirační hodnotě Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu nejen pro prostředí Rakous, ale i z hlediska umělecké výměny mezi zmíněným Mistrem a Mistrem Worcesterova Nesení kříže nejde v Nesení kříže z KHM (21) o přímou analogii pro Znojemský oltář, a to díky rozdílné formě zpracování společného vzoru ve prospěch jiné výrazové formy pašijového realismu, ale i díky rozdílnému typu čtení scény. Zobrazení Krista mezi oběma nahými lotry Znojemského oltáře tak bude pravděpodobně dle mého názoru obrazovou inovací řezbáře v rámci přístupu k pašijovému realismu vizuálně otřesné formy, jejíž kořeny jsou u Mistra Worcesterova Nesení kříže.

Inovací bude zřejmě i zobrazení Snímání Krista z kříže Znojemského oltáře, pro které nemáme v Bavorsku srovnání. Je ale nutno zmínit pašijový oltář z Bamberku z doby předcházející generace (1429), který nabízí pro Znojemský oltář zejména tematické srovnání sváteční strany oltáře svým chronologickým sledem tří pašijových scén. Pro scénu snímání bychom mohli jmenovat společný vzor ve Snímání z kříže Simona Martini a jeho polyptych Orsini[91],⁵²⁹ ke kterému se formálním zpracováním přibližuje spíše Bamberský oltář, ale emočním vyhocení zobrazení napražených rukou osazenstva pod křížem Snímání z kříže italského původu pak Snímání z kříže Znojemského oltáře.

Co se týče přesného konkretizování vztahu se domnívám, že lze doložit specifické narativní pojetí pašijového realismu Mistra Worcesterova Nesení kříže a jeho zpracování

⁵²⁵ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 11.

⁵²⁶ SUCKALE 1988 (Pozn. 177).

⁵²⁷ Sienská malba byla kolem roku 1400 jedna z inspiračních pramenů pro vícefigurální až masové kompozice záalpského umění. Nesení kříže Simona Martiniho se totiž tehdy nacházelo v Kartouze v Dijonu.

⁵²⁸ Oberhaidacher se věnoval znázornění tématu nesení kříže v rakouské produkci především zde: OBERHAIDACHER 2012 (Pozn. 333), s. 241–245.

⁵²⁹ Pro Znojemský oltář stanovil podobnost SUCKALE 1988 (Pozn.177), s. 13.

spoluutrpení. Velmi důležitý je i nepochybně po stránce motivické a kompoziční i okruh Mistra Worcesterova Nesení kříže v knižních iluminacích,⁵³⁰ ale i v případě zpracování pašijové tematiky v utrpení a ponížení Krista bočních křídel oltáře Hilpoltsteinu a současně následně zmíněné vizuální velmi silné přenesení formy Mariina *compassia* pašijového oltáře z Hilpoltsteinu z okruhu tohoto umělce a částečné zpracování v kresbě Mistra Worcesterova Nesení kříže (23).⁵³¹ Datace ōuvru Mistra do 20. a 30. let 15. století tak určuje spodní hranici pro tvorbu autora reliéfů Znojmského oltáře, přičemž horní hranici dle mého názoru určuje především pak tvorba Gabriela Anglera a jeho okruh zmíněných kalvárií 40. a 50 let 15. století. V této vrstvě jde spíše o paralelní práci s pašijovou a výrazovou tematikou generační úrovně, které odkazují na lokální původ. Gabriel Angler jakožto časový vrstevník vykazuje podobný záměr práce s realismem a sním společnou charakteristikou materiálů – kovové brnění, výzdobné drahocenné draperie kostýmů (rozdílem je, že Angler použil pressbrokát).⁵³² Částečně jde i o užití podobných kostýmních prvků a reálií. Mezi další společné prvky typické jak pro Anglera tak i pro další zmíněné bavorské kalvárie do jejich motivické zásobárny patří i užití jezdců na koních s orientálními třmeny a uzdami, které lze sledovat i na Znojmském oltáři. Zobrazení tohoto typu kalvárie se pravděpodobně vrací ke svému vzoru téže scény spojené s Janem van Eyckem z MMA (46),⁵³³ ale to především až do souvislosti s Anglerem kladené Kalvárie z Benediktbeuern. Kalvárie z nizozemského prostředí je pravděpodobně pro tento typ bavorských mnohofigurálních prostorových Ukřižování inspirativní a částečně i vzorová. Jako vzor byla určena i pro reliéf Ukřižování Znojmského oltáře.⁵³⁴ Toto srovnání bylo ale již výše odmítnuto. Přijmout lze, ale jen téma Marie Magdalény modlící se pod křížem otočené a odtržené zády ke skupině omdlévající Panny Marie. Téma je, ale na Znojmském oltáři velmi komplexně zpracováno společně se sv. Janem v rámci *compassia* a vzbuzení *imitatio pietatis*. Robert Suckale poukazující na motiv roušky Marie Magdalény vedený přes její vlasy zobrazený na Znojmském oltáři,⁵³⁵ který je motivem společným pro Kalvárii z Benediktbeuern, což vede badatele k názoru o rovině zprostředkovaného motivu kalvárií z Benediktbeuern Znojmskému oltáři. Dle mého názoru může jít, ale o obrácenou optiku a formu buď přímého vztahu ke společnému vzoru nebo může být autor reliéfů Znojmského oltáře ten, který se svými výrazovými prostředky podílel na výrazové zásobnici Bavorska. Tuto

⁵³⁰ Robert SUCKALE: Ottheinrichsbibel. In: Regensburger Buchmalerei 1987, kat. č. 91, s. 104–105.

⁵³¹ FRANZEN 2002 (Pozn. 494), s. 158. Franzen uvedl především redukci postav a tím i stupňování výrazových prvků ke čtení, ale i konkrétní zpracování obrazových ideí Mistra Worcesterova Nesení kříže.

⁵³² K technologickému průzkumu Tabuly Magny: Hanna WEIDENBACHER: Gabriel Angler: Die Tabula Magna aus Tegernsee (Bakalářská práce obhájená na Technické univerzitě v Mnichově), München 2015.

⁵³³ SUCKALE 1988 (pozn. 177), s. 11.

⁵³⁴ Artur SALIGER: Znojmo Altarpiece, in: The last flowers of the Middle Ages 2001, s. 170.

⁵³⁵ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 8.

tezi podporuje i výzkum Möhringa, který určil za nejdůležitější a zároveň za výchozí impulsy pro tvorbu Gabriela Anglera italské prostředí,⁵³⁶ a to dokonce v úrovni přímého kontaktu umělcovou cestou za Alpy v roce 1433.⁵³⁷ Kdežto zmíněná Kalvárie z Benediktbeuren (datovaná v souvislosti s datací Tabuly Magny po roce 1445),⁵³⁸ i přes to, že je dáována do souvislosti s tvorbou Anglera zpracovává nepochybně podněty eyckovské Kalvárie z MMA přičemž jisté motivy, jako je ku příkladu motiv roušky, byly již v prostředí známy díky řezbáři Znojenského oltáře a tím tak zdomácněny.

Robert Suckale se ve své vedle Lothara Schultese doposud autoritativní studii, jejíž výsledky jsou citovány v recentní literatuře, zabýval uměleckým původem řezbáře Znojenského oltáře,⁵³⁹ nicméně ve studii explicitně hovoří o bavorském školení řezbáře Znojenského oltáře. Školení a původ jsou dvě rozličné roviny. Jestliže byl řezbář školen, není v badatelově pojetí jasné, jakého původu byl. Zda řezbář vyrostl ve vídeňském milieu a v Bavorsku se vyučil nebo zda byl jeho projev formován od začátku v Bavorsku není jasné. (Možná) je paradoxem, že autor reliéfů Znojenského oltáře je v současnosti v Rakouské galerii označen jako vídeňský řezbář. Dle mého názoru lze na základě uvedených srovnání určit bavorský původ řezbáře Znojenského oltáře, jehož motivická zásobnice zde byla nejen zformována, ale projev řezbáře je dále určen nejen vizuální typikou pašijového realismu, ale především i jeho specifickým ikonografickým, tematickým obsah a formami zpracovávání témat. Helmut Möhring, který se monograficky zabýval bavorskou produkcí s monografickým záměrem Gabriela Anglera hovoří dokonce o bavorském pašijovém realismu⁵⁴⁰ a Robert Suckale dokonce použil pro podobu především tvorby Mistra Woresterova Nesení kříže termín,⁵⁴¹ který založil a vztáhl Erich Auerbach k nejdůležitější a nejvyšší formě reprezentace reality v literatuře: „*kreaturlicher Realismus*.“⁵⁴²

⁵³⁶ K tématu vzorů identifikovaných v pojetí Gabriela Anglera MÖHRING 1997 (Pozn. 481). Především strany 188–196. U umělce je také badatelem předpokládána cesta za Alpy. Znalost italské tvorby odůvodňuje i, co se týče vysvětlení grisaillového charakteru letnerové Kalvárie s odkazem především na Capellu Scrovegni v Padově Giotta di Bondonne.

⁵³⁷ Nicméně i jistý kontakt s nizozemskou tvorbou Gabriela Anglera je nutno předpokládat jedna z hlediska technologického, a to s odkazem na výzkum WEIDENBACHER 2015 (Pozn. 532), s. 45, která uvádí u Anglera použití pressbrokátu na Tabule Magně, přičemž jde o první použití techniky v německém prostředí. Nejstarším příkladem by dle badatelčina výzkumu mělo být užití této techniky u Mistra z Flémalle a jeho fragmentu Ukřižování s ukřižovaným lotrem ze SM. V tomto případě tak jde u Anglera o rané užití v této oblasti.

⁵³⁸ Ke Kalvárii z Benediktbeuren MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 173. K datací Tabuly Magny MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 116.

⁵³⁹ SUCKALE 1988 (Pozn. 177). Název Suckaleho studie: *Zur künstlerischen Herkunft des Bildschnitzers*.

⁵⁴⁰ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 160.

⁵⁴¹ SUCKALE 1987 (Pozn. 484), s. 95.

⁵⁴² ERICH AUERBACH: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern München 1946. Odkaz: SUCKALE 1987 (Pozn.484), s. 95.

Co pojí několik zmíněných bavorských děl a mohlo by vést i ke změně chápání vizuality reliéfů Znojemského oltáře a částečně i přinést změnu chápání povahy objednávky retáblu a zvolení řezbářského provozu pocházejícího právě z bavorského prostoru je uvedení do souvislosti s vizualitou Kalvárie hlavního oltáře presbytáře klášterního kostela v Tegernsee a také s tzv. letnerovou kalvárií Gabriela Anglera, které lze velmi dobře popsat v jejich původním duchovním prostředí kláštera v Tegernsee.

2.5.1. Reformní prostředí jihoněmeckých klášterů

Hodnocením zmíněných bavorských kalvárií s centrem v zájmu ve tvorbě Gabriela Anglera a jemu připisané Kalvárii určené na chórovou přepážku a Kalvárii určenou na hlavní oltář presbytáře klášterního kostela v Tegernsee s výkladem v kontextu konkrétního duchovního prostředí kláštera v Tegernsee⁵⁴³ se věnoval Helmut Möhring.⁵⁴⁴ Pro souvislost se Znojemským oltářem se budu zabývat především vizualitou zmíněných kalvárií s odkazem na výzkum zmíněného badatele.

Möhring se zabýval zejména specifickou barevností Tabuly Magny, která vyznívá s ohledem na předpokládanou rekonstrukci sváteční strany pašijových scén ve dvou řadách s chronologickým čtením zleva doprava spodní řady. Pašijový děj je uvozen zobrazením Krista na hoře Olivetské pokračuje v centrální skříni podélnou scénou Kristova Nesení kříže a pokračuje na pravém křídle Kristovým svlékáním z roucha. Chronologicky děj pokračuje přibíjením Krista na kříž levého křídla, opět v centrální části podélnou scénou Kristova Ukřižování a končí na pravém křídle horní etáže Kristovým Zmrtvýchvstáním. Jednotlivé scény křídel a centrální Ukřižování Krista (36) a Nesení kříže (37) se vyznačují změnami atmosférického stavu pozadí scén, které nejsou tradičně pojednány zlatým pozadím. Celkovým pohledem jsou postavy určeny zejména monochromní barevností a především draperií s lokálními barevnými kontrasty. Möhring je toho názoru, že barevnost byla určena jednak z hlediska negativního významu postavy, či významového odlišení přátel Krista. Barevnost byla použita i v jednotlivých kontrastech z hlediska vytvoření konkrétní emoční polohy, dramaturgie scény či vystupňování významu a narace děje. Tak například nejsvětější tóny byly použity ve scéně Kristova Nesení kříže pro postavu Panny Marii a žen které ji doprovázejí. Kdežto Veronika držící roušku s otiskem Kristovy tváře, která je interpretovaná

⁵⁴³ Kromě Möhringa k duchovnímu prostředí: Roland GÖTZ: Kloster Tegernsee im 15. Jahrhundert, in: Franz Xaver BISCHOF/ Martin THURNER (edd.): Die benediktinische Klosterreformen im 15. Jahrhundert, Berlin 2013, 93–142.

⁵⁴⁴ MÖHRING 1997 (Pozn. 481).

jako Mariino *compassio* je odlišena barevným pojednáním draperie.⁵⁴⁵ Podobně je kontrast utvořen v postavě samotného Krista nesoucí kříž, který je nejsvětlejším místem středu zobrazení v kontrastu se Šimonem a jeho sytě modrém oděvu, který s Kristem nese kříž.⁵⁴⁶ Nejsvětlejší tóny neplatí, ale jen pro zobrazení dobrých postav. V monochromním oděvu je zobrazen i dráb vedoucí Krista na provazu na Golgotu. Použity jsou ale například i v negativních postavách jeho biřiců, což Möhring vysvětluje jako podtržení Kristovy tísně.⁵⁴⁷ Dle mého názoru tak lze interpretovat toto barevné rozlišení a vykontrastování v rámci významové čtení, či případně i narace děje konkrétní scény – především dvou scén Kristova Ukřižování a Kristova Nesení kříže.

Od specifické vizuality Tabuly Magny zakládající díky barevné škále na tematickém odlišení figur masové kompozice, na lokálním zdramatizování a vyvolání silných emocí se zcela odlišuje Anglerova Kalvárie určená na letner (34). Ta již sama o sobě není skříňovým nástavcem, ale jednou deskou, která doprovázela v monochromním podání architekturu letneru, se kterou vedla vizuální diskusi.⁵⁴⁸ Möhring popisuje Kalvárii jako mimořádně silnou z hlediska atmosférické hodnoty pozadí kontrastující a tím zdůrazňující dění Ukřižování omezeného na počet figur.⁵⁴⁹ Tak jako Tabula Magna i letnerová kalvárie bazíruje na významové barevnosti. I když je zdánlivě monotónně podaná bez zmíněných barevných kontrastů Tabuly Magny je vizuálně odlišen zejména kámen architektonické stavby letneru, který vymezuje pole pro sochy na podstavcích s plně plastickými až sochařskými draperiemi, tak i živé postavy které jsou součástí dění na Kalvárii.⁵⁵⁰ Nejsvětlejší barvou je opět i v této koncepci Kristus na kříži, od kterého jsou vizuální tělesnou formou, ale i barvou inkarnátu odlišeni oba lotři. V rámci hodnocení specifické podoby letnerové Kalvárie se Möhring zabýval možnými doposud badatelsky interpretovanými sumami významu, které by mohly nést specifické monochromní tzn. grisaillové zpracování s ohledem na italské (především Giotto a jeho freska v Capelle Scrovegni) a franko-vlámské monochromní analogie (především francouzské rukopisy a grisaillové postavy oltářních křídel van Eycka).⁵⁵¹ Hodnocením se přiklání k záměrné redukci barevnosti formálního a obsahového záměru, ale i díky prolomení klasického pojetí rámové konstrukce⁵⁵² tak může jít o vyrámování a zpřístupnění živoucích

⁵⁴⁵ Lze předpokládat užití kontrastní barevnosti i díky tomu, že postavy, které běžně jako například na Znojenském oltáři jsou významově charakterizovány svatozářemi kolem hlavy se v pojetí Gabriela Anglera a masové kompozice ztrácejí.

⁵⁴⁶ Především strany 69–71 MÖHRING 1997 (Pozn. 481).

⁵⁴⁷ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 70.

⁵⁴⁸ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 110.

⁵⁴⁹ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 95.

⁵⁵⁰ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 97.

⁵⁵¹ Především na stranách 98–110. MÖHRING 1997 (Pozn. 481).

⁵⁵² MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 105; Möhringovu hypotézu podporuje i GÖTZ 2013 (Pozn. 543), s. 120.

postav odlišených od kamenné struktury a v ní stojících soch na podstavcích. Toto vizuální zpřístupnění diváku srovnává Möhring i s formou identifikačního záměru ve formě *Imago Pietatis*. Möhring také vysvětluje zobrazení „*Ohne Schnitzereien, ohne Gold, von der Architektur dominiert und teilweise durch die aufgemalten Säulen verdeckt, ist die Darstellung der Kreuzigung der veröfentliche Verweis auf die Gedanken der Melker Reform*“.⁵⁵³ Möhring se také zabýval vztahem vizuality obou dochovaných Kalvárie ke konkrétním místním liturgickým souvislostem a vztáhl konkrétní úryvky z „*Erste deutsche Gesamtauslegung der Messe*“ dochovaného z kláštera v Tegernsee ke „*Kreatürlichkeit stärker betonte*.“

I přes vizuální a v některých případech hodnocenou rozdílnou stylovou polohu obou zmíněných Kalvárií nepochybuje Möhring o jednotném autorství a domnívá, se že mezi vznikem obou Kalvárií nebyl výrazný časový rozestup. Vznik letnerové kalvárie datuje nejdříve do 30. let. 15. století a nejpozději do počátku let čtyřicátých.⁵⁵⁴ Tabulu Magnu určenou pak do presbytáře kláštera datuje badatel do doby kolem roku 1445.⁵⁵⁵ Stylový rozdíl mezi nimi interpretuje totiž jako záměrnou vnitřní intenci, nikoliv jako věc vývoje stylu a vykládá stylové pojetí jednak ke zmíněné spiritualitě benediktinů, především ale ve vztahu k melckým reformám. Benediktinská spiritualita a kult sv. Kříže,⁵⁵⁶ který je jejím středobodem, v oblasti jižního Německa se propsal do podoby kalvárií tohoto prostředí o čemž svědčí i Kalvárie dochovaná z Benediktbeuern.⁵⁵⁷ Silně je však téma kříže tematizováno především v kalváriích Gabriela Anglera. Tabulou Magnou a jejími specifickými pašijový děj rytmizujícími prvky, ne však barevností, ale spíše proporcemi, měřítkem postav a jejich seskupením, dále i stylem čtení obrazového prostoru, který identifikoval v rámci proměny narace po roce 1400, kdy se kombinací statických a dynamických vyprávěcích prvků tyto prvky v koncepci oltářního polyptychu podílejí současně na jeho kultické funkci současně, ale i na jeho funkci privátní úcty se zabýval Robert Suckale.⁵⁵⁸ Tento typ čtení „*andachtsweckenden Momente*“ vysvětluje Suckale podobně jako i vizualitu a barevnost Möhring ve vztahu k reformovanému prostředí benediktinských klášterů, především pak k centru reformy v Tegernsee.⁵⁵⁹

Zmíněnou tradici kultu sv. kříže tematizovanou ve zmíněných oltářních Kalváriích provází i souvislost s husity, neboť téma kříže bylo výrazně protihusitského charakteru, jak

⁵⁵³ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 109.

⁵⁵⁴ Dataci badatel provedl i přes to, že stavba letneru, se kterou svou vizualitou architektonického rámce nepochybně letnerová kalvárie souvisí, doloženými prameny datuje mezi léta 1455–1460. MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s.112–115.

⁵⁵⁵ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s.116.

⁵⁵⁶ Kultu sv. Kříže se drželi i ostatní řády, kteří se pokoušeli o obnovení spirituality.

⁵⁵⁷ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 62. Zmiňuje ještě příklad z Wessobrunnu, který se mi ale nepodařilo dohledat.

⁵⁵⁸ SUCKALE 2008 (Pozn. 494), s. 77–79.

⁵⁵⁹ SUCKALE 2008 (Pozn. 494), s. 80.

vidno z prohlášení známého účastníka kostnického koncilu Andrease z Řezna, který husity jmenoval jako „*inimicis crucis Christi*“.⁵⁶⁰ Téma kritiky husitů v klášteře v Tegernsee bylo velmi živé a souviselo s Melckými reformami a s jejími reformními ortodoxními požadavky.⁵⁶¹ Centrem této ortodoxie byla Vídeň, které budoval Nikolas z Dinkesbühlu rektor vídeňské univerzity, jehož texty jsou dochované v klášteře Melk, ale především i v Tegernsee.⁵⁶² Klášter Melk v Rakousích byl hlavním centrem reform vedených z řad elit vídeňské univerzity, pod jehož správu byl zahrnut klášter v Tegernsee v roce 1426 a sním i v téže časovém horizontu klášter v Benediktbeuern.⁵⁶³ V benediktinském klášteře v Tegernsee je nutno sledovat jeho specifické postavení neboť byl tím nejbohatším a vlivným klášteřem v *Altbaierns*. Z tohoto pohledu je třeba poukázat na jeho možnou suverenitu, co se týče vlivu a konkurenceschopnosti, jehož možná záměrná forma reprezentace tamní reformované zbožnosti se mohla projevit na vizualitě lokálních kalvárií, které měly nepochybně svůj dosah. To že tuto zakázku provedl renomovaný umělec vévodského hlavního města v Mnichově Gabriel Angler nezůstalo bez reflexe v klášteře v Benediktbeuern s reformami související, v jehož dochované Kalvárii uložené v GNM sleduje Möhring taktéž „*reformatischen Bezug*“.⁵⁶⁴ Dosah lze sledovat i v centru vévodství Bavorsko-Mnichov v Kalvárii dochované přímo v mnichovské Frauenkirche (32). Jistou typologickou souvislost s postavami Tabuly Magny, masovou kompozicí a jisté formy akcentace nástrojů Kristova utrpení lze sledovat i v Kalvárii z téže bavorského prostředí z Törwang [92]. Tato kalvárie je pro nás zajímavá touto akcentací *Arma Christi*, které mají vojáci za svými opasky a pak je to především kopí ležící horizontálně v popředí scény, podobně jako kopí s houbou na Znojenském oltáři.

Mezi diskutovaným klášteřem v Tegernsee, který byl v Bavorsku centrem reformované zbožnosti je doložená četná výměna. Všichni důležití reformátoři příchozí do jižního Německa přišli z vídeňské univerzity.⁵⁶⁵ To, že klášter měl velice dobrou pověst dokazuje to, že řada učenců z vídeňské univerzity záměrně vstoupila do kláštera, aby se stali převory.⁵⁶⁶ Vídeňská univerzita v čele s jejím rektorem byla nutno dodat, ta která byla hybatelem, mozkiem reformem a udávala duchovní předpoklady k vedení klášterní melcké reformy.⁵⁶⁷ Mimo církevních autorit byly reformy vedeny a podporovány především vévodou Albrechtem Habsburským a

⁵⁶⁰ S naším tématem související oltář sv. Kříže z františkánského kláštera v Bamburku je nutno zmínit kontext samotného kláštera, kam byl oltářní polyptych s tématem sv. Kříže určen, který byl přímo ohrožen vpády husitů. SUCKALE 2008 (Pozn. 494), s. 71.

⁵⁶¹ Knihovnik z Tegernsee Johann Keck, byl autor antihusitských traktátů.

⁵⁶² MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 127.

⁵⁶³ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 173; GÖTZ 2013 (Pozn. 543), s. 99.

⁵⁶⁴ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 173.

⁵⁶⁵ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 63.

⁵⁶⁶ GÖTZ 2013 (Pozn. 543), s. 107.

⁵⁶⁷ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 141.

Albrechtem III. Bavorským vévodou vévodství Bavorsko-Mnichov.⁵⁶⁸ Z důvodu propojení prostředí kláštera v Tegernsee s vídeňskou univerzitou v úrovni elit, mezi které patřil zmíněný Nikolas z Dinkesbühlu, který byl i přímým rádcem a zpovědníkem vévody Albrechta Habsburského velmi zbožného katolíka⁵⁶⁹ se domnívám, že lze předpokládat rovinnou zprostředkování řezbářské dílny Znojemského oltáře z Bavorska do Vídně, jehož reliéfní projev sváteční strany se vyznačuje v podobném módu jako kalvárie Gabriela Anglera specifickou a záměrnou vizualitou oddělení jednotlivých témat, podílející se na rozečtení specifického teologického programu oltáře. Zmínit je také důležité specifický pašijový tzv. kreaturní realismus, který má své kořeny u Mistra Worcesterova Nesení kříže.

2.5.2. Exkurz: Vrstevníci reliéfního projevu Znojemského oltáře mimo Bavorsko

Jakožto stylová paralela převážně v textech Ludwiga Baldasse figuroval Hans Multscher,⁵⁷⁰ který platí dlouhodobě za prototyp umělce vyučeného ve franko-vlámském uměleckém prostředí,⁵⁷¹ a to je právě dle mého názoru to, co oba spojuje - společný vztah k tomuto uměleckému prostředí a o co v zásadě šlo i Baldassovi.⁵⁷² Co je naopak rozděluje jsou jednak motivické prvky, výrazovost figur, ale i princip uspořádání vedoucí ke čtení obrazového prostoru. A právě první dvě charakteristiky upevňují autora řezeb Znojemského oltáře ve zmíněném bavorském prostředí, a jeho typickém bavorském pašijovém realismu. Proto Baldassovo určení roviny stylové paralely k reliéfům Znojemského oltáře přijmout můžeme. Domnívám se, že ale vztah bližší a otázku zdali se oba umělci přímo ovlivnili, kterou se snažil Baldass zodpovědět a zodpovědět nedokázal,⁵⁷³ musíme vyloučit. Jako hodnotící kritérium Baldassovi posloužit oltář z Wurzachu z roku 1437,⁵⁷⁴ který i já jako hodnotící východisko ponechávám v diskusi.

Vrátíme-li se k hodnocení oltáře z Wurzachu, a jeho malířskému pojetí, Multschera každá figura ukotvuje obrazový celek. Statuárnost figur také vede k uspořádání celku, ve kterém jsou přesně dané figury ukotveny. Kdežto u Znojemského oltáře obrazový celek není

⁵⁶⁸ GÖTZ 2013 (Pozn. 543), s. 99.

⁵⁶⁹ K tématu Albrechta Habsburského, k jeho osobně zbožného katolíka, osobě politicky a kulturně činné v posledním tematickém oddílu diplomové práce.

⁵⁷⁰ BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 34.

⁵⁷¹ K tématu: Hartmut KROHM: Hans Multscher und die westeuropäische Kunst um 1400, in: Brigitte REINHARDT/Michael ROTH (edd.): Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm, kat. výst., Ulmer Museum, 7. September bis 16. November 1997, Ulm 1997, 61–70.

⁵⁷² BALDASS 1935 (Pozn. 88).

⁵⁷³ Baldass viděl ve stylových podobnost zejména, komponenty jako je vztah k realismu, snahy charakterizovat a diferencovat rozdíly materiálů, používání látkových vzorů, typologii draperie. BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 34.

⁵⁷⁴ Základní popis retáblu: DIETRICH 1992 (Pozn. 424), s. 74–95.

pevně a čitelně uspořádán, nýbrž významově uspořádán.⁵⁷⁵ Statuárnost můžeme popsat na příkladu nejvýznamnějším, a to zejména u postavy Krista scény Nesení kříže oltáře z Wurzachu (12), která je sice v narativním proudu postav jednoho směru, ale prezentována až ve vznešené kultické poloze, čímž tak dochází k obrazovému či narativnímu napětí.⁵⁷⁶ Podobné napětí Krista taženého na laně sledujeme sice i u reliéfu Znojemského oltáře téže tématu, ale ve formě napětí neurčitým směrem taženého Krista mezi dvěma dráby, současně, ale i ve formě Krista utiskovaného mezi dvěma lotry, která je doprovázena i vizuálním stlačením reliéfu. Statuárnost Krista oltáře z Wurzachu na sebe poutající pozornost až ve formě svátostné prezentace především v popsání postavě Krista může odkazovat na rozdíl v původu, a to na původ Multschera v tradiční podobě krásného slohu, ze které ale samozřejmě vyrůstá i autor Znojemského oltáře, nicméně v Bavorsku reformulované podobě Mistrem Worcesterova Nesení kříže, jak bylo popsáno výše. Co také provází Multscherovu tvorbu je harmonické a ve všech obrazových partiích stejné souznění obsahové a formální stránky.⁵⁷⁷ Nicméně u Znojemského oltáře se formální pojetí proměňuje v rámci obsahové stránky dané partie reliéfu.

Podle Möhringa, který se monograficky věnoval bavorskému malířství se také významně jako od Znojemského oltáře odlišuje obrazové pojetí a obrazové významové a vizuální kvality Gabriela Anglera od Hanse Multschera a jeho oltáře z Wurzachu.⁵⁷⁸

Dalším malířem, u kterého je předpokládáno školení v Nizozemí či formování stylu v propojení franko-vlámské kultury (jehož původ je mimochodem podobně jako u Multschera švábský) je Conrad Laib,⁵⁷⁹ a který tak může být dle mého názoru další stylovou paralelou jako Hans Multscher na stejné úrovni. U Laiba nalezneme srovnávací materiál především přímo pro scénu Ukřižování, a to hned dvakrát v dómu v Grazu [93] a v Rakouské galerii ve Vídni [94]. U Laibova specifického pojetí postav nelze srovnávat motivické prvky, reálie, ani kompoziční prvky. Zmínit můžeme tak, jako v případě Hanse Multschera společný zájem o charakteristiku materiálů, co se odlišuje od Multschera a přibližuje částečně reliéfům Znojemského oltáře je zobrazení reálií, kterými laibovské kalvárie, ale překypují a jimi obtěžkané postavy se v celé scéně ztrácejí. Nicméně formální zpracování reálií v kontextu reliéfů Znojemského oltáře podléhá, jak bude níže popsáno teologickému programu oltáře. Právě na laibovských kalváriích je ikonografický program částečně podřízený formálnímu zpracování, což můžeme vidět na

⁵⁷⁵ K uspořádání obrazového celku a také k téměř sochařské statuárnosti zejména: DIETRICH 1992 (Pozn. 424), s. 81–93.

⁵⁷⁶ Tématu narace scény Nesení kříže se věnoval FRANZEN 2002 (Pozn. 494), s. 150–153.

⁵⁷⁷ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 197–200.

⁵⁷⁸ K tématu především na stranách 197–200 MÖHRING 1997 (Pozn. 481).

⁵⁷⁹ Ke Conradu Laibovi monograficky: Antje-Fee KÖLLERMANN: Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg, Berlin 2007.

postavě Longina Ukřižování z Grazu, který je zobrazený v horizontu menších a méně důležitých postav zdůrazněný červeným praporcem na jeho kopí.⁵⁸⁰ Proto se i pojetí Conrada Laiba od reliéfů Znojemskeho oltáře liší.

2.6. „Realismus“ reliéfního projevu Znojemskeho oltáře

Při hodnocení stylové polohy reliéfů Znojemskeho oltáře bylo zejména od monografického příspěvku Ludwiga Baldasse pracováno s pojmem „nového realismu“ 30. a 40. let 15. století. Co se týče uchopení tohoto pojmu byl realismus reliéfů vykládán jako stylová paralela k tvorbě Hanse Multschera, Konrada Witze, Konrada Laiba – tedy celkově vzato z pohledu těch umělců, u kterých je předpokládáno, že vyrostli ve středoevropském prostředí prosyceném tvorbou pozdního krásného slohu a kteří byli buď přímo vyškoleni v oblasti franko-vlámské oblasti nebo impulzy umění z tohoto uměleckého prostředí přijali z druhé ruky. Jako stylová paralela reliéfům Znojemskeho oltáře je v prostředí Rakous potažmo ve Vídni určen tzv. Velký Albrechtův oltář.⁵⁸¹ U Mistra Albrechtova oltáře je právě poměrně jednotně literaturou konkretizován přesný původ v prostředí Rakous na Malém Albrechtově oltáři (datovaný mezi léta 1435–1438)⁵⁸² díky srovnáním s díly připsanými Mistru Votivní desky ze St. Lambrechtu a Mistru Obětování v chrámu,⁵⁸³ a to ve stylové podobě na které je patrná orientace na tvorbu Mistra z Flémalle. Na Velkém Albrechtově oltáři (datovaný 1435–1440), který je již zmíněnou stylovou paralelou reliéfům Znojemskeho oltáře, již nejsou patrná residua krásného slohu, ale lze hodnotit již individuálně zapracované podněty tvorby Mistra z Flémalle a kromě nich i podněty Jana van Eycka.⁵⁸⁴ I přes to, že je tvorba Mistra Albrechtova oltáře považována za stylově paralelní reliéfům Znojemskeho oltáře je naprosto opačného projevu, neboť se na něm nepodařilo takováto residua najít, a je vždy v kapitolách syntetických dějin rakouského sochařství řazen do úvodní kapitoly a je na něm klasifikován „*Übergangstil*“.⁵⁸⁵

Zmíněný nový realismus 30. a 40. let 15. století je na pašijových reliéfech Znojemskeho oltáře pozorován v zálibě o charakteristiku drahocenných a ornamentálních látek, mimořádná záliba ve zpracovávání a látkovém diferencování kovové a kožené zbroje, bohaté použití opasků, uzd a dalších kostýmních elementů. Kromě materiálních reálií je velmi ceněna

⁵⁸⁰ Obrazovou analýzou se zabývá KÖLLERMANN 2007 (Pozn. 579), s. 26.

⁵⁸¹ Vyobrazení: ROSENAUER 1981 (Pozn. 393).

⁵⁸² Datace dle ROSENAUER 1981 (Pozn. 393).

⁵⁸³ BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 10–13. O Malém Albrechtově oltáři je pojednáno v příznačně pojmenované kapitole: Přechodný styl (*Übergangstil*). Termín přechodného stylu v této souvislosti je používám i Arturem Rosenauerem, který hodnotil tvorbu Mistra Albrechtova oltáře monograficky jako poslední. Badatel pro určení původu mistra pracuje především s tvorbou Mistra obětování v chrámu. ROSENAUER 1981 (Pozn. 393). S další literaturou.

⁵⁸⁴ Interpretace Artura Rosenauera. ROSENAUER 1981 (Pozn. 393).

⁵⁸⁵ Viz úvodní kapitola věnovaná kritickému hodnocení dosavadní literatury.

rozmanitost v zobrazení grimas, úšklebků a obličejů na pokraji emočního vypětí různých druhů forem jednotlivých postav.⁵⁸⁶ Všechny prvky jsou jmenovány na úrovni výše zmíněných středoevropských protagonistů nizozemského umění. Zejména na formulaci a modelaci materiální stránky věci se podílí, jak poukázala literatura z velké části polychromie,⁵⁸⁷ která je své vlastní hmoty, není ale samostatným uměleckým dílem, protože řezbu neodmyslitelně doprovází. Toto sepjetí můžeme pozorovat především v partii modelace žilního řečiště na Kristových nohou, které je modelováno v řezbě, současně je ale v polychromii modelačně akcentováno a doprovázeno dalšími v polychromii malovanými vlasečnicemi. Podobný přístup můžeme sledovat i v pojetí korpusu ukřižovaných lotrů, zde ale celková modelace podléhá jistě vizuální a významové stylizaci. Sledujeme-li zpracování vousů a vlasů, doprovází polychromie celkové rozmanité zpracování v řezbě. Obočí včetně chloupků kolem v polychromii jemně stínovaných bradavek jsou v polychromii drobnopisně malované. Polychromní přístup byl tak ceněn, což vedlo badatele k diskusi na téma zdali mohl být její autor totožný s malířem, slovy starší literatury – zastaralého pojetí malovaných pašijových scén křídel Znojemskeho oltáře a nebo byl totožný s řezbářem, či autorem návrhu.⁵⁸⁸ Pakliže přijmeme výsledek předchozí kapitoly o původu řezbáře v Bavorsku, je dle mého názoru nutno se domnívat, že do Vídně přišel dílenský provoz nebo řezbář a malíř polychromie již sehraný. I když máme doloženo, že známí malíři přistoupili k vyřezávanému oltáři, aby jej v polychromii dokončili je nutno poznamenat, že ani v oblasti Bavorska ani v oblasti Rakous nemáme pro tento komplexní přístup srovnávací analogii. Jako jediný, kdo připadá v úvahu v prostoru Vídně je dílna Mistra Albrechtova oltáře, jehož přístup k realismu inkarnátu je velmi obdobný, jak můžeme sledovat hlavně na modelaci těla Bolestného Krista epitafu Johanna Geuse z DM (81).

Kromě této „*fanatische Wirklichkeitsliebe*“, která je považována za nizozemsky ovlivněnou⁵⁸⁹ je určen formát retáblu s trojitým odstupněným středovým závěrem nevídaným pro středoevropskou produkci v souvislosti s frankovlámskou produkcí a jako (jeden) příklad je určen oltář objednaný burgundským vévodou Filipem Smělým, který zpracovali Jacques de Baerze[95, 96] a Melchior Broederlam původem vlámský umělci. Nicméně reliéfní styl, celková výstavba a kompozice jsou neutrálně vysvětleny západními vlivy, ale těžko interpretovatelné. Jak bylo v literatuře celkově poznamenáno zejména Baldassem, autor ostrého realismu reliéfu Znojemskeho oltáře v takové oltářní koncepci musel být znalý nizozemského umění, avšak bez konkretizování. Vztah k nizozemskému umění byl poměrně rozkolísaný i uvnitř jednoho

⁵⁸⁶ Popis takového realismu zejména BALDASS 1935 (Pozn. 88).

⁵⁸⁷ BALDASS 1953 (Pozn. 129), s. 31.

⁵⁸⁸ Tématu a oddělení jednotlivých autorských projevů se věnoval zejména BALDASS 1935 (Pozn. 88).

⁵⁸⁹ BALDASS 1953 (Pozn. 129), s. 34.

badatelského názoru. Konkrétnějším srovnání se sice dostalo scéně Snímání z kříže Znojmského oltáře s kompozicí téže námětu kopie z Liverpoolu podle Mistra z Flémalle, ale „bez toho niž by bylo možné určit pojítka, které by udalo přímé odvození.“⁵⁹⁰

Co se týče umělecko-historického pojmu obnovy německého malířství nizozemskými vzory, do kteréžto kategorie Znojmský oltář v rámci hodnocení starší literatury spadá, byly v novější literatuře obecné vzory částečně popsány. Jde tak především o práci s motivy. Příkladem je zobrazení Marie Magdaleny pod křížem, otočené zády k divákovi, které má být pro záalpské umění uvozeno Bratry z Limburka[97] a přepracováno v eyckovském Ukřižování z MMA (46).⁵⁹¹ Motiv je na Znojmském oltáři převzatý včetně roušky zezadu vedené přes vlasy Marie Magdalény.⁵⁹²

Tématem se zabýval i Lothar Schultes, který obecně uvedl Znojmský oltář na rozdíl od Ludwiga Baldasse do souvislosti časově bližších nizozemských oltářů 15. století, ale jako příklady uvedl oltář ze sv. Jakuba v Rothenburku (1466) [98, 99], který je dílem nördlingského malíře Fridricha Herlina, tudíž v Nizozemí školeného a oltář z kostela sv. Jiří v Nördlingen (1462), který není dochován v původní oltářní formě.⁵⁹³ Informativnost badatelova srovnání tak tudíž dle mého názoru nenaplnila poslání. Relevantnější je dle mého názoru badatelovo srovnání se zobrazením ukřižovaných lotrů vpletených do kříže například s oltářem dochovaným ve Schnütgenmuseum(77), Roskilde a Stadthagen.⁵⁹⁴

Nicméně za mimořádně nizozemské označil zobrazení brány se sochami na konzolách, přičemž zobrazení má jevit podobnost s nizozemskými radnicemi. Co se týče pojednání stylově starších postav na konzolách brány vidí Schultes významovost ve smyslu paralelismu Starého a Nového zákona s čímž například pracoval van Eyck.⁵⁹⁵ S druhým významným Nizozemcem Rogierem van der Weydenem spojil především obrazové přenesení a zobrazení Mariina *Compassia* v zobrazení posměváčka před omdlévající Pannou Marií.⁵⁹⁶ Schultes se také velmi zabýval analyzováním použitých motivů z nichž část určil v rukopisech staršího původu a dokladu umělecké výměny franko-vlámské kultury. Především jde o přebohaté hodinky vévody

⁵⁹⁰ BALDASS 1953 (Pozn. 129), s. 18.

⁵⁹¹ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 7.

⁵⁹² V Suckaleho koncepci původu autora reliéfu Znojmského oltáře je tento motiv přepracovaný a zprostředkovaný skrze bavorské kalvárie. Domnívám se, ale že lze otočit optiku pohledu na zpracování motivu. Autor řezb Znojmského oltáře nemusel být pasivním příjemcem, ale tím, který se podílel na recepci motivu, ale naopak se podílel na obohacování zásobnice bavorského prostředí. SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 7. Je také nutno vzít v potaz, že motiv se objevil již na Ukřižování pašijového oltáře z Bamburku, který je datován do doby kolem roku 1429.

⁵⁹³ SCHULTES 1988a (Pozn. 177), s. 17.

⁵⁹⁴ SCHULTES 1988a (Pozn. 177), s. 22.

⁵⁹⁵ SCHULTES 1988a (Pozn. 177), s. 18.

⁵⁹⁶ SCHULTES 1988a (Pozn. 177), s. 23.

z Berry.⁵⁹⁷ Celkově je Lothar Schultes názoru, a to především po srovnání řezbářského provedení oltáře z Rheinbergu bruselské produkce z doby kolem roku 1440, že je autor řezeb Znojenského oltáře v Nizozemí školený. Na tomto místě je nutno připomenou Schultesovu badatelskou konstrukci, kdy předpokládá, že řezbářem reliéfu Znojenského oltáře je Jakob Kaschauer autor soch Freisingkého oltáře, jehož původ určil výhradně na základě pramenného hodnocení v Mnichově. Reliéfní projev Znojenského oltáře badatel zpestřil ještě autorskou stylovou složkou sochy sv. Kryštofa z GNM a díly Hanse Multschera. Na této široké základně tak mělo proběhnout nizozemské školení.

Čistě na nizozemských a franko-vlámských analogiích naprostou ignorací zmíněných komparací a analogií s bavorskou produkcí vystavěl svou hypotézu Artur Saliger.⁵⁹⁸ Ten sestavil autorství na rané eykovské tvorbě, a především srovnáním s diskutovaným Ukřižováním z MMA a knižními iluminacemi Milánsko-turínských hodiněk, které jsou uváděny do souvislosti s Hubertem van Eykem. Důležitou základnou jsou díla spjatá s vévodským dvorem v Burgundsku, a to opět jmenované Přebohaté hodinky vévody z Berry (97). Nově Saliger jmenoval kamenný polychromovaný polyptych Clause de Werve v Bessylès Citeaux v Burgundsku z roku 1423, který má dokládat i pro Znojenský oltář technologický reliéfní základ, a to transformací z velmi nízkého reliéfu »*relievo stacciato*« opatřeného mělkými formami do podoby oltářního polyptychu.⁵⁹⁹ Mezi burgundskými reliéfy a reliéfy Znojenského oltáře popsal, ale Saliger i některé rozdíly, jako je to reliéf je tvořen převážně stojícími postavami. Z pohledu nizozemského malířství vysvětlil Saliger i realismus reliéfu Znojenského oltáře, který se propsal do výše jmenované a popsané „*fanatische Wirklichkeitsliebe*“, manýrou reliéfu, která jde za hranici tradičního zobrazení. Především Eykovský realismus a kompaktnost kompozic převedená do reliéfu vedou badatele ke zvážení datace oltáře do takřka přímé časové souvislosti.

Domnívám se, že zmíněné analogie vedoucí na francouzský dvůr jsou velmi zásadní. Obrazovou inspirací je především zobrazení Nesení kříže Přebohatých hodiněk vévody z Berry [100] s nahým lotrem stojícím v popředí scény velmi světlého inkarnátu kontrastujícího s ostatními postavami, ale především téměř v rovině obrazové paralely po scénu Nesení kříže Znojenského oltáře je zobrazení dvou lotrů ve Velkých hodinách vévody z Berry [101], kde jsou zobrazeni dva nazí lotři, kteří si nesou společně kříž na Kalvárii. Ve Znojenském oltáři je v rámci narativnosti reliéfní scény dovedeny odkaz na Ukřižování do dokonalosti, a to umístěním Krista přesně mezi lotry, tak jak byli ukřižováni. Vedle přebohatých hodiněk lze

⁵⁹⁷ Jde především o zobrazení dvou nahých lotrů ve scéně Nesení kříže a o pojetí scény Kristova snímání z kříže.

⁵⁹⁸ Artur SALIGER: Znojmo Altarpiece, in: The last flowers of the Middle Ages 2001, s. 165–174, kat. č. 39.

⁵⁹⁹ Artur SALIGER: Znojmo Altarpiece, in: The last flowers of the Middle Ages 2001, s. 171.

zmínit v úrovni obrazové paralely Ukřižování pařížského misálu [102],⁶⁰⁰ který je dáván do souvislosti s uměleckou tvorbou na burgundském dvoře či dokonce i svými iluminacemi částečně s tvorbou Bratří z Limburka. Je třeba poznamenat, že charakter Ukřižování se výrazovostí poměrně liší od obřadného klidu Snímání z kříže z Přebohatých hodiněk vévody z Berry, čímž je ale blíže scéně Znojemského oltáře. Pro nás zajímavá je skupina vojáků hrající kostky o Kristův plášť, která je tvořena vojáky zobrazenými v prostorových zkratkách otočenými zády k diváku. Především i zobrazení vojáků ubírajících se k násilí může být inspiračním zdrojem jak pro bavorské analogie, tak i pro Ukřižování Znojemského oltáře. Co se týče Ukřižování v podání brí z Limburka [103] sledujeme ve scéně prvky odkazující na děj následující jako je například žebřík ležící na zemi, který nemá jinou funkci, neboť není zahrnut do děje díky čemuž si jej žádná ze zobrazených postav nevšímá. Tuto funkci rozšíření vlastní narace děje ukřižování se domnívám lze srovnat se zobrazením hrobu, ale i Jeruzalémské brány reliéfu Znojemského oltáře.

Kromě jednotlivých motivických prvků z prostředí Brí z Limburka, které jsou zpracované v reliéfech Znojemského oltáře lze částečně jmenovat i převzetí kompozici určujících elementů jako je architektura. Například pro scénu Nesení kříže Znojemského oltáře příklad scény téže tématu Brí z Limburka[104] lze popsat podobnost s typem předsazení plotu či jiné architektury[105] k jeruzalémské bráně, ze které vychází dav směrem na Golgotu. V případě Znojemského oltáře jde spíše o významový prvek, ale i o prvek s funkcí vedení pohledu do významového středu retáblu a ve jmenovaných příkladech je architektura brány součástí děje, neboť z ní vychází průvod doprovázející Krista na Golgotu a přístavek k bráně určuje směr tohoto děje. V rámci kompozičních prvků lze pozorovat i práci s motivy postav. Například pro postavu na Znojemském oltáři identifikovanou štítem s židovskými čapkami, který je v popředí otočen zády včetně ze tří čtvrtin skrytého a otočeného obličejem lze pro srovnání odkázat na o dvě generace starší rukopis Hodinek Jany z Evreux francouzského iluminátora Jeana Pucella a scénu Kristova ukřižování [106], kde postava podobně uvozuje děj.

Pro scénu ikonograficky mimořádných kvalit Snímání z kříže Znojemského oltáře lze dle mého názoru jmenovat obrazovou paralelu zpracovávající téma mrtvého Krista sňatého z Kříže zobrazeného s ranami utrpení, které je dle inventářů bratrů krále Karla V. pařížského a burgundského dvora, ale především tématem favorizovaným samotným králem a několikrát zpracovávaným, které je známo jako *Pitié-de-nostre-Seigneur*.⁶⁰¹ Ikonicky známým

⁶⁰⁰ Stephan KEMPERDICK: Missale Parisiense. In: Zeitenwende 1400. Die Goldene Tafel 2019, s. 96–97, kat. č. 5.

⁶⁰¹ K inventářům burgundského dvora ve vztahu k tomuto tématu: Georg TROESCHER: Die „Pitié-de-nostre-seigneur“ oder „Notgottes“, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch IX, 1936, 148–168. Nově KROHM 1997 (Pozn. 571), s. 65.

zobrazením považovaným za raný základ zobrazení tématu⁶⁰² je malovaná Pieta dnes vystavená v Louvru[107] od Jeana de Malouela původem vlámského malíře působícího na burgundském dvoře, který byl strýcem výše uvedených bratří z Limburka. Tato obrazová forma zlomeného Krista byla převedená do podoby tzv. *Gnadenstuhlu* jak ji známe například z Antependia řádu Zlatého rouna z burgundské pokladnice, která je dáována do souvislosti s burgundskou tvorbou. Téma se také stalo prominentním a tím tak zpracovávaným i v nizozemském malířství (viz i původ malíře Malouela) Mistrem z Flémalle⁶⁰³ a přepracováno i ve formě bližší původnímu burgundskému zobrazení Rogierem van der Weydenem v oltáři z Miraflores (kolem 1435) [108]. Samotné téma bylo později známo i ve švábském uměleckém centru Ulm⁶⁰⁴ nebo například v oblasti horního Rýna: Mistr Darmstadských pašijí⁶⁰⁵. Co se týče Ulmu důležitého postavení je zobrazení Sv. Trojice vysekané do alabastru Hanse Multschera [109], která je přímo svým obrazovým tématem, ale i charakterem (po materiální, rozměrové ale i intimní ikonografické stránce)⁶⁰⁶ „*Kleinkunstwerk*“ spojována s Malouelovou Pietou z Louvru, což v určité formě vybízí otázku školení švábského umělce.⁶⁰⁷ Realistické zobrazení alabastrové sv. Trojice a svěšeného těla Krista se zalomenou hlavou a bezvládně svěšenýma rukama, jehož tělesnou formu drží jen akt držení Krista andělem pod jeho pažemi se mi jeví, jako obrazová a tematická paralela pro téma Snímání Krista z kříže Znojenského oltáře. Pojetí anatomie těla Krista je sice u Multschera dovedeno takřka k dokonalosti, podobné je ale kromě kompozice těla i natočení Kristovy ruce s ranou utrpení. Zobrazením sv. Trojice ne sice přímo Bůh Otec, ale prostřednictvím anděla přijímá a současně předává lidstvu svého Syna, kterého z milosti a lásky k člověku obětoval. Podobnou formu předávání, ale současně i prezentace (jak bylo diskutováno v kapitole o ikonografii scény) sledujeme i na Znojenském oltáři. Zde jde o mimořádnou transformaci formy ve scéně Snímání Krista z kříže, jehož samotný děj není bezprostředně popsán v evangeliích je však historickými zobrazeními jistým způsobem typizován. Plastickým zpracováním Kristovo tělo vystupuje, čímž vybízí k asociaci prezentace Kristova těla prostřednictvím Josefa z Arimateje. Za postavou je zobrazen i anděl bohužel s neidentifikovatelným gestem, neboť jsou jeho ruce odlomeny. I když jsem vyjádřila souhlas s Robertem Suckalem a jeho hypotézou o asociaci k tématu Piety (Vesperbild) variace, kdy je

⁶⁰² Michal ROTH: Gnadenstuhl. In: Hans Multscher 1997, s. 428.

⁶⁰³ Gnadenstuhl, kolem roku 1425 v petrohradské Ermitáži

⁶⁰⁴ Přímou k zobrazení, které bylo zpracováno neznámým švábským malířem: Michal ROTH: Gnadenstuhl. In: Hans Multscher 1997, s. 427–430, kat. č. 65.

⁶⁰⁵ Např. zobrazení Mistra Darmstadských pašijí ze Staatliche Museum Berlin z doby kolem poloviny 15. století. Další tvorba tohoto Mistra bude zmíněna níže.

⁶⁰⁶ Výška sv. Trojice je pouhých 27, 5 cm. Viz: <https://www.liebieghaus.de/de/mittelalter/heilige-dreifaltigkeit>. Vyhledáno dne: 14.3.2021.

⁶⁰⁷ K tématu: KROHM 1997 (Pozn. 571). Přímou k výkladu vztahu Malouelovy Piety a Multscherovy sv. Trojice především na str. 65.

mrtvé tělo zobrazeno v klíně Panny Marie, jakožto téma *Andachtsbildu* vyňaté z tématu Oplakávání, které je zejména pro oblast, kam byl Znojemský oltář určen známo, stejně tak jak bylo známo i pro řezbářskou dílnu bavorského původu. Srovnání je dle mého názoru legitimní díky tomu, že bylo obrazové téma právě přijímajícím divákem zažito především díky krásnoslonému typu (myšlen typ *Vesperbildu*).⁶⁰⁸ Nicméně za samotným zobrazením Znojemského oltáře se může obrazový typ dle mého názoru společně se zobrazením Multscherovy sv. Trojice původně vztahovat k franko-vlámským vzorům pařížského či burgundského vzoru, které byly, jak bylo výše řešeno v tomto prostředí hojně zpracovávány. V případě Multscherovy sv. Trojice a Snímání Krista z kříže Znojemského oltáře tak dle mého názoru jde o paralelní projev.

Vztah ke franko-vlámské tvorbě může dle mého názoru potvrdit i zpracování ve tvorbě tzv. Mistra Darmstadských pašijí,⁶⁰⁹ který jeví i jistou souvislost s bavorským pašijovým realismem, což jej spojuje s reliéfy Znojemského oltáře. Jde tak především o zobrazení dvou nahých lotrů před Kristem ve scéně Nesení kříže, které jako bylo poukázáno bylo zpracováno v Přebogatých hodinách vévody z Berry.

Pokud se zabýváme franko-vlámskou kulturou, tak její propojení dokládá oltářní polyptych Jacquese de Baerze pocházejícího z oblasti Ghentu,⁶¹⁰ který působil na burgundském dvoře a sváteční stranu oltáře vytvořil na objednávku Filipa II. Smělého.⁶¹¹ Pojednání sváteční strany (96) je sice označeno za silně ne-narativní, a to díky tomu že centrální scénu Ukřižování doprovází řady světců na křídlech polyptychu.⁶¹² Naopak centrální scéna na první pohled interpretovatelná jako Ukřižování jeví velmi narativní charakter,⁶¹³ a to obrazovými motivy, kterými se narativně přelévá směrem ke Kristově snímání z kříže. Je tomu tak především formulací zobrazeného momentu, kdy Longin tradičně zobrazovaný s pomocníkem zvedli po

⁶⁰⁸ Jako příklad práce se známým a zaužívaným vzorcem lze užít výklad Hanse Beltinga. Ten hovoří v případě zpracování obrazového typu *Imago Pietatis* a zobrazení Snímání z kříže Giovanni da Milano uložené v Akademii ve Florencii o „*Trecento-Spielart*“ a vidí v této desce nezměněný „*Bildformel*“, který zůstává inscenačním vzorcem. Na desce vidí kontrast mezi rétorickou aktivitou oplakávajících figur a tichou pasivitou Ukřižovaného. Tuto hru vidí jako zásadní pro další vývoj záalpského umění. A právě v tomto Beltingem jmenovaném kontrastu se domnívám, že na Znojemském oltáři lze vidět kontrast mezi prvoplánově interpretovatelnou scénou Kristova Snímání, která je v kontrastu se známým obrazovým vzorem Piety (*Vesperbild*). V tomto kontrastu s dějem stojí, ale i zobrazení sarkofágu, který pasivně poukazuje na další děj. Hans BELTING: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, 3. vydání (1981), Berlin 2000, s. 139.

⁶⁰⁹ Michal WOLFSON: *Meister der Darmstädter Passion*. In: *Neue deutsche Biographie* 1990, s. 710.

⁶¹⁰ Celkově k tématu oltářních retáblů: Lynn F. JACOBS: *Early netherlandisch carved altarpieces, 1380–1550*, Cambridge, 1998.

⁶¹¹ Jde především o propojení internacionálního pařížského dvorského stylu s nizozemských buržoázním realismem v řezbářském projevu Jacquese de Baerze JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 25.

⁶¹² JACOBS 1998 (Pozn. 610), 38.

⁶¹³ K naraci scény Ukřižování: Kim W. WOODS: *Toward a morphology of netherlandisch altarpieces in alabaster*, in: *Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Osteuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Ostfildern 2014, 41–58.

aktu probodění Kristova boku kopí vzhůru. I samotný Longin již uzdravený Kristovou krví ze své slepoty a pozoruje Josefa Arimatejského, který přináší žebřík, aby mohlo být Kristovo tělo snato z kříže. Dle mého názoru můžeme narativní výklad srovnat především s mimořádným zobrazením Snímání Krista z kříže – jeho Oplakávání – a kladení do hrobu. Podobnou naraci můžeme sledovat i ve scéně Kristova snímání Přebohatých hodinek vévody z Berry(97), kde Marie Magdaléna tradičně zobrazovaná ve scéně Kristova Ukřižování objímající kříž s mrtvým tělem zůstala zobrazena pod křížem i ve scéně Kristova snímání, čímž tak poukazuje na děj předcházející. Celková scéna si ponechává svým mnohofigurálním osazením charakter Kalvárie včetně zobrazení lotrů, kteří byli Ukřižováni s Kristem.

Prostřednictvím franko-vlámské kultury mohl být zprostředkován i motiv modlícího se sv. Jana odtrženého od základní skupiny Panny Marie obklopené ženami, a to z toho důvodu, že je zpracovaný v reliéfu Ukřižování Znojenského oltáře, ale i v mladším díle, které nejeví žádný jiný vztah ke Znojenskému oltáři, a to na oltáři z Bad Wildungen[110] připisanému Konrádu von Soest, malíři působícímu v oblasti Dortmundu, u kterého se předpokládá že byl jeho internacionální styl formován produkcí pařížského a burgundského dvora.⁶¹⁴ V hodnocení Znojenského oltáře nebyla pro tento typ obrazového motivu dohledána bezprostřední paralela, proto lze zvážit pouze jen rovinu zprostředkování.

Co se týče vizuality pašijového realismu Znojenského oltáře podílí se na něm i obrazové prvky zesilující prožívání tématu jako je například anonymizování pohledu do tváří účastníků děje, kteří jsou často zobrazeni ve ztrácejícím se profilu nebo jsou znázorněni přímo otočením zády k diváku. Za zmínku v této souvislosti stojí náhrobek Filipa II. Smělého, na jehož podobě se podílel do své smrti Claus Sluter původem nizozemský kamenosochař. Jeho autorství je především přičítán zástup zarmoucených plerantů v soklu náhrobku.⁶¹⁵ Postavy jsou zahaleny kapucemi, tak že jím často nejde vidět do tváře nebo stojí zahalení zády směrem k diváku. Tímto zpracováním je tak zesilován zážitek prožitku ze strany diváka naplněný jeho vlastním výkladem. I s tímto momentem se můžeme setkat na Znojenském oltáři, ku příkladu na jedné postavě ze tří diskutujících mudrců. Je nutno poznamenat, že postava mudrce má také plně řezbářsky zpracovaný obličej, jak můžeme vidět z bočního pohledu, který je ale při čelním vnímání scény zahalen anonymitou stínu vrhaného kapucí.

Za vzory pro reliéfy Znojenského oltáře byly určeny i díla vrstvy tzv. nizozemských primitivů mladší vrstvy jako byli bratři Van Eyckové a Rogier van der Weyden. Ke kritice uvedení vzoru eyckovské Kalvárie z MMA(46), jsem se vyjadřovala průběžně, a jde

⁶¹⁴ Paul PIEPER: Konrad von Soest. In: Neue deutsche Biographie 1980, s. 550.

⁶¹⁵ Theodor MÜLLER: Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain: 1400-1500, Londýn 1966, s. 12

pravděpodobně jen o převzetí obrazového vzoru klečící Marie Magdalény odtržené od skupiny omdlévající Panny Marie obklopené sv. Janem a ženami. Zobrazení je však na Znojenském oltáři mimořádně tematicky zpracováno a integrováno, tudíž nejde jen o pouhé převzetí vzoru a jistou reformulaci. Jako další inspirační vzor byl Schultesem jmenován tematický princip paralelizování Mariina spoluutrpení doby Rogiera van der Weydena a uveden příklad ve scéně Snímání z kříže z Prada[111].⁶¹⁶ Téma Mariina *compassia* prezentovaného paralelním zobrazením bylo několikrát popisováno,⁶¹⁷ avšak dle mého názoru lze tento princip obrazové podobnosti komplexního symbolického významu *compassia* a tím pádem i jeho znalost lze na Znojenském oltáři odmítnout, neboť nejde o tuto úroveň podobnosti. Omdlévající Panna Marie je téma v této době velmi hojně zpracovávané téma, které není typické pro určitou oblast, a které jak jsem se snažila doložit v kapitole o bavorském školení řezbáře je doprovázeno v rámci tematizování Mariina spoluutrpení v tomto uměleckém prostředí zastoupeno Veronikou držící roušku s otištěnou tváří zbičovaného a trnovou korunou korunovaného Krista bolest rozšiřující a upomínající na Kristovu pašijovou cestu. Nicméně, co je dle mého názoru na podobné úrovni je společná prominentní role Panny Marie v rámci původního kontextu díla.⁶¹⁸ V díle van der Weydena tak jde o roli v rámci kaple Panny Marie lovaňské střelecké gildy v případě Znojenského oltáře⁶¹⁹ jde o roli v rámci znojenského obrazu města Znojma, na kterém se podíleli židé, jejichž zástupce zobrazený v bohatém hermelínu a vojákem za ním identifikovaným erbem s židovskými čapkami je způsobitel Mariina bolesti a tím tak jejího *compassia*.

Jmenované dílo Rogiera van der Weydena a eykovská kalvárie z výše uvedených důvodů musí být nazírány jen jako časové paralely. V případě Snímání z kříže, jde o velice dobře datované dílo díky jeho kopii z roku 1443, čímž tak jde přímo o paralelní dílo. V případě eykovské Kalvárie pak datace kolísá od 20. do 40. let 15. století.

2.7. Nizozemská forma retabula či reflexe nizozemských pašijových retáblů

Při hodnocení Znojenského oltáře bylo vždy shodně hodnoceno specifické pojetí retábulové formy související s nizozemskou produkcí 15. a 16. století.⁶²⁰ Ze strany historiků

⁶¹⁶ SCHULTES 1988a (Pozn. 177), s. 23.

⁶¹⁷ Popisu, s odkazem na autora interpretace Otto G. Von Simona se věnuje: Bastian ECLERCY: Von Mausefallen und Ofenschirmen. Zum Problem des »disguised symbolism« bei den frühen Niederländern, in: Stephan KEMPERDICK/ Jochen SANDER: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, kat. výst., Städel Museum Berlin, 21.1. 2008–22.2.2009, Frankfurt am Main 2008, 133–147.

⁶¹⁸ Jochen SANDER: Die Rekonstruktion von Künstlerpersönlichkeiten und Werkgruppen, in: Stephan KEMPERDICK/ Jochen SANDER: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, kat. výst., Städel Museum Berlin, 21.1. 2008–22.2.2009, Frankfurt am Main 2008, 75–93.

⁶¹⁹ SANDER 2008 (Pozn. 617), s. 77.

⁶²⁰ SCHULTES 1988a (Pozn. 177), s. 17.

umění bylo také (ve velmi zjednodušené formě) odkazováno na konkrétní případy, které měly vysvětlit podobu oltářní formy, přímo ale Znojemský oltář nebyl speciálně s konkrétní produkcí konfrontován.

Jako konkrétní srovnání této nizozemské formy, která byla viděna ve stupňovité gradaci rámové formy uvádí Schultes jeden příklad a to oltář z kostela sv. Jakuba v Rothenburgu (98, 99),⁶²¹ který je též třístupňové rámové formy jako Znojemský oltář. Dle mého názoru nejde o relevantní srovnání, neboť autor malovaných stran křídel je původem z Rothenburgu Fridrich Herlin a autor řezaných soch je hledán v okruhu ulmského sochaře Hanse Multschera, v obou případech jde o umělce, kteří se vztahují k nizozemské produkci, tudíž oltář nelze sledovat v rámci autentické nizozemské produkce a pokládat jej za nizozemský jak Schultes činí, ale musíme předpokládat jistou redakci.⁶²² Srovnatelný také není teologický program promítající se do konkrétní podoby oltáře z Rothenburku. Nejde zde o specifickou pašijovou tematiku. Nicméně při Schultesově zmínce daného oltáře bychom za částečně srovnatelné mohli považovat, to že všednodenní strana oltářní archy je na pozadí scén zdobena zlacením, které bylo užíváno zejména jako pozadí sváteční strany retáblu. Zlacení všednodenní strany sledujeme i na Znojemském oltáři, díky čemuž se Antje-Fee Köllermann domnívá,⁶²³ že podoba Znojemského oltáře není kompletní a nedochoval se ještě jeden pár pohyblivých křídel, který by na své vnější straně neměl scény se zlacením.⁶²⁴ Užití zlaceného pozadí na všednodenní stranách středoevropských oltářů sice běžné v 15. století je, registrujeme ale i výjimky jako je například téměř současný Znojemskému oltáři oltář z Puestertalu.⁶²⁵ Lze uvést, ale i příklad z frankovlámského prostoru, jako příklad oltář Jacquese de Baerze pro vévody Filipa II. Smělého jehož vnější strany nesou malované scény Melchiora Broaderlama se zlaceným pozadím.

⁶²¹ Rainer KAHSNITZ: Rothenburg ob der Teuber, Stadpfarrkische St. Jakob, Hochaltar. In: Die großen Schnitzaltäre 2005, s. 58–75.

⁶²² Kahsnitz vysvětluje program oltář z Rothenburgu s jeho sochařskou výbavou skříně – sochy Ukřižovaného Krista a pod ním stojící Panny Marie doprovázené světeckými sochami a malovanými křídly v kontextu německé oltářní produkce. Jako příklad jmenoval oltář ze Scharenstetten, jehož výzdoba je dávana do souvislosti s Ulmským sochařem Hansem Multscherem. Rainer KAHSNITZ: Rothenburg ob der Teuber, Stadpfarrkische St. Jakob, Hochaltar. In: Die großen Schnitzaltäre 2005, s. 60. Na tomto oltáři lze sledovat podobnou koncepci výbavy skříně. Oltář je srovnáván také s oltáře z kostela sv. Jiří z Nördlingen (dokončený 1462), jehož sochy jsou dávány do souvislosti s Niklasem Gerhartem z Leydeny, taktéž se sochařem v Nizozemí vyučeným. Rámová konstrukce skříně s křídly se nedochovala, je však z odkazem na badatelskou rekonstrukci předpokládána forma jako v případě diskutovaného oltáře z Rothenburku. Rainer KAHSNITZ: Nördlingen, Stadtpfarrkirche St Georg, Hochaltar. In: Die großen Schnitzaltäre 2005, s. 40–57.

⁶²³ KÖLLERMANN 2003 (Pozn. 254), s. 24–25.

⁶²⁴ Hypotézu badatelka postavila také na pozorování stop na rámu Znojemského oltáře, které by mohly poukazovat na další závěs, který by nesl zmíněný další pár pohyblivých křídel.

⁶²⁵ KAHSNITZ 2005 (Pozn. 621), s. 14.

Vrátím-li se k relevanci srovnání, které Schultes provedl je jistě vhodné uvedení do souvislosti s pašijovými nizozemskými oltáři (bez ohledu na rámovou konstrukci, kterou již srovnal, jak je uvedeno výše), u kterých jmenoval především souvislost se zobrazením ukřížovaných lotrů a jejich pozici na kříži. Badatel uvedl především oltářní retabula z Roskilde, Stadthagen a kalvárii ze Schnütgenmuseum.⁶²⁶ Domnívám se, že je ale uvedené srovnání obecným jevem pro produkci nizozemských pašijových retáblů, a lze jich takových jmenovat několik. Formulace lotrů na kříži, jejich forma přivázání či vpletení těla do kříže je po výrazové stránce velice pestrá. V rámci této pestrosti, lze ale jmenovat například retábl antverpského původu z kostela sv. Petra v Dortmundu, kde jsou podobně jako v případě Znojemského oltáře použity reálné provazy pro přivázání lotrů na kříž.⁶²⁷

Dle mého názoru je nutné srovnat retábulové vzory, které jsou svým původem z Nizozemí doložené na místě, a to konkrétně oltáře pašijové tematiky nebo je nutno se orientovat na importy do evropských oblastí,⁶²⁸ kde byli přímo na očích. Oltářní nástavce především tohoto původu, další umělecká díla a další komodity byly součástí čilého trhu v rámci „*luxury industry*“.⁶²⁹ Především Antverpy dominovaly evropskému trhu. Lynn Jacobson udává, že až 75% produkce řezaných oltářů bylo exportováno za hranice této umělecké oblasti a to v širokém časovém horizontu.⁶³⁰ Kahshnitz udává, že z doby od pozdního 14. století do 16. století evidujeme dohromady kolem 350 oltářních nástavců z nich většina byla exportována.⁶³¹

Pokud diskutujeme specifický tvar pro nizozemské oltáře, je nutno dodat, že na import do evropských zemí a konkrétně i do Německa byly dodávány nejen retábly, které si držely specifickou nizozemskou tzv. invertovanou T-formu (obdélná tvar s převýšeným středem) bez křídel, ale i retábly v přizpůsobené pro tuto oblast přijatelnější podobě obdélného retáblu s křídly či v podobě T-formy s křídly. Takovým příkladem je oltářní retábl z kostela sv.

⁶²⁶ SCHULTES 1988a (Pozn. 177), s. 22. Anton von EUW: Eine Neuentdeckung zum Kalvarienberg im Schnütgen-Museum, in: Wall-Richartz-Jahrbuch 30, 1968, 349–354.

⁶²⁷ Na Znojmském oltáři je použití reálných provazů omezeno v rámci vizuálního odlišení dobrého a špatného lotra. To znamená, že dobrý lotr po pravici Kristově je přivázán vyřezanými provazy a špatný lotr po Kristově levici je přivázán reálnými provazy. Provaz již chybí v případě jeho pravé ruky.

⁶²⁸ K tomuto tématu byly použity především studie: Lynn F. JACOBS: Early netherlandisch carved altarpieces, 1380–1550, Cambridge, 1998, Felix PRINZ: Gemälte Skulpturenretabel: Zur Intermedialität mitteleuropäischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Berlin, Boston 1998. K tématu se také vyjadřuje částečně: Rainer KAHSNITZ: Die großen Schnitzaltäre in Süddeutschland. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich. Südtirol, München 2005.

⁶²⁹ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 9.

⁶³⁰ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 10. Jako jeden z prvních příkladů Jacobson uvádí oltář z 80. let 14. století vezen do Coesfeldu (Na tomto místě je nutno poznamenat, že jde o hraniční oblast Nizozemí a dnešního Severního Porýní-Vestfálska, ale tyto oblasti podobně i jako hraniční oblasti s Francií byly provázány obchodními cestami. PRINZ 2019 (Pozn. 400), s.7.), jako jeden ze známých příkladů uvádí retábl Jacquese de Baerze z 90. let téže století, který byl odvezen z Dendermonde poblíž Ghentu do Dijonu. Přičemž mezi lety 1500–1520 dosáhl umělecký vývoj nejvyššího bodu.

⁶³¹ KAHSNITZ 2005 (Pozn. 621), s. 12.

Rainolda v Dortmundu (kolem 1430)[112],⁶³² který je brabantského původu. Rámovou formou přizpůsobeného importu evidujeme již od raného 15. století.⁶³³ Jitým příkladem modifikovaného typu určeného pro import je i Oltář svatých a mučedníků Jacquese de Baerze pro Kartouzu v Dijonu.⁶³⁴ Druhý oltář, který byl vytvořen nizozemským řezbářem v rámci stejné objednávky: retábl Ukřižování podlehl částečné modifikaci, a to přidáním křídel, ale i reformulací rámové formy opatřené o trojúhelné útvary.

Pozdnějším příkladem tohoto přizpůsobení je i pašijový oltář z kostela sv. Michala ve Schwäbisch Hallu[113], jehož centrální skříň sice zachovává tradiční nizozemskou invertovanou T-formu a je tradičně reliéfně pojednána pašijovými scénami Kristova Nesení kříže, Ukřižování a Oplakávání Krista tedy třemi pašijovými výjevy v centrální skříni. Ty na sebe v této konkrétní oltářní formaci ne příliš vizuálně navazují mají,⁶³⁵ ale dodatečně je rozšířen pašijový děj ve formě sváteční strany oltáře malovanými křídly.⁶³⁶ Pašijový děj je proto v horizontální chronologické pašijové formě uvozený na levém křídle, pokračuje přes centrální skříň a končí na pravém křídle. Oltáře, které byly často určeny na export jednak podléhaly, tak jako i pro tamní produkci tvořené oltáře jisté typizaci, což znamená, že byly na specializovaném trhu k dostání konkrétní retabulové kusy. Této typizaci podléhaly, ale i kusy, které byly určeny na export pro diváky například německého publika. Takovým příkladem je oltář z kostela Panny Marie v Lübecku (1518),⁶³⁷ jehož centrální skříň je navíc osazen plně řezbářsky vyvedenými křídly sváteční strany. Pohyblivá křídla a vnější pár vnitřních křídel jsou zdobena malovanými stranami. Řezbářské pojednání vnitřní strany křídel retáblu, bylo ale výjimečné, častější jsou křídla malována. Velmi jedinečným příkladem jednak zmíněné oltářní modifikace určené pro export je retábl ze Schäbisch Hallu, ve kterém zároveň ale netypicky chybí vytvoření architektonického dekoru, který byl neodmyslitelnou součástí nizozemského retáblu. Tuto absenci vysvětluje Jacobson ve smyslu poptávky německého trhu, neboť němečtí obchodníci patrně méně obchodovali s oltáři typicky architektonické dekorace.⁶³⁸ Co je velmi typické pro oltáře určené na export do německých zemí či pro oltáře vzniklé v této oblasti domácími umělci školenými v oblasti Nizozemí, je užití monumentálního nástavce na skříni retáblu, který má svůj vlastní ikonografický program.⁶³⁹

⁶³² JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 41.

⁶³³ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 14.

⁶³⁴ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 183–187.

⁶³⁵ Vizuální návaznost přecházením postav jednotlivých scén či jejich propojení je běžná, jako vizuální oddělení. Oltářní retábly s takto propojenými scénami – většinou, jde o pašijové oltáře jejich reliéfně zpracovaná scéna má vysoko posazený horizont, na jeho vrcholku s třemi ukřižovanými, jsou označovány jako scénické.

⁶³⁶ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 229.

⁶³⁷ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 232.

⁶³⁸ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 233.

⁶³⁹ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 240.

Co se týče specifického odstupnění trojitě rámové formy, jak známe ze Znojemského oltáře, dohledala jsem zatím jen Schultesem zmíněný oltář z Rothenburku (1466) a např. oltář z Nördlingen, jehož řezbářské autorské provedení je dáváno do souvislosti s Niklasem Gerhaertem z Leydenu (1462).⁶⁴⁰ V obou případech bylo využití prostoru trojitěho odstupnění rámové formy pro umístění sochy Krista na kříži a pod ním sochy Panny Marie a sv. Jana Evangelisty. Jak jsem zmínila jde, ale o produkci oltářních nástavců v Nizozemí vyučených umělců, nicméně pro německou oblast i takto vyučených umělců je obvyklá obdélná podoba, jako je například retábl v kostele sv. Kateřiny v Norimberku (1468).⁶⁴¹ Tento typ retáblu s uskupením volně stojících soch ve skříni s Pannou Marií a sv. Janem a dalšími světci pod křížem s ukřižovaným Kristem se stal standartem, částečně i co se týče formulace formátu skříňně retáblu o čemž svědčí např. oltář z Crailsheimu z konce 15. století.⁶⁴² Dalším dochovaným příkladem tohoto typu odstupnění je oltář z Lorchu na Rýnu[114] pozdnější datace. Dokončení oltáře je uvedeno letopočtem 1483.⁶⁴³ V tomto případě je ikonografie a využití prostoru odstupnění jiná než v již zmíněných příkladech. Formulace oltáře využívá soustavy nad sebe nastavených nik pro sochy světců, které se právě svým nadestavením s odstupem ve výškách propisují do zmíněné podoby uzavření rámové odstupněné struktury. Přičemž jako srovnávací paralela pro tento retábl byl z ruky bruggského Monogramisty W[115] určen dochovaný návrh oltářního retáblu,⁶⁴⁴ který v jisté formě využívá soustavy třech nik vedle sebe v rozdílné výšce. Ty se, ale propisují do uzavření rámové konstrukce tradiční podoby T-formy. Že jde o návrh pro oltář určený na import svědčí i to, že součástí návrhu je soustava pro nástavec, které jsou typické pro oltáře německé produkce. Jestliže byl tedy pro retábl z Lorchu užit návrh, jde opět o redakci tradičního inverzního T-formátu, neboť je řezbář hledán v prostředí Rýna.

Velmi zajímavou myšlenkou při hodnocení trojitěho odstupnění původního základního inverzního T-tvar, které sledujeme na Znojenském oltáři je teze Lothara Schultes, který podobu vysvětluje nejen jako originální novinku, ale i jako trojstupňový závěr se záměrem formálního zesílení zobrazení Ukřižovaného Krista.⁶⁴⁵ V tomto smyslu lze poukázat na produkci nizozemských oltářů a především formát retabula T, v jehož koncepci pašijového programu je

⁶⁴⁰ Rekonstrukce oltáře je hypotetická, avšak velmi pravděpodobná. Rainer KAHSNITZ: Nördlingen, Stadtpfarkirche St Georg, Hochaltar. In: Die großen Schnitzaltäre 2005, s. 41.

⁶⁴¹ Rainer KAHSNITZ: Nördlingen, Stadtpfarkirche St Georg, Hochaltar. In: Die großen Schnitzaltäre 2005, s. 41.

⁶⁴² Matthias WENIGER: Die Bildwerke des Crailsheimer Hochaltarretabels, in: Helga STEIGER (red.): Der Altar der Crailsheimer Johanneskirche. Ein Kunstwerk aus der Werkstatt Michael Wolgemuts, Regierungspräsidium Stuttgart Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 40, Stuttgart 2020, 105–118.

⁶⁴³ Rainer KAHSNITZ: Lorch am Rhein, Pfarrkirche St. Martin. In: Die großen Schnitzaltäre 2005, s. 122–133.

⁶⁴⁴ Zobrazení: Rainer KAHSNITZ: Lorch am Rhein, Pfarrkirche St. Martin. In: Die großen Schnitzaltäre 2005, s. 126.

⁶⁴⁵ SCHULTES 1988a (Pozn. 177), s. 17.

vždy Ukřižovaný s oběma lotry umístěn ve střední převýšené části inverzního T-formátu. Důraz na Kristovo tělo a významové odlišení od obou lotrů je dáván najevo zejména baldachýnovou či jinou architektonickou dekorací nad křížem uvnitř skříně. V našem případě je Kristo tělo na kříži vizuálně akcentováno umístěním do prvního nejvyššího stupně a lotrů až do stupně druhého. Tudíž může výšková diference nabýt významovosti, o čemž svědčí i celková vizuální gradace na středovou osu a tím tak na její významový střed: Krista na kříži umístěného pod vrcholovým stupněm je také velmi nezvykle na reliéfní pašijovou koncepci nizozemských oltářů dáno, jednak na šikmo loženou architekturou Jeruzalémské brány levého křídla scény Nesení kříže Znojenského oltáře, ale i na šikmo loženým břevnem kříže ve scéně Kristova Snímání z kříže. Že jsou obě boční scény komponovány s ohledem na významový střed oltáře celkově svědčí i na šikmo rozložená draperie šatu Krista na zemi scény Nesení kříže, a také zešikma ubíhající hrany sarkofágu scény Snímání z kříže. Vizuální akcentace středu, kam je soustředěná veškerá významová pozornost na spasitelskou oběti na kříži, jakožto centra dějin spásy je dle mého názoru s odkazem na Schultese velmi zřetelně propracována. Srovnáním například s oltářem z Rothenburku (99), kde je téma Ukřižování zjednodušeno na trojfigurální pojetí a doprovázeno na křídlech tematicky mariánským cyklem o takové akcentaci hovořit nelze. Nicméně reformulace základního nizozemského T-tvaru skříně pro akcentaci Kristova těla v převýšeném prostoru skříně a jeho základní interpretovaná hodnota akcentace Ukřižovaného (či Narození Krista jako druhé hojně zpracovávané téma),⁶⁴⁶ je pochopena a zpracována. Nenabývá ale významových rovin Znojenského oltáře.

V čem je další rozdíl při porovnávání Znojenského oltáře s oltářem v Rothenburku je, že tento retábl je bližší zpracováním architektonického detailu nizozemským retáblům či skříní. V případě Znojenského oltáře tak může jít jednak o hledisko vizuálně přístupnější formy diváku⁶⁴⁷ nebo opět o rovinu akcentace samotného tématu bez odvádění pozornosti zmíněným architektonickým dekorem. Na tomto místě je zajímavé pro srovnání zmínit Snímání z kříže Rogiera van der Weydena(108), kde centrální osou a tím i převýšeným T-formátem oltářního retáblu prostupuje velikostně omezený kříž ze kterého je snímán Kristus. I na tomto místě může jít o významové vyplnění převýšeného prostoru, a nikoliv o vyplnění „hluchého“ místa běžně využívaného formátu. Srovnatelné se Znojenským oltářem a dílem Snímání z kříže je i vyplnění jednou dějovou scénou celého retabulového pole, přičemž je u retáblů tohoto typu klasicky reliéfního pojednání běžné dělení na tři děje. V pašijové koncepci jde většinou o scénu

⁶⁴⁶ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 133. Jacobson se zabývá úvahami nad možnými formami významů, které jsou s ohledem na převýšenou T-formátu nizozemských skříní. Akcentace Kristova těla je klíčovou hodnotou několika dalších diskutovaných rovin. Jedna rovina uvažování je souvislost s elevací hostie knězem přímo ve vertikálním pohybu osy oltářního retáblu s vertikálním převýšením. Další rovinou uvažování je asociace sakrálního prostoru.

⁶⁴⁷ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 233.

Nesení kříže, Ukřižování a napravo Snímání Krista či jeho oplakávání. Centrální scéna Kristova ukřižování je vždy určená významovým polem celé šířky převýšení T-formátu retáblu, přičemž obě pašijové scény jsou určeny zbylými bočními poli.

Průběžně lze říci, že německé oltáře, které reformulují základní formu nizozemského inverzního T-tvaru do třístupňového tvaru nebo ty které přímo formu přebírají, ale i oltáře obdélného formátu bez převýšení jsou charakteristické ne-narativním obsahem, což znamená že je centrální téma v ose oltáře – Panna Marie s dítětem⁶⁴⁸ či kalvárie omezená na sochu Ukřižovaného Krista, Pannu Marii a sv. Jana jsou doprovozeny zástupy světců.⁶⁴⁹ Tyto oltáře určené pro německé publikum tvořené umělci původem z této oblasti vztahující se jistou formou k nizozemské produkci provází základní narativní cyklus přidanými malovanými či reliéfní. Znojemský oltář je proto v horizontu těchto oltářů určených pro německé publikum jedinečný jednak svým narativním cyklem horizontálního chronologického čtení, ale i propracovaným teologickým programem, jehož tematický středobod: Kristovo tělo je vizuální akcentací obou bočních křídel dále zdůrazněno promyšlenou formou významového trojitého odstupnění v jehož nejvyšším stupínku je prostor určen křížem Krista, a lze tak proto přijmout tezi Schultese o „*Hoheitsmotiv*“.⁶⁵⁰ Nedohledala jsem oltář mladší datace, který by nesl formu třístupňového převýšení než je Znojemský oltář. Naopak až oltáře mladší datace, které jsou ale výše zmíněného ne-narativního charakteru (oltář z Rothenburku, Nördlingen). Prozatím proto lze interpretovat formu třístupňového převýšení jako novotvar související s vizuální akcentací středobodu teologického programu odvozeného od nizozemských retáblů invertované T-formy. Paralelním jevem této akcentace může být Snímání kříže Rogiera van der Weydena s vyplněním významového převýšení křížem, na kterém byl ukřižován Kristus. Jestliže, jak je popsáno v předcházející kapitole byly literaturou určeny především vzory franko-vlámské kultury v médiu rukopisů by bylo možné určit jako medium přenosu taktéž toto médium, neboť se dochovala řada rukopisů, kde je znázorněn pohled na mši slouženou před diskutovanou formou retáblu. Příkladem může být zobrazení Filipa Dobrého při mši [116].⁶⁵¹ Zobrazený retábl je nizozemské standartní pašijové ikonografické koncepce Nesení kříže – Ukřižování Krista – Oplakávání, ale bez křídel, které by svým tvarem odpovídaly při zavření retáblu střední části skříně typických pro oltáře určené pro německé publikum. V úvahu proto připadá, že byl

⁶⁴⁸ Příkladem může být oltář z Blaubeuren. Rainer KAHSNITZ: Blaubeuren, ehemalige Abteikirche St. Johannes der Taufe, Hochaltar. In: Die großen Schnitzaltäre 2005, s. 180–207.

⁶⁴⁹ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 47–48. Zpětně byla ale i přímo nizozemská produkce ovlivněná německou ne-narativní oltářní produkcí, což se promítlo například na oltáři ze španělské Pamplony, kde je centrální scénou v poli převýšení T-formy scéna Kristova Oplakávání doprovozená v bočních polích zástupy světců.

⁶⁵⁰ SCHULTES 1988a (Pozn. 177), s. 17.

⁶⁵¹ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 62.

exportovaný oltář koncepce s křídly řezbářským dílenským provozem Znojemskeho oltáře viděn. Případně mohly mezi dílenskými provozy kolovat listy návrhů, jako je například dochovaný list datovaný do 60.–70. let 15. století s návrhem skříňového retáblu s nikami, sice bez křídel ale určený pro německé publikum, jak můžeme vyvodit díky přítomnosti nástavce skříně(115).

Dalším pozorováním nizozemských pašijových oltářů lze říci, že nelze určit přímý srovnávací materiál pro žádnou ze scén. Také i koncepce Nesení kříže – Ukřižování – Snímání není běžná. Scéna Snímání Krista z kříže bývá většinou nahrazena Kristovým oplakáváním a to velmi často ve formě zobrazení jak známe z typu piety (Vesperbild), kdy Panně Marii spočívá v klíně mrtvé tělo Krista s rukou svěšenou odkrývající ránu v Kristově hrudi. Toto zobrazení pak kolem obklopují doprovodné postavy. Samotný akt Snímání nebývá často znázorňován či bývá dokonce vynecháván. Například na retáblu z Ternant a jeho skříní invertované T-formy po scéně Ukřižování následuje Kristovo oplakávání (vlevo) a kladení do hrobu (vpravo),⁶⁵² nejde ale o horizontální chronologickou naraci pašijového děje typu Znojemskeho oltáře, i když je děj chronologicky doplněn scénami na malovaných křídlech. Scéna Znojemskeho oltáře Snímání z kříže je natolik specifická, že ani v prostředí nizozemských oltářů pro ni nenajdeme oporu. A to ani z hlediska obrazové paralely či její narace. Pouze, ve scéně, která je interpretována současně i jako oplakávání Krista a jeho kladení do hrobu lze popsat narativní princip zobrazení hrobu v popředí Znojemskeho oltáře, na který není soustředěna žádná pozornost postav. Tímto nezahrnutím do dějové narace tak hrob nabývá jakousi formu symbolu rozvíjejícího děj. Podobný princip bychom mohli sledovat například na zobrazení scény Oplakávání Krista pašijového oltáře z Veckholmu.⁶⁵³ Zde téma Kristova Oplakávání rozšiřuje žebřík držený vojákem, kterého si žádná z postav nevšímá. Tímto zástupným prvkem je tak odkázáno na děj předcházející. Další podobný princip, kromě významové akcentace v díle Snímání Krista z kříže z Prada Rogiera van der Weydena jsem nerozpoznala.

Pašijové scény nizozemských retáblů zpracované v reliéfu jsou většinou vizuálně od sebe oddělených bloků, které postupně od druhé čtvrtiny 15. století nabývají komplexní formy svažitého terénu zaplněného postavami (lze pozorovat již na zmíněném retáblu ze Schwäbische Hallu) a celková scéna,⁶⁵⁴ především ta centrální – Ukřižování získává formu s vysokým horizontem a tím tak scénického charakteru.⁶⁵⁵ Reliéf Znojemskeho oltáře je, ale naprosto

⁶⁵² JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 58.

⁶⁵³ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 40.

⁶⁵⁴ Formulace svažitého terénu je interpretována ve vztahu k eyckovské kalvárii Z MMA EUW 1968 (Pozn. 425), s. 351.

⁶⁵⁵ JACOBSON 1998 (Pozn. 610), s. 47.

rozdílné formy komplexního a reliéfně kontinuálního pojetí. V rámci pozorování zpracování pašijové tematiky nizozemskými oltáři a díky konfrontaci Znojemského oltáře s touto produkcí lze říci, že Znojemský oltář je z hlediska jeho chronologicky narativní koncepce, ale i z hlediska kontinuálního zpracování reliéfu bližší malovaným oltářním retáblům dochovaným z německého prostředí,⁶⁵⁶ jako je například oltář z Františkánského kláštera v Bamberku (1429), oltářní retábl z Hilpoltsteinu(39, 40) z Maikammeru,⁶⁵⁷ ale i například Tabula Magna Gabriela Anglera(35) jejíž sváteční strana je horizontálního narativního charakteru.⁶⁵⁸

2.8. Exkurz: Bavorsko ve vztahu k franko-vlámské kultuře

Vedle bavorského původu řezbářského provozu, který ve Vídni vytvořil reliéfy Znojemského oltáře, který určuje jednak specifickou vizualitu, motivickou zásobárnu, ale i zpracování témat podílejících se na celkovém teologickém programu Znojemského oltáře hrají jak vidno z kapitoly věnované novému realismu reliéfů důležitou roli především vzory franko-vlámského původu, které rozšiřující vlastní motivickou zásobárnu, a především jsou základem pro mimořádnou ikonografickou reformulaci reliéfů Znojemského oltáře. Domnívám se, že analyzovaná témata se natolik podílejí na specifickém ikonografickém programu reliéfů, že je nutno hledat buď prostředí, u kterého lze předpokládat buď prosycení přímými doklady franko-vlámské kultury a nebo lze předpokládat v úrovni kontaktů znalost této kultury, a tím pádem zprostředkovatelskou úroveň. Již Robert Suckale naznačil pro prostředí Bavorska a tedy pro „rodné“ prostředí řezbářského provozu reliéfů Znojemského oltáře obecnou formu kontaktů skrze dynastické vazby Wittelsbachů na francouzský burgundský dvůr skrze Ludvíka VII. Bavorského, který pobýval u své sestry Isabely Bavorské královny, manželky francouzského krále Karla V. a také skrze državy Wittelsbachů linie Straubing, která vládla mezi lety 1354–1433 území Hennegau Holland.⁶⁵⁹

Domnívám se, že prostředí Bavorska, které nebylo zejména v diskutovaném období první poloviny 15. století politicky jednotné a bylo rozdělené mezi tři vévodství Mnichov – Landshut – Ingolstadt, čímž pravděpodobně ztratilo případné postavení kulturně a umělecky významného či silného centra naopak skýtalo množství jiných kulturních orientací napříč Evropou díky mocenských a výhodným manželským svazkům,⁶⁶⁰ ale také i díky jednotlivým církevním regionům a jejich svazkům.

⁶⁵⁶ Proměnu oltářů a především krystalizaci nových retábulových forem po roce 1400 zpracoval MÖHRING 1997 (Pozn. 481). Především strany: 167–175.

⁶⁵⁷ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 172.

⁶⁵⁸ Konkrétně narací retáblů horizontálního čtení pašijových dějin se středem v tématice ukřižování a oltáře z Bamberku a Tabuly Magny se věnoval SUCKALE 2008 (Pozn. 494). A co se týče narativního čtení retáblu z Hilpoltsteinu, retáblu z Bamberku a Tabuly Magny se věnoval i FRANZEN 2002 (Pozn. 494).

⁶⁵⁹ SUCKALE 1988 (Pozn. 177), s. 3.

⁶⁶⁰ Odkazy na literaturu snažící se o vymezení lokálních svazků MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 131.

Jednu z kulturně nejvyhraněnějších orientací, která je dle mého názoru pro studium k pramenům řezbářského provozu Znojemského oltáře nejzásadnější je Suckalem zmíněná orientace bavorského vévodství Ingolstadt, které bylo silně vyhraněno především díky dceři bavorského vévody Štěpána III. Bavorského Isabely Bavorské, která se v roce 1385 stala manželkou francouzského krále Karla V. z rodu Valois.⁶⁶¹ Nicméně předpoklad umělecké výměny naplnily zejména pobyty bratra Ludvíka VII. Bavorského na francouzském dvoře u své sestry Isabely s přestávkami mezi lety 1391–93 a 1402–1415,⁶⁶² které mimo jiné souvisely i s pomocí aktivní politiky Isabely, která se chopila moci v období kdy po duševní stránce onemocněl král Karel V. Vévoda Ludvík si držel dokonce nejvyšší pozici v členství regentské rady, kde si držel svůj vliv. Zájmy francouzské koruny zastupoval i v Kostnici jako vedoucí královské delegace. Vévoda byl i dvakrát ženatý se dvorními dámami Isabely Bavorské, čímž tak získal postavení a državy ve Francii.

Sama Isabela kolem sebe soustředila převážně německé dvorní dámy. Dámy jejího hlavního doprovodu byly ale Francouzky. Z účtů víme, že měla Isabela kromě kancléřky i knihovnici a z dvorských účtů také víme, že hojně zadávala objednávky na zpracování drahocenných oděvů, obrazů a předmětů uměleckého řemesla, kterými si jako dary vytvářela přátelské svazky.⁶⁶³ Jedním z konkrétních umělců pařížského dvora, které pověřila zakázkou byl Jean Malouel.⁶⁶⁴

Přímé prosycení uměleckými předměty z francouzského prostředí Ingolstadtu dokládá především převezení části uměleckých předmětů dvorské královské sbírky krále Karla V. (v roce 1405), ale i několik dalších doložených transportů čítající mimo jiné i finanční obnosy, které nařídila královna Isabela.⁶⁶⁵ Z inventářů víme, že šlo i o předměty darované králi jeho strýci kteří propojili franko-vlámskou kulturu Fillipa II. Smělého, Ludvíka z Anjou a vévody z Berry.⁶⁶⁶ Přímý kontakt Ludvíka VII. Bavorského s uměleckými předměty sbírky dokládá i to, že z nařízení Isabely mu byly svěřeny klíče kustoda dvorských sbírek v roce 1409.⁶⁶⁷ Naopak ale registrujeme například i předměty uměleckého řemesla z Augsburgu a Mnichova

⁶⁶¹ Ulrich REHM: *Isabeau de Bavière, Königin Frankreichs*, in: *Das goldene Rößl 1995*, München 1995, 13–35., Claudia MÄRTL: *Herzog Ludwig VII. Von Bayern-Ingolstadt (1368–1447) und seine Schwester Isabeau am französischen Königshof*, in: Alois SCHMID/ Katharina WEIGAND (Edd.): *Bayern mitten in Europa. Vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, München 2005, 107–120.

⁶⁶² Uměleckou výměnu předpokládá MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 133–134. a MÄRTL 2005 (Pozn. 661), s. 119–120.

⁶⁶³ MÄRTL 2005 (Pozn. 661), s. 110.

⁶⁶⁴ Pieter ROELOFS: *Johan Maelwael. Hofmaler in Geldern und Burgung*, in: *Die Brüder van Limburg. Nijmegen Meister am französischen Hof (1400–1416)*, Stuttgart 2005, 41.

⁶⁶⁵ K tématu sbírek: Jenny STRATFORD: *Das Goldene Rößl und die Sammlungen des französischen Königshofs*, in: *Das goldene Rößl 1995*, München 1995, 36–51. a Renate EIKELMANN: *Zur Geschichte des Marienbildes, genannt Goldenes Rößel*, in: *Das goldene Rößl 1995*, München 1995, 52–57.

⁶⁶⁶ EIKELMANN 1995 (Pozn. 665), s. 44.

⁶⁶⁷ EIKELMANN 1995 (Pozn. 665), s. 40.

ve francouzských dvorských inventářích.⁶⁶⁸ Jistou dobu Ludvík VII. Bavorský na francouzském dvoře úzce spolupracoval i s Janem I. Burgundským, který sjednotil Burgundsko s vlámským dědictvím své matky.⁶⁶⁹

Po svém návratu do Bavorska s pomocí z Paříže příchozího dvorního personálu si vévoda na svém dvoře udržoval jistý standart po vzoru francouzského dvora.⁶⁷⁰ Tíhnutí k francouzské kultuře se mělo projevit v Ludvíkově založení kostela Panny Marie v Ingolstadtu,⁶⁷¹ který byl od roku 1425 budován se záměrem uložení jeho náhrobku(79). Tam měly být i určeny nákladné předměty uměleckého řemesla s náboženskou tematikou prezentující osobní zbožnost, zadané ve Francii.⁶⁷² Kahsnitz srovnává Ludvíkovo počínání se záměrem osobní zbožnosti vévody z Berry a stavby jeho Sainte-Chapelle v Bourges určené pro jeho náhrobek, dále je počínání srovnáváno se založení kartouzy v Champmol u Dijonu jako místa posledního odpočinku burgundských vévodů.⁶⁷³ Co se týče samotného náhrobku Ludvíka je typ náhrobní desky sice kombinací bavorské tradice použití červeného mramoru a podoby obrazového programu spíše epitafu západního typu, zmiňován je epitaf kanovníka Roberta de Quinghien v Tournai,⁶⁷⁴ celkově jde ale o typ neobvyklý jak pro oblast Německa, tak i Francie. Společně se zadáním náhrobku v dílně ulmského sochaře a malíře Hanse Multschera, u kterého je předpokládáno vyučení franko-vlámské orientace prozrazuje Ludvíkovu orientaci na západní, ale i současnou produkci. Zájem vévody popisují i jeho požadavky k obrazovému programu jeho náhrobku, které se dochovaly ve vévodově testamentu.⁶⁷⁵ V rámci požadavku muselo být i zapracování původně znaku francouzského krále – korunovaného slunce, které přešlo jako znak jím založeného rytířského řádu »*chevaliers du soleil d'or*«. Znak, který je na náhrobní desce Ludvíka VII. Bavorského silně akcentován mohl být použit jen z toho důvodu, že do řádu vévoda vstoupil. Celkové zpracování heraldiky a emblematické ornamentiky má souviset s Ludvíkovou znalostí francouzského prostředí,⁶⁷⁶ odkazuje především i na možný dialog mezi dílnou Hanse Multschera a vévodou.⁶⁷⁷

⁶⁶⁸ EIKELMANN 1995 (Pozn. 665), s. 38.

⁶⁶⁹ MÄRTL 2005 (Pozn. 661), s. 116.

⁶⁷⁰ KROHM 1997 (Pozn. 571), s. 63.

⁶⁷¹ Rainer KAHSNITZ: Kleinod und Andachtsbild. Zum Bildprogramm des Goldenen Rößl, in: Das goldene Rößl 1995, München 1995, 58–89.

⁶⁷² KAHSNITZ 1995 (Pozn. 229), s. 61.

⁶⁷³ KROHM 1997 (Pozn. 571), s. 63.

⁶⁷⁴ Přehledově k náhrobku: Rainer KAHSNITZ: Modell des Grabmals Herzog Ludwig des Gebarteten, in: Das goldene Rößl 1995, kat. č. 7, s. 226–229.

⁶⁷⁵ Přepis testamentů: Rainer KAHSNITZ: Modell des Grabmals Herzog Ludwig des Gebarteten, in: Das goldene Rößl 1995, kat. č. 7, s. 226.

⁶⁷⁶ Rainer KAHSNITZ: Modell des Grabmals Herzog Ludwig des Gebarteten, in: Das goldene Rößl 1995, kat. č. 7, s. 229.

⁶⁷⁷ KROHM 1997 (Pozn. 571), s. 62–63.

Kromě objednávky náhrobku u Hanse Multschera, která jistě naplnila vévodovu orientaci na francouzskou kulturu doložíme dále jeho vzhlížení i pravděpodobnou objednávkou sv. Trojice dnes vystavené ve frankfurtském Liebieghausu (109), která měla být určena jako dárek pro vévodova věrná hrabata ze Sandizellu,⁶⁷⁸ která jak jsem se snažila doložit jeví s reliéfy Znojenského oltáře, a především se scénou Kristova snímání formální i tematickou podobnost.

Vévodova reprezentace související se znalostí tím i orientací na západní, ale i současné umění je naprosto opodstatnitelná jeho postavením související s francouzským královským dvorem, ale i výhodnými sňatky. Jeho orientaci dále může reprezentovat i fragment deskové malby dochovaný ve freisingském klášteře pocházející ze zámku v Höchstädtu majetku Ludvíka VII. Bavorského,⁶⁷⁹ která je stylově orientována na tvorbu van Eycka.⁶⁸⁰

Jako objednávka Ludvíka VII. Bavorského je, i když někdy rezervovaně, viděna i Ottheinrichova bible uložená v BNM (83, 84, 85).⁶⁸¹ Ta prezentuje tradiční bavorský pašijový realismus, který určuje původ díla, zároveň ale orientaci kromě (především) italského umění také na nizozemskou tvorbu, avšak obecnou prací s charakteristickými zlomy draperie postav. Co je však francouzsko-burgundského původu je především heraldika rukopisu.⁶⁸² Charakter zpracování iluminací, ale i devízy odkazují dle Suckaleho přímo na objednávku z nejvyšších kruhů, a tedy i na vévody Ludvíka VII. Bavorského. Současně jsou také autoři iluminací rukopisu viděni jako nejdůležitější malíři doby, jejichž motivické prvky tvoří zásobnici pro reliéfy Znojenského oltáře.

Domnívám se, že na bavorském dvoře v Ingolstadtu u Ludvíka II. Bavorského lze předpokládat velmi příhodné prostředí, ve kterém byla známa umělecká díla franko-vlámského původu, a to právě díky vévodově několikaletém pobytu na francouzském dvoře, ale především i jeho pravděpodobnému ztotožnění se s francouzskou kulturou a jeho požadavku po ní i po svém návratu do Bavorska. Tímto tak je dle mého názoru alespoň částečně vysvětlena znalost franko-vlámské tvorby pařížského a burgundského dvora či zprostředkování této tvorby bavorskému prostoru a tím tak vytvoření zásobnice pro formování rezbářského projevu reliéfů Znojenského oltáře. Případně, ale mohla být francouzská tvorba dále zprostředkována zadáním dvou objednávek Hansi Multscherovi, u kterého je stylová orientace na franko-vlámskou kulturu předpokládána. Zvolení takto formované dílny pro svou osobní objednávku náhrobku,

⁶⁷⁸ KROHM 1997 (Pozn. 571), s. 65.

⁶⁷⁹ O orientaci vévody na západní umění, ale i o umělecké politice hovoří MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 133–134.

⁶⁸⁰ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 134.

⁶⁸¹ Robert SUCKALE: Ottheinrichsbibel, in: Regensburger Buchmalerei 1987, kat. č. 91, s. 104–105., SUCKALE 1987 (Pozn. 484), s. 97–98:

⁶⁸² MÄRTL 2005 (Pozn. 661), s. 119.

kteřá je jednak odrazem vévodovy zbožnosti, ale i heraldikou odrazem kulturní orientace poukazuje na záměrný výběr pro naplnění vévodovy vhodné prezentace. Vévodovu prezentaci ve formě daru hřabatům ze Sandizellu také doplňuje zvolení těže dílny pro zpracování „*Kleinkunstwerk*“ sv. Trojice z frankfurtského Liebieghausu vysekané do alabastru. Tím, že jsou obě objednávky datovány do doby kolem roku 1430 datačně předcházejí vznik Znojmského oltáře, a sv. Trojice Hanse Multschera se zobrazením zlomeného Krista s prezentovanými ranami utrpení by mohla mít roli zprostředkovatelskou.

Orientace bavorských Wittelsbachů na západ neproběhla, ale jen díky vévodské linii Ingolstadt nýbrž už v roce 1385 tzv. Dvojitou svatbou v Cambrai, která proběhla pár týdnů před svatbou Isabely Bavorské s francouzským králem Karlem V.⁶⁸³ V Cambrai bylo manželským svazkem Viléma II. Bavorského vévody linie Straubing, který dědičným právem převzal již dědictví manželky jeho děda s Markétou Holandskou, s Markétou Burgundskou dcerou burgundského vévody Filipa II. Smělého a Markéty Flanderské propojena bavorská linie Straubing-Holland přímo s burgundským dvorem. Svazek byl upevněn i naopak tím, že Vilémova sestra Markéta Bavorská linie Straubing Holland si vzala bratra Filipa II. Smělého pozdějšího vévody Jana I. Burgundského, který jak jsem zmínila úzce spolupracoval na francouzském dvoře s Ludvíkem VII. Bavorským.

Svazkem vévody Viléma II. Bavorského lze předpokládat orientaci na francouzské burgundské prostředí, kterou posílilo i to, že mu francouzský král svěřil do zástavy malé francouzské vévodství.⁶⁸⁴ O jeho identitě svědčí i to, že byl spíše znám jako „*Willem van Oostervant*“.⁶⁸⁵ O jeho politice svědčí i to, že svou jedinou dceru Jakobäu provdal s druhým synem francouzského krále Karla VI.,⁶⁸⁶ který po smrti svého bratra v roce 1415 vystoupal na pozici následníka trůnu.⁶⁸⁷

Co se týče Markéty Bavorské provdané za burgundského vévody Jana I. Burgundského je otázkou, jak moc ji můžeme nazývat „*Středoevropankou*“⁶⁸⁸ vztahující se ke své domovině v Bavorsku, neboť pocházela z bavorské linie Wittelsbachů Straubing-Holland a byla narozena v Haagu a od svých dvaceti let žila na burgundském dvoře. Přičemž spojení s bavorskou „*domovinou*“ by bylo více než lákavé, neboť jejím synem byl burgundský vévoda Filip III.

⁶⁸³ REHM 1995 (Pozn. 661), s. 14. K tématu i: Dorit-Maria KRENN/ Joachim WILD: „fürste in der ferne“. Das Herzogtum Niederbayern-Straubing-Holland 1353–1425, Hefte zur Beyrischen Geschichte und Kultur, Bd. 28, Augsburg 2003; Joachim WILD: Die Wittelsbacher an der Nordsee, in: Alois SCHMID/ Katharina WEIGAND (Edd.): Bayern mitten in Europa. Vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, München 2005, 92–106.

⁶⁸⁴ KRENN/ WILD 2003 (Pozn. 683), s. 13.

⁶⁸⁵ KRENN/ WILD 2003 (Pozn. 683), s. 13.

⁶⁸⁶ WILD 2005 (Pozn.), s. 106. Jakobäu proto nelze nazvat jako Bavorku.

⁶⁸⁷ KRENN/ WILD 2003 (Pozn. 683), s. 13.

⁶⁸⁸ BARTLOVÁ 2004 (Pozn. 234), s. 115.

Dobry, který zaměstnával na svém dvoře od roku 1425 Jana van Eycka. Důležitější, pro naše studium je, ale období před tím, než van Eyck vstoupil do služeb burgundského vévody, kdy jej zaměstnal Johan III. Bavorský. Ten vládl od roku 1389 jako regent mocného holandského *Fürstbistum* v Lutychu, kde byl současně (od roku 1390) i biskupem (Fürstelekt).⁶⁸⁹ Postavení v lutyšské diecézi se ale v roce 1418 vzdal, aby si vzal za manželku Elišku Zhořeleckou⁶⁹⁰ a díky pomoci jejího sryce Zikmudu Lucemburskému naplnil své dědické nároky na holandské, henegauské, seelandské a frieslandské vévodství a stal se jejich vévodou.⁶⁹¹ Ze studie Krenn a Wilda vyplývá, že van Eyck byl vévodským malířem v Haagské residenci⁶⁹² vévody Johanna Bavorského, kde byl zaměstnáván jak vévodou tak i jeho doprovodem. Měl dokonce působit i v pozici soudní kanceláře. Zajímavou osobností na poli kontaktů mezi haagskou rezidencí a wittelsbašským Straubingem je úředník, obchodník a komorník vévodství Straubing Ulrich Kastenmayer, který si nechal vytvořit náhrobek (datovaný 1431) z výsostně bavorského materiálu červeného mramoru, na jehož návrhu se měl právě Jan van Eyck podílet. Jeho úzké vztahy na wittelsbašské „*fürste in der ferne*“⁶⁹³ jsou nepochybné a mohl tak působit jako zprostředkovatelská osobnost nizozemské kultury pro Bavorsko. V této konkrétní linii mohl, ale vztah působit jen do roku 1425, kdy vévoda Johann III. Bavorský umírá a Jan van Eyck, u kterého je ve studii Krenn a Wilda předpokládáno vytvoření takové umělcovy reputace na dvoře bavorského, holandského a henegauského vévody, že si jej povšiml a malíře zaměstnal v pozici dvorního umělce na zmíněném burgundském dvoře Filipa Dobrého.⁶⁹⁴ Vráťím-li se ještě zpět k biskupskému období v lutyšské diecézi Johanna III. Bavorského, jeví se biskup jako objednavatel tzv. Tryptychu z Norfolku datovaného do roku 1417,⁶⁹⁵ který je malířskou ukázkou před eyckovské vrstvy, a který je typického inverzního T-formátu opatřeného křídly. Tryptych tak doplňuje možnou zprostředkovatelskou linii základního typicky nizozemského retábulového formátu pro Znojemský oltář a jeho reformulovanou podobu. Nicméně jeho nenarativní tematika není pro naše studium určující, snad jen zobrazení typu *Pitié-de-nostre-Seigneur* ve významové ose centrální části tryptychu v ose převýšení T-formátu.

S Albrechtem III. Bavorským zvaným Zbožným vévodou Bavorského vévodství Mnichov je předpokládána změna z dosavadní orientace na italské prostředí, kterou zaštitila

⁶⁸⁹ K tématu kapitola: Jan van Eyck, Lambert van Eyck und das Haus Byern-Straubing in Hollad in: KRENN/ WILD 2003 (Pozn. 683).

⁶⁹⁰ Sama Eliška Zhořelecká byla vdaná podruhé. Prvním manželem byl syn burgundského vévody Filipa II. Smělého Anton Brabantský.

⁶⁹¹ KRENN/ WILD 2003 (Pozn. 683), s. 42.

⁶⁹² Haag byla již od vlády Albrechta I. Bavorského vévodskou rezidencí. WILD 2005 (Pozn. 683), s. 99.

⁶⁹³ KRENN/ WILD 2003 (Pozn. 683), s. 41. včetně reprodukce náhrobní desky pro Ulricha Kastenmayera.

⁶⁹⁴ KRENN/ WILD 2003 (Pozn. 683), s. 42.

⁶⁹⁵ OBERHAIDACHER 2012 (Pozn. 333), s. 51.

matka Albrechta z rodu Visconti na západní tvorbu, a to především po aféře s Albrechtovou milenkou, kterou nechal zavraždit Albrechtův otec.⁶⁹⁶ Vévoda sám na to přijal za manželku Annu von Braunschweig-Grubenhagen. Jejich erby jsou zobrazeny na oltáři z Pollingu. Vévodovým zpovědníkem, ale i zpovědníkem jeho ženy Anny byl Johann von Indersdorf, který byl důležitým iniciátorem melcských reforem v Bavorsku. Konkrétně byl i visitorem v klášteře v Tegernsee.⁶⁹⁷ Albrechtova manželka Anna je viděna i jako možná objednatelka u Gabriela Anglera, který dodal dvě oltářní díla do tohoto bavorského kláštera v Tegernsee. Naopak vévoda Albrecht nejeví nějak zvlášť specifickou objednatelskou činnost.⁶⁹⁸ Nicméně mnichovské prostředí mimo svého vévody, a především již diskutované prostředí reformovaných jihoněmeckých klášterů se jeví bohaté na uměleckou činnost. V Mnichově ve městě před rokem 1445 má být doloženo 21 oltářů v kostele sv. Petra, 22 ve Frauenkirche, 13 u Františkánů, 8 u augustiniánů, 10 u klarisek a z tohoto celkového počtu 53 se ani jeden nedochoval.⁶⁹⁹ Pod mnichovskou supervizi se snažil také dlouhodobě dostat levoboček bavorského vévody Johanna II. Bavorského Johannes Grünwalder freisingské biskupství, které bylo nezávislé na bavorských vévodstvích jako „*Fürstbistum*“. Freising byl, ale zejména díky biskupu Nicodemu della Scala, který byl v úřadu v námi diskutované době orientován na Vídeň.⁷⁰⁰ Jihoněmecké kláštery především pak Tegernsee a Benediktbeuern se řídily melckou reformou a zejména nejbohatší a největší klášter oblasti v Tegernsee je viděn jako vyhledávané centrum vídeňské elity z řad univerzity.⁷⁰¹

Co se týče vévodství s centrem v Landshutu jeho vévoda Jindřich XVI. Bavorský nejeví mimořádnou objednatelskou činnost. Ve farním kostele nejsou v rámci jeho režie známy žádné zakázky, pouze některé nadace pro osobní hradní kapli v Trausnitz,⁷⁰² kde se dochovala díla dokládající spíše orientaci na vídeňskou tvorbu. Jde o dva oltářní polyptychy se zobrazením Ukřižovaného Krista a Bolestného Krista, které po stylové stránce odkazují na tvorbu Mistra Albrechtova oltáře, a především na jeho dílnou vytvořený epitaf Johanna Geusse. Tato orientace je dána pravděpodobně jeho svazkem s Markétou Habsburskou dcerou rakouského vévody Albrechta IV.

Na závěr k tematickému nástinu lze slovy Joachima Wilda říci, že diskutovaná doba především první čtvrtiny 15. století byla jak pro bavorské vévodství Straubing tak i Ingolstadt

⁶⁹⁶ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 134.

⁶⁹⁷ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 201.

⁶⁹⁸ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 135.

⁶⁹⁹ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 160.

⁷⁰⁰ Ke vztahu freisingského biskupa na vídeňské prostředí viz v následujícím oddílu.

⁷⁰¹ K tématu v kapitole o prostředí bavorských benediktinských klášterů.

⁷⁰² MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 136.

dobou franko-vlámské „*Kulturblüte*“. Vliv především mezi bavorským Straubingem a nizozemskými oblastmi badatel shledává fascinující.⁷⁰³ Naopak vévodství s centry v Mnichově a Landshutu nejeví mimořádné známky této orientace. Domnívám se však, že je nejdůležitější zejména bavorské vévodství Ingolstadt, a to díky osobě vévody Ludvíka VII. Bavorského, který se na královském francouzském dvoře své sestry Isabely ztotožnil s franko-vlámskou kulturou, tak že ji požadoval i ve svém vévodství v rodném Bavorsku, jak poukazuje jeho prezentace uměleckými díly v Ingolstadtu. Příznačné také je, že požadavek vévodovy zformované identity po prezentaci odrážející lesk kultury francouzského dvora dokázal naplnit Hans Multscher, pravděpodobně vyškolený v této oblasti, který je autorem návrhu vévodova náhrobku, ale u kterého si i sám vévoda objednal sv. Trojici z alabastru určenou jako dar. Jak bylo popsáno, obě díla tento lesk nanejvýš odrážejí. Díky vévodovi, ale i díky jeho sestře Isabele, která jak máme doloženo vyprazdňovala francouzskou pokladnu ve prospěch své domoviny můžeme předpokládat v tomto směru uměleckou výměnu (příkladem za všechny může být jmenovaný transport uměleckých předmětů včetně nejznámější tzv. Goldene Rößl do Bavorska), která může vysvětlit zprostředkování franko-vlámských analogií.

2.9. Reflexe či následovnický okruh reliéfního projevu Znojenského oltáře (?)

Dle kapitol výše se domnívám, že autorský projev reliéfů Znojenského oltáře je svým původem závislý na oblasti Bavorska a lze proto předpokládat import do Vídně, kde byl Znojenský oltář vytvořen v rozsáhlém dílenském provozu, který byl propojen s tradiční vídeňskou dílnou Mistra Fridrichova oltáře. Z Vídně byl oltář transportován na místo svého určení v kostele sv. Mikuláše ve Znojmě. Jako záměrný import nového stylového projevu do Vídně se tak mohl projevit recepcí jednak v prostředí samotné Vídně či prostředí Rakous, ale i v recepci moravské produkce.

Jistým následovnickým okruhem se zabýval Lothar Schultes, který identifikoval a sestavil „*navzdory některým rozdílům dílenskou souvislost*“ několika děl dohromady: reliéf Narození křídla Fridrichova oltáře stojícího v katedrále sv. Štěpána a reliéfy Narození Krista a Klanění tří králů z fary v Sieveringu (75, 76) na základě čehož vyvodil dílenský styl, který pozoruje v reliéfu Ukřižování až z dalekého Oseka [117]. Dále Schultes Stanovil i širší dílenský okruh, do kterého zařadil již Gombrichem diskutované pašijové reliéfy z Ostrihomského muzea. Na stylovém stupni pak označil sochu Bolestného Krista z OÖL (80), kterou i později určil jako projev dílenského prostředí Mistra Znojenského oltáře.⁷⁰⁴

⁷⁰³ WILD 2005 (Pozn. 683), s. 106.

⁷⁰⁴ Lothar SCHULTES: Schmerzensmann. In: Gotikschätze Oberösterreich Linz 2002, s. 267, kat. č. I/10/25.

Recepce v literatuře se dostalo především Schultesově atribuci reliéfů ze Sieveringu, které se jeví i Kaliopi Chamonikole jak formálně, tak i „svou dojemně přístupnou, lidově emocionální notou“ příbuzné.⁷⁰⁵ Badatelka ovšem při hodnocení vycházela z předpokladu jednotného autorského konstruktů Jakoba Kaschauera vytvořeného Schultesem (1988a), tudíž pracovala i s představou ztotožnění s figurami Freisingkého oltáře. Avšak na rozdíl od reliéfů z Ostříhonského muzea, které jsou velmi špatným srovnávacím materiálem z důvodu nízké kvality, jsou reliéfy ze Sieveringu opačné umělecko-historické hodnoty. Jejich formální zpracování je, ale přehlušeno poměrně silným nánosem novodobé polychromie,⁷⁰⁶ která především v partii draperie znejasňuje pojetí záhybů a vytváří dojem traktování velmi měkkými a přelévavými záhyby. Domnívám se, že srovnatelný s reliéfy Znojemského oltáře, a to ani s jednou částí reliéfů ze Sieveringu nejsou. Schultes určil jako srovnávací aparát formální pojetí pravého reliéfu Znojemského oltáře,⁷⁰⁷ která se vyznačuje spíše výraznými vertikálními záhyby draperie. Jediným srovnatelným úsekem je přetažení draperie přes rozkročený postoj sv. Jana pod křížem. Ovšem takovou akcentaci tělesného objemu na reliéfech ze Sieveringu nenalzáme. Naopak spíše zabalení tělesného objemu do neartikulované hmoty, jak ukazuje především plášť Panny Marie. Tuto tendenci bychom mohli srovnat spíše s chováním draperie na soše Madony Freisingkého oltáře.⁷⁰⁸ Srovnatelný s Madonou se jeví i Ježíšek.

Reliéfy ze Sieveringu označil Schultes i za mezistupeň mezi reliéfy Znojemského oltáře a reliéfem Narození Krista křídla Fridrichova oltáře, který popsal jako dílensky příbuzný.⁷⁰⁹ Srovnatelná má být především prostorová iluze a její hloubka. Dle mého názoru oba reliéfy pracují s rozdílnou prostorovostí, neboť prostor pravého reliéfu Znojemského oltáře není určen konkrétním okolím, tudíž musí být postavy zasazeny do obrazového prostoru rozdílným způsobem.

Co se týče sochy Bolestného Krista z OÖL, připsané do souvislosti Znojemského oltáře dílenským vztahem,⁷¹⁰ je dle mého názoru srovnání anatomie Krista s vizuálně zřetelně stylizovanou postavou ukřižovaného dobrého lotra Znojemského oltáře nevhodné. I přes to, že by stylizace částečně, a to převážně v modelaci partie břicha odpovídala, dle mého názoru není

⁷⁰⁵ CHAMONIKOLA 1991 (Pozn. 209), s. 65.

⁷⁰⁶ K reliéfům: Mathias WENIGER: Geburt Christi und Anbetung der Heiligen Drei Könige. In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, s. 252–253, kat. č. 33/1–2.

⁷⁰⁷ Pro tuto část určil Schultes společné autorství sochy sv. Kryštofa z norimberského kostela sv. Sebaldy dnes vystavené v GNM.

⁷⁰⁸ Reliéfy s projevem Freisingkých soch srovnává i Mathias WENIGER: Geburt Christi und Anbetung der Heiligen Drei Könige. In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, s. 252–253, kat. č. 33/1–2.

⁷⁰⁹ SCHULTES 1988a (Pozn.), s. 35.

⁷¹⁰ Atribuci nekonkrétně podpořila i CHAMONIKOLA 1991 (Pozn. 209), s. 64.

vhodné z hlediska míšení tématu, které sebou nese specifickou vizuální stránku čímž tak toto pojetí tematickou stránku doprovází.

Na moravské půdě, kde bychom mohli čekat následnou recepci minimálně po importu Znojenského oltáře do Znojma byl ještě jako práce Kaschauerovy dílny, tedy ve spojitosti se Znojenským oltářem a jeho figurou ukřižovaného Krista určen krucifix ze znojenského soukromého majetku, dnes uložený v MG, jak předpokládá Kaliopi Chamonikola, která jej poprvé hodnotila. K názoru se přiklonila i Benešovská a Chlíbec.⁷¹¹ Chamonikola dle mého názoru výstižně popsala sumárnější modelaci tělesného aktu, která nedosahuje kvalit Ukřižovaného Znojenského oltáře, a především zobrazení mrtvého těla s rukama propnutýma do hraniční polohy s bezvládně visící hlavou. Krucifix ze Znojma nedosahuje ani noty silného okamžiku smrti Znojenského oltáře a jde spíše o původně solitérní pojednání, proto není zachycen přesný hraniční okamžik smrti Krista v kontextu vizuálně silné kalvárie Znojenského oltáře. Nicméně částečně podobně je na krucifixu vizualizována krev silném potoku krve, který se line z rány v hrudi pod bederní rouškou až k ráně v nohou, jak lze vidět především u Krista Snímání z kříže Znojenského oltáře. Nicméně charakteristické elementy pro Ukřižovaného oltáře jako je zpracování Kristovy hrudi a boků a konkrétní moreliiovské detaily neumožňují vznik v autorském okruhu řezbářské dílny Znojenského oltáře. Domnívám se, že krucifix vznikl v širším okruhu vídeňského prostředí a je také jako Znojenský oltář importem.

Co je překvapivé, že tendenci reliéfu Znojenského oltáře našel Lothar Schultes až v severočeském regionu v Oseku a v reliéfu Ukřižování zasazeného do barokního oltáře v tamním dominikánském klášterním kostele. Letmo také zmínil v této souvislosti sousoší kalvárie břevna chrámu sv. Bartoloměje v Plzni,⁷¹² dvě díla která jsou literaturou uvedena do vzájemné souvislosti především ve zpracování Ukřižovaného Krista.⁷¹³ K identifikaci reliéfu Ukřižování z Oseka se vyjádřil i Petr Jindra, který Schultesovo uvedení do souvislosti se Znojenským oltářem s předpokladem autorství Jakoba Kaschauera opakovat.⁷¹⁴ Domnívám se, jako v případě reliéfů ze Sieveringu, že reliéfy nelze spojit opět díky rozdílné prostorové koncepci a ani díky motivické výbavě a co se morfologie týče. Co bychom mohli považovat za společné je téma omdlévající Marie zachycené skupinkou přátel.

Celkovým pohledem na díla uvedená do souvislosti se Znojenským oltářem lze říci, že spojení bylo utvořeno na základě předpokladu, že reliéfy Znojenského oltáře náleží do autorského prostředí Jakoba Kaschauera a Freisingkých soch, což se, jak vidno z příslušné

⁷¹¹ CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ (Pozn. 271), s. 288.

⁷¹² Petr JINDRA: Středověké výtvarné umění. Sochařství a malířství, in: Jaroslav DOUŠA/ Marie MALIVÁNKOVÁ-WASKOVÁ (edd.): Dějiny města Plzně do roku 1788, 1, Plzeň 2014, 290–344.

⁷¹³ JINDRA 2014 (pozn. 712), s. 329.

⁷¹⁴ JINDRA 2014 (pozn. 712), s. 329.

kapitoly o Jakobu Kaschauerovi nedomnívám. Jak již zaznělo autorství Jakoba Kaschauera Znojenského oltáře nebylo v literatuře přijato. Tím, že ale toto nepřijetí nebylo důvodně konkretizováno se takové autorství promítlo podřazením Znojenského oltáře pod adjektivum kaschauerovský, které se nese v drobných studiích. Při kritice uvedených děl se domnívám, že je nutné se soustředit na oddělení stylového názoru reliéfů Znojenského oltáře a Freisingkých soch, jako dvou datačně současných a lokálních entit. Příkladem nejvýraznějšími jsou reliéfy ze Sieveringu, které již byly uspokojivě spojeny s okruhem Jakoba Kaschauera. S tímto reliéfním projevem dle mého názoru můžeme spojit i reliéf Kristova Narození Fridrichova oltáře,⁷¹⁵ který může být z hlediska datace téměř současný. Co se týče kalvárie z farního kostela v Plzni, kterou Schultes taktéž jmenoval je problematika určení stylu složitější, neboť je na sochařském projevu zřetelná výrazná znalost či původ řezbáře v pražském prostředí a konkrétně tvorby Mistra Týnské kalvárie. Avšak na tomto podkladu jsou pozorovány i nové morfologické a typologické změny neurčitě spojovány s tvorbou Jakoba Kaschauera a Hanse Multschera. Kaschauerovské morfologické prvky byly,⁷¹⁶ ale pozorovány již dříve před názorovým vystoupením Lothara Schultese. Srovnávací materiál pro kalvárii by mohla rozšířit skupina Panny Marie a anděla scény Zvěstování, která byla v roce 2012 vystavená v Leogangu [118], a která nepochybně souvisí s vídeňským okruhem Jakoba Kaschauera. Tímto je tak dle mého názoru vytvořena platforma pro Oseckou kalvárii.

V literatuře byl také diskutován motiv zploštění reliéfů Znojenského oltáře, a to zejména v partii omdlévající Panny Marie Znojenského oltáře. Podobný reliéfní princip popsal Ernst H. Gombrich na pašijových reliéfech z Ostrihomu (17, 18),⁷¹⁷ což ho vedlo ke zvážení autorského okruhu. Domnívám se, že jisté stlačení související s reliéfy Znojenského oltáře lze jistě pozorovat, především ve scéně Jidášova Polibku (16), je však nutno zvážit, zdali jde v tomto případě o reliéfní princip a nebo o hranici možností práce s reliéfní hmotou. Nicméně ve scéně Krista na hoře Olivetské lze pozorovat i velmi měkkou modelaci draperie, která může souviset s řezbářským projevem Jakoba Kaschauera, který pozorujeme na soše trůnícího sv. Petra jako papeže z OG (82).⁷¹⁸ Tímto jsou tak na reliéfech z Ostrihomského muzea patrné dva autorské přístupy: Jakoba Kaschauera a autora reliéfů Znojenského oltáře. V tomto případě je patrné, že oba přístupy byly ve Vídni recipovány.

⁷¹⁵ V případě reliéfu Fridrichova oltáře je situace komplikovanější a třeba pracovat s v literatuře panujícím názorem o vizuální jednotě stmelující vzhled Fridrichova oltáře notou krásného stylu. To se týká i reliéfu Kristova Narození, ve kterém lze ale číst i projev současnější. Ten by právě mohl souviset s reliéfy ze Sieveringu.

⁷¹⁶ Jaromír HOMOLKA: Sochařství, in: Jaromír HOMOLKA (ed.): Pozdně gotické umění v Čechách. 1471–1526, České dějiny, sv. 51, Praha 1978, 167–254.

⁷¹⁷ GOMBRICH 1935 (Pozn. 81).

⁷¹⁸ Mathias WENIGER: Thronender hl. Papst (hl. Petrus?). In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, s. 250–25251, kat. č. 32.

Až hraniční zploštění reliéfů popsal Gombrich na reliéfech Klanění tří králů a Smrti Panny Marie opět Ostrihomského muzea (19, 20),⁷¹⁹ které také uvedl do souvislosti s reliéfy Znojenského oltáře. Při porovnávání obou děl také Gombrich konstruoval názor o možném reliéfním principu přinášející pozitivní hodnotu. Ať jde o inspirativní hypotézu, nelze ji však dle mého názoru konstruovat na takto nekvalitních reliéfech. Reliéfy pozbývají kvality, jak po stránce stylové, kterou nelze srovnat s reliéfy Znojenského oltáře, ale i po stránce technického zvládnutí reliéfu, které může zapříčinit jistou formu zploštění. Pro srovnání problematiky analýzy tohoto typu reliéfu lze také uvést příklad nezávislý na reliéfním projevu Znojenského oltáře, který jsem díky jeho nezávislosti vybrala zcela záměrně. V kostele v Kiel se dochoval pašijový oltář datovaný do doby kolem roku 1460,⁷²⁰ jehož sváteční strana je prostoupena pašijovou tematikou v horním horizontálním pásu a mariánskou ve spodním horizontálním pásu celé. Scény jsou pojednány v reliéfu. Zejména na scéně Kristova ukřižování bychom mohli pozorovat jistou formu stlačení celé plochy reliéfu, která se na jistých místech podílí svým stlačením i na deformaci, podobnou bychom mohli sledovat i v deformaci obličejů Znojenského oltáře. Tyto prvky bychom mohli považovat za styl utvářející hodnototvorné prvky. Ve srovnání se Znojenským oltářem, jde ale spíše o problém zpracování reliéfu obecně a prostorové vměstnání zaplněné scény do dřevěné hmoty reliéfu, která se projevuje místním zploštěním.

V porovnání se Znojenským oltářem při pozorování pravé a levé strany centrální scény Ukřižování se s problémem omezené dřevěné plochy pro reliéf autorský řezbářský provoz vyrovnal mistrně, neboť zmíněná deformace zploštění neprovází mnoha figurami komplikovanou kompozici v několika figurálních vrstvách, tak jako můžeme sledovat na pravé polovině reliéfu scény Ukřižování, která je velmi výrazně plasticky probrána, ale naopak zploštění a jistá deformace provází levou stranu reliéfu a méně prostorově komplikovanou scénu o méně postavách. Proto bychom měli reliéfní zploštění a deformaci považovat za hodnototvorný element. Co se týče místní deformace tváří zploštěním na Znojenském oltáři, ta lokálně prostupuje celou plochou reliéfu a může proto souviset s výrazovostí výše zmíněného pašijového realismu.

Z výše uvedeného hodnocení reliéfů Znojenského oltáře se domnívám, že jakýsi následovnícký okruh reliéfů či jistá reflexe na základě dochovaného fondu středověkého sochařství není hmatatelná až na pár výjimek. Těmi jsou křucifix ze Znojma a pašijové reliéfy z Ostrihomského muzea, nicméně ale ani jedno dílo nejeví dle mého názoru přímý vztah

⁷¹⁹ GOMBRICH 1935 (Pozn. 81).

⁷²⁰ Dnes v kostele sv. Mikuláše, pocházející z františkánského kostela v Kielu v dnešní spolkové zemi Šlevicko-Holštýnsko.

k reliéfnímu řezbářskému projevu Znojemského oltáře. Z kritiky v literatuře zmíněných děl vyplynulo, že pro recepci následnou – pohybujeme se v časovém horizontu kolem poloviny 15. století, byla zajímavější a pro recepci možná i jednodušší forma Jakoba Kaschauera. Tak především ukazují zmíněné pašijové reliéfy ze Sieveringu, na kterých lze částečně identifikovat zjednodušený přístup srovnatelný s reliéfem Znojemského oltáře, ale i formální pojetí Jakoba Kaschauera. Že byla recepce pojetí Jakoba Kaschauera jednodušší i pro moravskou produkci dokládá několik dochovaných sochařských exemplářů, které optimisticky uvádí a vykládá Kaliopi Chamonikola.⁷²¹ Na některých badatelka,⁷²² ale současně pozoruje již vliv kamenných soch lodi katedrály sv. Štěpána a nejde proto o čistou recepci stylu.

2.10. Zkoumání výsledků technologických analýz

Kapitola zkoumání výsledků technologických analýz bude velmi stručného rázu podobně jako bylo v případě zkoumání malovaných stran křídel, neboť pracuje s již interpretovanými výsledky restaurátorského průzkumu reliéfů Znojemského oltáře a jeho rámu, který proběhl mezi lety 1969 a 1986 a nepřináší tak nový přínos ani nová srovnání. Jde spíše jen o srovnání s dalšími stejně dostupnými interpretacemi. Výsledky hodnocení průzkumu publikovali Manfred Koller a Giovanna Zehetmaier v Rakouském časopisu pro umění a památkovou péči.⁷²³

Prkna, která tvoří podkladovou desku jak pro zlacené pozadí reliéfů Znojemského oltáře z jedné strany, tak z druhé strany tvořící podklad pro malované strany křídel jsou ze smrkového dřeva. Takto vytvořené desky jsou zasazeny do rámu z dubového dřeva, kdežto vyřezávané reliéfy přisazené ke straně desky se zlacením jsou ze dřeva lipového.⁷²⁴ Dle Kollera a Zehetmaier je forma, ale i rámování nezvyklé a ukazují spíše na nizozemskou produkci.⁷²⁵ Neobvyklé má být zejména užití dubového dřeva, které v Rakousku bylo prozatím určeno u Mistra z Heiligenkreuzu a Mistra vídeňského skotského oltáře.

Polychromie doprovází celkové vyznění řezeb reliéfů například v charakteristice malovaného žilního řečiště(73) [119], které dotváří v řezbě vystupující žíly nebo řezbářsky

⁷²¹ CHAMONIKOLA 1999 (Pozn. 209), s. 258.

⁷²² Kaliopi CHAMONIKOLA: Madona. In: Od gotiky k renesanci II 1999 (Pozn.), kat. č. 134, s. 285–286; Kaliopi CHAMONIKOLA: Kristus Salvator. In: Od gotiky k renesanci II 1999 (Pozn.), kat. č. 137, s. 306–307; Kaliopi CHAMONIKOLA: Biskup z Brankovic. In: Od gotiky k renesanci II 1999 (Pozn.), kat. č. 138, s. 284–285; Kaliopi CHAMONIKOLA: Panna Marie ze Zvěstování. In: Od gotiky k renesanci II 1999 (Pozn.), kat. č. 143, s. 313–314; Kaliopi CHAMONIKOLA: Sv. Jan Evangelista. In: Od gotiky k renesanci II 1999 (Pozn.), kat. č. 144, s. 314–315; CHAMONIKOLA: Madona ze Znojemského muzea. In: Od gotiky k renesanci II 1999 (Pozn.), kat. č. 146, s. 284–285.

⁷²³ KOLLER/ ZEHETMAIER 1988 (Pozn. 179).

⁷²⁴ KOLLER/ ZEHETMAIER 1988 (Pozn. 179), s. 38.

⁷²⁵ KOLLER/ ZEHETMAIER 1988 (Pozn. 179), s. 38.

zpracované bradavky dotvořené malovaným ochlupením kolem, ale zejména v případě zpracování vousů a vlasů je polychromie v hodnocení Kollera a Zehetmaier charakterizována jako novátorská související s novým realismem 30. let 15. století.⁷²⁶ Polychromie je charakteristická jejím provedením na mimořádně zpracovaný podklad, který sestává ze dvou šedých vrstev,⁷²⁷ první přípravné vrstvy s okry a druhé pouze monochromní šedé. Manfred Koller se vyjadřuje k druhé monochromní vrstvě s vysvětlením záměrného mezi-stádia prací na reliéfu a překvapivě tuto mezifázi interpretuje ve vztahu ke grisaillové malbě van Eycka.⁷²⁸ Interpretace vrstvy jako funkční vrstvy podobné imprimituře, která zajišťuje odražení světla dopadajícího skrze polychromii se zdá s ohledem na vyznění a výstavbu polychromie vlastního inkarnátu logičtější. Srovnání s grisaillovou malbou jejíž vizuální podstatou je monochromní zpracování s konečným vizuálním efektem je nesrovnatelné se základním podkladovým zpracováním, které ale konečného efektu není. Mairinger poukázal na to, že tento podklad se sice nenachází na celé ploše reliéfu chybí, ale jen u Panny Marie a vojáka s helmou pod nohou levého lotra,⁷²⁹ na čemž nelze zcela vysvětlit lokální modelační či vyrovnávací funkci řezby, nýbrž celkově modelační a pro polychromii funkční význam vrstvy. Ludwig Baldass svým hodnocením z roku 1435 tedy bez možností výše jmenovaných odborníků poprvé popsal nově odkrytou středověkou původní polychromii, u které bez stratigrafického průzkumu poukazyval na její mimořádnou vlastnost,⁷³⁰ a to tu že je vlastní hmoty a tím i vlastní umělecké hodnoty. Tuto tezi je dle mého názoru nutno ověřit zkoumáním výšky (rozmezí bylo stanoveno od 40 do 300 μm ⁷³¹) přípravného podkladu s ohledem na lokaci a možnosti podílu zmíněné modelace. Změnu přístupu k budování podkladu, který se jistě neodmyslitelně podílí na celkovém vyznění řezby a polychromie lze i s ohledem na změnu stylového pojetí předpokládat, vždyť už od raného 15. století prodělala i desková malba v případě podkladu a jeho vrstev jisté změny.⁷³² Především jde o změny u Mistra Albrechtova oltáře, jehož tvorba je na stejné stylové úrovni jako reliéfy Znojemskeho oltáře.⁷³³

Polychromie inkarnátu je částečně tedy jednovrstvá či dvouvrstvá s místním malířským dotvořením za mokra do mokra. Co se týče výzdobných či jiných aplikačních technik setkáme

⁷²⁶ KOLLER/ ZEHETMAIER 1988 (Pozn. 179), s. 40.

⁷²⁷ Technologický průzkum všech vrstev včetně polychromie: Franz MAIRINGER: Analytische Untersuchungen der Skulpturpolychromie des Znamer Altars, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1988, 44–48.

⁷²⁸ Manfred KOLLER: Studien zur gefassten Skulptur des Mittelalters in Österreich: Der Flügelaltar im Redemptoristenkloster in Puchheim, OÖ, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XLIII, 1989, s. 46.

⁷²⁹ MAIRINGER 1988 (Pozn. 727), s. 45.

⁷³⁰ BALDASS 1935 (Pozn. 88), s. 31.

⁷³¹ MAIRINGER 1988 (Pozn. 727), s. 45.

⁷³² KOLLER 1994 (Pozn. 339), s. 39.

⁷³³ KOLLER 1921 (Pozn. 340).

se na Znojenském oltáři s použitím reálných provazů u pravého ukřižovaného lotra centrální scény kalvárie Znojenského oltáře. V porovnání s Fridrichovým oltářem jde o užití podstatně méně výzdobných či aplikačních technik, v porovnání s Fridrichovým oltářem na, kterém jich byla užitá řada.⁷³⁴ V případě Fridrichova oltáře nešlo, ale o zapojení reálných materiálů za účelem jejich vyznění materie tak jako u Znojenského oltáře. To znamená, že například kůže, kterou byla potažená koruna korunované Panny Marie horní etáže skříně Fridrichova oltáře a socha sv. Kateřiny spodní etáže skříně byla ještě pro celkové estetické vyznění pozlacena na poliment.⁷³⁵ Na výzdobné techniky jsou reliéfy Fridrichova oltáře sice bohatší naopak jsou ale, co se týče výstavby inkarnátu v porovnání s reliéfy Znojenského oltáře jednodušší, neboť je inkarnát pouze jednovrstvý.⁷³⁶

Vrátím-li se k řezbářským kvalitám reliéfu Znojenského oltáře, které jsou dotvořeny v celkovém vyznění polychromií lze zmínit kvality například sochy Boha Otce a trůnicí Marie s dítětem Fridrichova oltáře, jejichž vlasy a vousy jsou pramen po pramenu do přípravné podkladové vrstvy vláknitě gravírovány.⁷³⁷ Přičemž technika rytí do podkladové vrstvy je přímo u soch Fridrichova oltáře interpretována, lze proto v příštím technologickém zkoumání oba přístupy porovnat. Nicméně sledováním a srovnáním obou formálního projevu přístupu k řezbářskému zpracování lze říci, že oba přístupy se liší. Přístup k řezbě na soše Boha Otce je podstatně drobnopisnějšího charakteru. Nicméně legitimní je toto srovnání zejména, protože horní etáž skříně se sochařskou výzdobou především díky jmenované soše Boha Otce Fridrichova oltáře prozrazuje po stylové stránce a zejména v partii draperie stylovou proměnu, kterou reprezentují ve Vídni Znojenský oltář a sochy soustředěné kolem autorského souboru Jakoba Kaschauera. Stylový názor reliéfů Znojenského oltáře, jak jsem se snažila poukázat je dle mého názoru díky nástrojům stylové kritiky takřka nemožné dohledat ve Vídni na dílech datovaných do doby příbuzné či doby následné čímž, ale vyloučit možnost ovlivnění prostředí po stránce technologické prozatím nemůžeme. Stále musíme pracovat s tím, že dílna, která soustředila malířský a řezbářský provoz pro vznik Znojenského oltáře musela být rozsáhlá. Koller a Zehetmaier naznačili sice podobně úzký vztah autora polychromie a řezbáře charakterizovaný pro Znojenský oltář i v případě reliéfů ze Sieveringu ty jsou,⁷³⁸ ale z větší

⁷³⁴ K tématu: KOLLER 1994 (Pozn.); KOLLER 1999 (Pozn. 339); HÖRING/ KOLLER 2004 (Pozn. 339).

⁷³⁵ KOLLER 1994 (Pozn. 339), s. 35.

⁷³⁶ HÖRING/ KOLLER 2004 (Pozn. 339), s. 2. Kvalita inkarnátu se projevuje, ale především v pastózním a hrubějším rukopisu.

⁷³⁷ KOLLER 1994 (Pozn. 339), s. 41. Tímto způsobem jsou, ale tvořeny i vlasy trůnicí Panny Marie spodní etáže skříně a reliéfy křídel Fridrichova oltáře. HÖRING/ KOLLER 2004 (Pozn. 339), s. 2–3.

⁷³⁸ KOLLER/ ZEHETMAIER 1988 (Pozn. 179), s. 39.

části stále pokryty nepůvodní novodobou polychromií.⁷³⁹ Co se týče dalších soch dochovaných ve Vídni uložených v Rakouské galerii ani socha sv. Petra jako trůnícího papeže(82),⁷⁴⁰ ani socha klečící Panny Marie⁷⁴¹ z nedochovaného souboru Zvěstování nevykazují především v partii zpracování vlasů a vousů volným pozorováním podobnost s Kollerem a Zehetmaier popsáním vztahem autora polychromie a reliéfů Znojemského oltáře.⁷⁴² Volným pozorováním vykazují dle mého názoru souvislost pouze řezby Fridrichova oltáře, které měly na základně zhodnocení stylové a technologické stránky vzniknout v časovém rozmezí 1420 až 1447,⁷⁴³ a které jsou vizuálně sjednocené prací s krásnoslohým typologickým a částečně i morfologickým aparátem. K interpretovanému úzkému vztahu mezi autorem reliéfů Znojemského oltáře a autorem polychromie lze dodat, že oba pravděpodobně jakožto jeden dílenský provoz museli společně přijít do Vídně. Srovnáním provedení malířského pojetí polychromie soch Fridrichova oltáře navzdory analyzované příbuznosti nelze předpokládat suplování autora polychromie na reliéfech Znojemského oltáře, protože se přístup malířským charakterem liší.

Čím jsou velmi charakteristické reliéfy Znojemského oltáře je práce s volně malovanými látkovými vzory, které svou opakovanou strukturou imitují brokátovou látku. Vzorů se dochovalo celkově na třicetpět.⁷⁴⁴ Podáním této volně malované struktury respektující průběh skladů draperie v řezbě se zcela odlišují od metodou spolvera přenášených vzorů struktury imitující brokát u Mistra Albrechtova oltáře,⁷⁴⁵ ale i co se týče volně malovaných fantazijních květinových vzorů soch skříně Fridrichova oltáře, které neimitují strukturu ornamentální látky.⁷⁴⁶ Na Znojemském oltáři se dochovaly převážně florální ornamenty, ale i zvířecí a geometrické ornamenty. Ani jeden, ale nejeví dle průzkumu Kollera souvislost s vídeňským či salzburským uměleckým prostorem a zde užívaných vzorů.⁷⁴⁷ Co se týče vzorů zvířecích užitých na Znojemském oltáři ty datačně vymezují vznik reliéfů, neboť byly hojně používány nejen v Rakousku a to od počátku 15. století po druhou čtvrtinu 15. století.⁷⁴⁸ Tím, že nelze dohledat pro vzory Znojemského oltáře paralelu ve vídeňském prostředí se potvrzuje

⁷³⁹ Mathias WENIGER: Geburt Christi und Anbetung der Heiligen Drei Könige. In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, s. 252–253, kat. č. 33/1–2.

⁷⁴⁰ Mathias WENIGER: Thronender hl. Papst (hl. Petrus?). In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, s. 250–25251, kat. č. 32.

⁷⁴¹ Mathias WENIGER: Kniende Maria. In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, s. 210–211, kat. č. 16.

⁷⁴² Obě sochy z Rakouské galerie mají částečně dochovanou původní středověkou polychromii. Socha Panny Marie byla restaurována v roce 2001 a socha sv. Petra byla restaurována v roce 1978.

⁷⁴³ KOLLER/ HÖRING 2004 (Pozn. 339), s. 4. Po technologické stránce jsou totožně zpracovány sochy spodní etáže skříně Fridrichova oltáře stylově staršího projevu tak, jako sochy horní etáže skříně mladšího projevu. Jde právě o zmiňovaný vztah mezi řezbou a polychromií, která doprovází celkové vyznění.

⁷⁴⁴ KOLLER/ ZEHETMAIER 1988 (Pozn. 179), s. 43.

⁷⁴⁵ K užívaným vzorům Mistra Albrechtova oltáře: KOLLER 1971 (Pozn. 340)

⁷⁴⁶ PETSCH/ ZEHETMAIER 2004 (Pozn.), s. 5.

⁷⁴⁷ K průzkumu KOLLER 1973 (Pozn.), s. 43–52.

⁷⁴⁸ KOLLER 1973 (Pozn. 340), s. 43.

dle mého názoru teze o příchodu řezbářského dílenského provozu včetně autora polychromie s jeho vzorovou výbavou do tohoto prostředí. Tezi o původu mimo prostředí potvrzuje i to, že Mistr Albrechtova oltáře, jakožto paralela stylové úrovně 30. let 15. století, u kterého je předpokládáno vyučení v Nizozemí používá vzory,⁷⁴⁹ které jsou svou podobou příbuzné vzorům užívaným v prostředí Rakous Místrem londýnské sv. Trojice a Místrem Votivní desky ze St. Lambrechtu.⁷⁵⁰

Závěr: Hodnocení reliéfů sváteční strany Znojemského oltáře

Z kapitoly věnované kritice dosavadní literatury, a především k částem badatelských hodnocení věnovaných reliéfům Znojemského oltáře, vyplynula náročnost popsání formálního projevu těchto reliéfů, který byla snaha hodnotit jako projev stylový v kombinaci s ohraničením formálního projevu v rámci umělecko-historické kategorie malířsky pojednaného reliéfu nebo snaha reliéf ohraničit srovnáním s typem »*relievo stiacciato*«.

Domnívám se, že na základě kritiky jednotlivých kategorií, o kterou jsem se pokoušela v prvních kapitolách oddílu, byla specifická vizualita reliéfů Znojemského oltáře neuspokojivě vyhodnocena a to zejména na úkor jejímu specifickému formálnímu zpracování, které nepochybně souvisí s ikonografií jednotlivých partií reliéfů Znojemského oltáře a s jeho ústředním tématem teologického programu Kristova těla. Jednotlivá ikonografická témata jsou prezentována od sebe oddělenou a vizuálně odlišenou formou, čímž jsou tak zpřístupněna k vlastnímu čtení. Nejvýraznějším příkladem je plasticky velmi plošná partie reliéfu se zobrazením omdlévající Panny Marie obklopené třemi ženami, které ji zachytávají před přímým pádem na zem. Deformace především partie Mariina obličeje a vedle na těsto přitisknuté tváře ženy čímž je tak vytvořen motiv polibku, který jsem interpretovala jako téma soucitu s Mariiným utrpením je spjata s utrpením Krista na kříži v rámci jejího podílu na vykupitelské oběti, a které je výsledkem záměrného zploštění této partie. V kontrastu s touto partií a dalším vizuálně odlišeným tématem je zobrazení setníka Longina, který vystupuje naopak ve velmi plastickém podání. Plastické vystoupení může být i spjata s akcentací silně eucharistického charakteru momentu probodení Kristova boku setníkem. Akcentace je dále doprovázena zobrazením dalších kopí scény mnohofigurální kalvárie, která jsou vyvedena v méně rušivém malířském mediu na zlaceném pozadí, kdežto naopak na pravé straně reliéfní plochy jsou všechna kopí vyvedena v hmotě reliéfu plasticky vystupující či dokonce

⁷⁴⁹ ROSENAUER 1981 (Pozn. 393), s. 111–112.

⁷⁵⁰ KOLLER 1973 (Pozn. 340), s. 43.

vycházející volně do prostoru z hmoty reliéfu čímž tak vrhají na celou scénu stín (70).⁷⁵¹ V rovině kontrastu je také odlišena postava Krista scény Nesení kříže oděného v plasticky strukturovaném šatu s plně plastický zobrazeným obličejem, který nepodléhá deformaci v kontrastu s velmi plošným pojednáním lotra a vedle zobrazeného drába. Toto významové odlišení mimo jiné souvisí také s tradičním vizuálním odlišením barevnosti inkarnátu či rozdílné typologie tělesné konstituce dvou lotrů a Krista na kříži nadcházející scény Ukřižování.

Rozdílné formální zpracování závislé především na proměně plasticity reliéfu jsem interpretovala jako významové plány, které se odlišují od plánu prostorových. To že reliéf není výsledkem prostorového procesu nýbrž toho významového, naplňuje dle mého názoru i poukaz na architekturu, která by ze své podstaty logičnosti zobrazení mohla mít funkci prostorovou. Vytažením linií architektury (74), jsem se snažila poukázat na funkci těchto linií jako vodících směřující oči zbožného diváka do tematického středu sváteční strany Znojemského oltáře Kristova těla na kříži. Architektonické prvky jako je Jeruzalémská brána a Kristův sarkofág, jsou zároveň prvky, které nejsou součástí vlastního děje, neboť se k nim figury daného děje žádným způsobem nevztahují a prvky mající spíše rozvíjející narativní charakter odkazu na předcházející či nadcházející děj čímž přinášení další sumu významů. Nejdůležitějším kontrastem je ale trojí plastičnost Kristova těla v rámci dějové sekvence – Nesení kříže, Kristovo Snímání z kříže a Kristovo ukřižování, kde je tělo plastiky vystupňováno téměř do podoby volné sochy, která stojí v kontrastu s reliéfem, kde je zobrazeno osazenstvo děje. Vizuální akcentace Kristova těla je završena i tím, že je tělo nejsvětlejším místem celé sváteční strany. Zpřístupnění Kristova těla „*ted*“ jako tak obrazovou diskusí mezi přítomností v místě instalace a reprezentací Krista. V tomto případě je i obstojná diskuse o prolomení hranic medií v úrovni „*lebenden Skulpturen*“.⁷⁵²

Interpretací významového čtení formálně odlišeného zpracování reliéfní plochy, je tak nutno na jisté deformaci spatřovat pozitivní výtvarnou hodnotu, která není indikátorem stylové hodnoty, kterou bychom mohli stylovou analýzou srovnávat s dalšími díly, ale bylo by nutno v rámci analýzy případného následovnického okruhu hledat stejně či v méně kvalitní úrovni stejný formální princip a významový ekvivalent, který nebyl doposud uspokojivě dohledán. Případné vytržení jistého úseku reliéfu a snaha o stylové srovnání s dalšími díly, jak činí zejména Lothar Schultes je dle mého názoru nevhodná ke komplexně pojednanému reliéfnímu

⁷⁵¹ Na obr. č. 70 lze sledovat, jednak na rekonstrukci odlomených částí jednotlivých kopí, že na levé straně reliéfu, kde je zobrazeno téma setníka Longina jsou jen dvě plastická kopí, naopak na pravé straně reliéfu, jednak doplněním odpadlých kopí (běžová), tak i vyznačení (růžová) dochovaných plastických kopí, jich je několik.

⁷⁵² BELTING/ KRUSE 1994 (Pozn. 399), s. 84.

projevu a také i metodologicky pochybná.⁷⁵³ Proto Schultesem identifikovanou trojí identitu řezbáře, či trojí stylovou stratigrafií řezbářského projevu vylučuji. Také jsem toho názoru, že inspirativněji působil spíše řezbářský projev Jakoba Kaschauera alias autora soch Freisingského oltáře a jeho dílenskému provozu připisovaná několika soch,⁷⁵⁴ který byl pro přenosnost a odvoditelnost projevu jednodušší.

Co lze na formálním projevu identifikovat je stylový původ autora reliéfů Znojemského oltáře v prostředí Bavorska. Do celkového stylového vyznění se promítá jednak specificky reformulovaná lokální podoba krásného slohu přelomu 20. a 30. let 15. století, kterou reprezentuje Mistr Worcesterova Nesení kříže, ale i obrazové vzory, které byly bavorskou oblastí přejímány z evropských center.

Na tzv. standartním projevu pašijového bavorského realismu⁷⁵⁵ se podílel zmíněný Mistr Worcesterova Nesení kříže jeho specifickým přístupem extrémně drasticky zpracovaných a invenčně reformulovaných témat Mariina *compasia* či utrpení Krista, témata která jsou zpracována i v reliéfech Znojemského oltáře, ne však odvozujícím způsobem, nýbrž invenčně zpracována. Jde tak například o zobrazení Krista napnutého mezi u dvěma lany scény Nesení kříže vytvářející hraniční dojem napětí vzbuzující v divaku *imitatio*. Další suma témat, která spojuje autora řezeb s původem v Bavorsku je pak ku příkladu reformulace v Bavorsku poměrně častého užití zpracování tématu Mariina *compassia* ve formě Veroničiny roušky, které je na Znojemské oltáři invenčně nahrazeno zobrazením posměváčka v ose pod křížem s mrtvým Kristovým tělem, který přenáší na spoluutrpitečku jednak Kristovu bolest, současně, ale zesiluje bolest způsobenou ztrátou jejího syna. Přičemž téma takového posměváčka lze najít i v okruhu Mistra Worcesterova Nesení kříže v kalvárii z Heidau. Z mistrova okruhu, také pochází téma fyzického násilí působené na rodinu a přátele Krista tematizované v centrální scéně Kristova Ukřižování Znojemského oltáře v zobrazení Marie Magdalény a mladšího Jana. Srovnat tak lze především téma zobrazené na retáblu z Hilpoltsteinu. Suma zmíněných zpracovaných témat na Znojemské oltáři, které souvisejí s Místrem Worcesterova Nesení kříže a dále pak především s dalšími tématy příkladů bavorských Ukřižování soustředěných kolem Gabriela Anglera mne vedou k určení stylového původu autora reliéfů Znojemského oltáře a k možnosti importu řezbářského provozu do Vídně.

⁷⁵³ Přípustná by metoda mohla být v případě, že by identifikace proběhla na oddělených scénách reliéfních scénách, a ne uvnitř jedné reliéfní scény, s vlastním promyšleným charakterem.

⁷⁵⁴ Jde o sochy Freisingského oltáře (GNM), sochu trůnící papeže z AM, několik derivátů soch Freisingské madony (Madona z Hundsheimu, Purgstallu a Brunnenhausu), dále i sochu Panny Marie ze sboru Zvěstování z AM a reliéfy rozdílně diskutované ve vztahu ke Znojemskému oltáři, ale i ke zmíněným sochám Jakoba Kaschauera, reliéfy ze Sieveringu (Klosterneuburg)

⁷⁵⁵ SUCKALE 1987 (Pozn. 484), SUCKALE 1988 (Pozn. 177), OETTINGER 1940 (Pozn. 124), OETTINGER 1941 (Pozn. 125) a jeho termín Mnichovské školy.

Jak jsem zmínila pro formování stylového původu autora řezb Znojenského oltáře jsou zásadní i analogie franko-vlámského původu, které jsou identifikovány zejména v prostředí Bří z Limburka a dalších již francouzských rukopisů jimi ovlivněnými a dále i v ukázce retablového řezbářství v pojetí Jacquese de Baerze, které se podílejí na motivické zásobnici oblasti. Například scéna Nesení kříže Znojenského oltáře vychází reformulací zobrazení dvou lotrů ze zmíněných rukopisů. Téma bylo v Bavorsku inspirační i pro Gabriela Anglera a jeho Tabulu Magnu, kde je paralelně zpracováno. Orientaci na typ vzorů franko-vlámského původu jsem se pokoušela vysvětlit schopností přijímat, a to pohledem buď sekundárního přijetí do této oblasti nebo případného přímého nasycení bavorského prostředí těmito díly. Přičemž analýza především prostoru bavorského vévodství Ingolstadt vykazuje přímé nasycení prostředí odkud mohl čerpat i autor reliéfu Znojenského oltáře. Osobou, která dokázala zprostředkovat tento typ analogií, ale především i osobou, která se s franko-vlámskou kulturou identifikovala je Ludvík VII. Bavorský, který se pohyboval s přestávkami mezi lety 1391–93 a 1402–1415 na francouzském dvoře u své sestry Isabely, francouzské královny manželky Karla V. Ludvík se dokonce získal po psychickém onemocnění krále členství v regentské radě zastupující jeho vládu v době indisposice, proto je třeba předpokládat jeho pohyb mezi nejvyššími kruhy a tedy i znalost formy nejvyšší umělecké reprezentace. O té svědčí především udržování jistého standartu po vzoru francouzského dvora, jehož ukázkou je vévodova umělecká prezentace, kterou dokázal naplnit v té době jistě jen švábský umělec Hans Multscher. Propojení francouzské a bavorské kultury, které předpokládá jistou formu diskuse mezi umělcem a zadavatelem představuje návrh vévodova náhrobku. Vévodovu veřejnou reprezentaci také představuje ukázka „*Kleinkunstwerk*“ sv. Trojice z frankfurtského Liebieghausu, která je jednak svým tématem, ale i podáním spojována s pietou Jeana Malouela, strýce Bří z Limburka. Obojí by dle mého názoru, jak jsem se snažila naznačit mohlo souviset přímo s mimořádným reformulováním scény Snímání Krista z kříže Znojenského oltáře. U specifického zobrazení Kristova těla a způsob jeho držení a současně prezentace byly již dříve interpretovány formou asociace k tématu piety (*Vesperbild*) tedy typu tradičního, známého díky krásnoslohé produkci jak v oblasti Bavorska, tak i v oblasti Rakous, nicméně na podobě scény, pro kterou nebyla nalezena uspokojivá potažmo vůbec žádná obrazová paralela, by mohla být případně výsledkem zpracování obrazového typu obou výše zmíněných děl tématu *Pitié-de-nostre-Seigne*. V případě popisu bavorského prostředí a identifikace ingolstadtského vévody nemusí být zpracování tématu překvapivé. Přímé prosycení bavorského prostředí mohou také doložit transporty části uměleckých předmětů dvorské královské sbírky krále Karla V. (v roce 1405), ale i několik dalších doložených transportů, které byly nařizeny samotnou Isabelou Bavorskou.

Z popisu bavorského vévodství Straubing vyplynul díky lutyšskému biskupu a následně i vévodovi několika nizozemských oblastí Johannu III. Bavorskému, který zaměstnával malíře Jana van Eycka jako dvorního malíře v rezidenci v Haagu, že lze díky vévodou zaměstnávanému úředníku v pozici soudní kanceláře, který zastával i některé další pozice Ulrichu Kastemayerovi doložit jistou sumu kontaktů mezi dvorskou residencí v Haagu a Straubingu. Kastenmayer si dokonce nechal navrhnout náhrobek, který bývá spojován s van Eyckem. Forma kontaktů může doložit jistou formu zprostředkování tvorby tzv. nizozemských primitivů van Eycka nebo Mistra z Flemalle či Rogiera van der Weydena.

Nicméně vztah k této tvorbě není konkrétní jako v případě některých mladších franko-vlámských analogií. Jde spíše o obecný vztah k typologii realismu, který se odlišuje od středoevropské formy realismu krásnoslohé produkce. Konkrétnější roviny nabyla dle mého názoru pouze analýza významového umístění Kristova *corpusu* do trojího odstupnění převýšení středu centrální formy Znojenského oltáře, které jsem porovnála se Snímáním kříže Rogiera van der Weydena, kde vyplňuje toto centrální převýšení formátu nizozemského retáblu inverzní T-formy kříž.

Co se týče formy retáblu Znojenského oltáře, která byla badateli hodnocená jako nizozemská bez doložení vhodných analogií, které by dokládaly konkrétnější formu vztahu k této produkci tak jak slibovali, sice forma retáblu opravdu vychází z této produkce, a to s ohledem na hodnocení produkce určené jak pro domácí prostředí, tak i na export do německých oblastí. Nicméně základní podoba invertního T-formátu je reformulována v interpretovaný novotvar s převýšením trojitého odstupnění, které umožňuje akcentaci Kristova těla a umístění do významového stupně odlišného od stupně, kam jsou umístěni oba lotři. S tímto typem významového odlišení se dle mého názoru v produkci nizozemských oltářů neseznamujeme. Reformulován je i specifický program narativního čtení, který dle mého názoru souvisí s domácím prostředím a s jeho produkcí oltářů narativního charakteru horizontálního čtení scén, jako je např. oltář z Františkánského kláštera v Bamberku, oltářní retábl z Hilpoltsteinu z Maikammeru, ale i například Tabula Magna Gabriela Anglera. Po stránce tematické jsem nedohledala paralelu v produkci nizozemských retáblů. Jako novotvar lze vyhodnotit retábulovou formu Znojenského oltáře i z hlediska německé domácí produkce, která podrobila původní nizozemskou formu základního inverzního T-formátu jisté redakci, na jejímž počátku stojí pravděpodobně Znojenský oltář, mladší formu jsem nedohledala. Nicméně, ale i v této třístupňové reformulaci jako je oltář z Rothenburku nelze určit, že by Znojenský oltář stál na počátku jisté řady, neboť tento typ oltářů (mezi další patří např. oltáře kladené do souvislosti s Niklasem Gerhaertem z Leydeny z Nördlingen, oltář z kostela sv.

Kateřiny v Norimberku a oltář z Craislheimu) prezentuje odlišnou ne-narativní formu kalvárie doprovobenou světci ve skříní oltáře a na křídlech případně mariánskými či christologickými výjevy.

Reliéfy Znojemského oltáře jsou tak dílem odkazující na svůj původ v bavorském prostředí, jejichž řezbářský provoz snoubil jak vzory franko-vlámského původu, které dokázal invenčně reformulovat s formou standartního bavorského pašijového realismu, která zapadá mezi soubor děl specifické vizuality z monastického prostředí reformulovaných bavorských klášterů. Nicméně Znojemský oltář nestojí na konci těchto vizuálně silných a specifických děl především Gabriela Anglera určených pro klášter v Tegernsee, nýbrž je časově paralelním projevem. Lze tak reliéfní projev Znojemského oltáře počítat v rámci bavorské produkce a její tematické, motivické zásobárny. A to i díky tomu, že reliéfní projev nenalezl ve vídeňském prostředí, kde byl řezbářský provoz spojen s lokálním malířským provoz svůj ohlas. Pravděpodobně z důvodu náročnosti projevu pro přenos.

3. Původní místo určení Znojemského oltáře – socio-kulturní prostředí a jeho objednavatel

Do studie Lothara Schultese z roku 1988, byla diskutována spíše problematika dílenského provozu soustředného kolem Znojemského oltáře. Od zmíněné studie, kde byla naznačena souvislost adjustace retáblu Znojemského oltáře na letner v kostele sv. Mikuláše ve Znojmě, kde je doloženo bratrstvo Božího těla se začala upínat pozornost badatelů tímto směrem. Určení Znojemského oltáře do správy bratrstva Božího těla bylo díky jeho specifické vizuální podobě, ale i komplikovanosti teologického programu s nejvyšší možnou kvalitou zpracování reliéfů diskutováno jako objednávka předpokládající specifické socio-kulturní prostředí, které právě Znojmo nabízí. A to včetně napojení na dvůr ve Vídni vévody Albrechta II. Habsburského, pozdějšího krále Albrechta V. zetě Zikmunda Lucemburského, kde z hlediska předpokladu v bezprostřední blízkosti dvora působili Jakob Kaschauer a Mistr Albrechtova oltáře pracující s novými stylovými impulsy.

Z těchto důvodů bude v následujících kapitolách diskutována osobnost Albrechta Habsburského jako objednavatele ve vztahu ke konkrétním objednávkám, ale i jako osobnost aktivního politika, který se podílel především se svým zetěm Zikmundem Lucemburským na boji proti husitům a obraně katolické římské církve a tím i jako zbožná osobnost obklopená vzdělanci, především z řad vídeňské univerzity. Druhou polovinou celkového tematického oddílu pak bude charakteristika prostředí Znojma, farního kostela sv. Mikuláše, a tím místo určení Znojemského oltáře, ale především taky Znojmo ve vztahu k vídeňskému dvoru. Předposlední kapitola oddílu s názvem Znojmský oltář pak bude kapitolou závěrečnou, a tím tak hodnotící celkový pohled na objednávku Znojemského oltáře. Kapitola poslední s názvem *Znojmo po smrti Albrechta Habsburského* pak bude hodnotit hraniční motivy objednávky z hlediska politického prostředí a tím tak i hraniční dataci vzniku Znojemského oltáře.

Jako inspirativní pak byly především tři studie k tématu.⁷⁵⁶

⁷⁵⁶Aleš MUDRA/ Michaela Ottová: Znojmo. Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše, in: Aleš MUDRA (ed.), *V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620*, Praha 2017, 254–276; Aleš MUDRA: Katolický farní kostel v zemi kacířů. Sebeidentifikační strategie Znojmských ve vybavení a provozu kostela sv. Mikuláše, in: *Městský farní kostel v českých zemích ve středověku: Sborník konference konané 21.-22. listopadu 2013 v Archivu hl. města Prahy (Documenta Pragensia Supplementa VI)*, Praha, Dolní Břežany 2015, 323–336; Klára BENEŠOVSKÁ/ Jan CHLÍBEC: Dne 9. prosince 1437. Znojmský chrám sv. Mikuláše v době smrti císaře Zikmunda, in: E. DOLEŽALOVÁ/ Petr SOMMER (edd.): *Středověký kaleidoskop pro muže s hůlkou. Věnováno Františku Šmahelovi k životnímu jubileu*, Praha 2016, 279–297.

3.1. Albrecht Habsburský

Albrecht V. Habsburský se narodil 10. srpna 1397 jako druhorozený syn vévody Albrechta IV. Rakouského a Johany Žofie Bavorské vévodkyně pocházející z wittelbašské linie Straubing-Holland.⁷⁵⁷ Po náhlé otcově smrti v roce 1404, který svěřil péči o svého syna králi Zikmundu Lucemburskému se jako sedmiletý stal rakouským vévodou, za kterého vládli do roku 1411 regenti.⁷⁵⁸ Jeho vychovatelem byl Berthold z Wehingen, mezi lety 1381 až 1404 a znovu od roku 1406 až do své smrti freisingský biskup, který paralelně s touto funkcí zastával funkci kancléře habsburských vévodů.⁷⁵⁹ Do úřadu rakouského vévody nastoupil v roce 1411. V roce 1411 byl vévoda zasnouben s dcerou Zikmunda Lucemburského, Alžbětou Lucemburskou, kterou si v roce 1422 ve Vídni v katedrále sv. Štěpána vzal za ženu. Následujícího roku svěřil Zikmund Lucemburský Albrechtu jako svému zeti správu nad Moravou a jmenoval ho moravským markrabětem. Tímto byl přímo vévoda Albrecht vztažen do náboženského konfliktu s husity, který se stal i politickým problémem, neboť obrana katolických přívrženců oblasti Moravy, Dolních a Horních Rakous, kde se opakovaly husitské nájezdy a výtržnosti musely být vojensky řešeny. Tento problém, ale i nápomocnost Albrechta jeho tchána při řešení problémů s husity se podepsaly do finanční potence habsburské pokladnice.⁷⁶⁰ Současně se v rané fázi husitských válek soustředil Albrecht Habsburský na řešení nepohodlnosti židovské komunity v jeho zemích z náboženských důvodů. Vévoda se tímto tak nasadil ze své pozice veškerou moc na obranu a posílení katolické církve. Na tomto procesu se s vévodou podíleli i nejvýznamnější teologové vídeňské univerzity, jako byli Nikolas z Dinkelsbühlu, student a pozdější děkan, který působil jako vévodův důvěrník a zpovědník a dále Petr z Pulkavy taktéž student vídeňské univerzity, pro kterou celý život působil. Oba jmenovaní působili v reformní komisi pro benediktinské rakouské kláštery – tzv. Melcké reformy. V tomto zájmu pro kláštery v Rakousích a jižním Německu se silně angažoval i vévoda Albrecht Habsburský, který byl dokonce papežem v privilegiu jmenován visitorem těchto reforem.⁷⁶¹

⁷⁵⁷ K osobě Albrechta II. Habsburského byla užita mimo jiné studie z knihy Veronika PIRKER-AURENHAMMER: *Das Gebetbuch für Herzog Albrecht V. von Österreich*, Österreichische Nationalbibliothek, Reihe A, Die Handschriften-, Autographen- und Nachlass-Sammlung, Band 2, Wien 2002. Krátký medailonek k Albrechtově dětství a k jeho regentům: Rudolf FÜRNKRANZ: *Landesfürstliche Stadt Laa an der Thaya: Von den Anfängen bis 1600*, Gössling 2016. Zejména str. 110. Především byla publikace použita pro práci s tématem husitských válek na rakousko-moravském pomezí. Za upozornění na publikaci děkuji Štěpánovi Vráblíkovi.

⁷⁵⁸ PIRKER-AURENHAMMER 2002 (Pozn. 757), s. 8.

⁷⁵⁹ Berthon z Wehingen působil především jako kancléř v oblasti Vídně, Dolního a Horního Rakouska. Sám byl rodákem z Vídně, který studoval na univerzitě v Praze a Vídni.

⁷⁶⁰ PIRKER-AURENHAMMER 2002 (Pozn. 757), s. 8.

⁷⁶¹ PIRKER-AURENHAMMER 2002 (Pozn. 757), s. 9.

Albrecht Habsburský zemřel v roce 1439 při tažení proti Turkům v Uhrách na vrcholu své moci, kterou zdědil po smrti svého tchána, císaře Zikmunda Lucemburského. Zemřel jako rakouský vévoda, korunovaný český a uherský král, zvolený ale nekorunovaný král římsko-německý.

3.1.1. Albrecht Habsburský ve vztahu k umění a prostředí konkrétních děl

Albrecht Habsburský je viděn jako jedna z centrálních postav středověké církevní politiky nejen Rakous. Zbožností a potřebou náboženské reformy vévody souvisí otázka reprezentace církevní-umělecké politiky, která se těžce zodpovídá, neboť jsou v rámci jeho objednatelské činnosti doloženy pouze dvě modlitební knihy dnes uložené v klášterní knihovně v Melk a v OBN a dnes již hypotetická je především objednatelská souvislost s tzv. Velkým a malým Albrechtovým oltářem a dále Znojemským oltářem, která byla naznačena (v případě Znojemského oltáře) poprvé Lotharem Schultesem dále diskutovaná dvěma badatelskými dvojicemi Chlībce a Benešovskou a Mudrou a Ottovou.

Slovy: *Erlos und rainig mich Albrechten deinen diener mit deinem pett vor aller vermailigung der poshait...*) jistě doložený rukopis modlitební knihy Albrechta Habsburského dokládá vévodovu zmíněnou zbožnost. Ve své Modlitební knize[120] se nechal Albrecht Habsburský vyobrazit jako pokorný křesťan v pokleku a modlitbě při mši právě v momentu elevace hostie knězem a tím tak proměňování Kristova těla.⁷⁶² Vévoda je zobrazen prostě oděný v černém bez královských insignií, identifikovaný erbem jako rakouský vévoda. Zobrazení erbu určuje dataci vzniku rukopisu před jeho královským zvolením nejpozději do roku 1437. Rukopis je dokladem Albrechtovy osobní zbožnosti o čemž svědčí i obsah rukopisu. Počátek rukopisu je věnovaný velké skupině eucharistických modliteb, mimo jiné rukopis obsahuje i doklad pašijové zbožnosti.⁷⁶³ Při uměleckohistorickém hodnocení bylo zvažována otázka, jak obsah rukopisu ovlivnilo klima Melckých reforem a bylo dokonce literaturou předpokládáno, že vznikl přímo v klášteře. Tento vznik byl, ale ze stylových důvodů odkazující svým projevem do vídeňského prostředí vyloučen.⁷⁶⁴

Po svém zvolení římsko-německým králem si Albrecht Habsburský nechal iluminovat druhou modlitební knihu[121]. Zde je modifikací scény ze své první modlitební knihy Albrecht zobrazen opět při mši, tentokrát ale ve zlatem vyšívaném oděvu hodného prezentace svého

⁷⁶² K tématu Albrechtovy modlitební knihy z ONB monograficky PIRKER-AURENHAMMER 2002 (Pozn. 757).

⁷⁶³ Malované miniatury jsou věnovány pouze foliím s tématy: Mše (fol. 18v), Pašijovému cyklu (fol. 16v, fol. 63v–86v), Kristově zmrtvýchvstání (fol. 88v) a mariánským modlitbám uvozeným foliem se Smrtí Panny Marie (fol. 132v).

⁷⁶⁴ PIRKER-AURENHAMMER 2002 (Pozn. 757), s. 15.

majestátu. Ten je prezentován erby jako král uherského, římsko-německého, českého a rakouského království.

V Tyrolském kostele sv. Korbiniana v Assling-Thalu se dochoval pašijový oltář [122] datovaný ze stylových důvodů do 30. let 15. století uvedeným do souvislosti s oltářním retáblem z kostela sv. Zikmunda v Pustertalu. Podle Fridricha Pollerosse oltářní retábl souvisí přímo s objednávkou Albrechta Habsburského, jeho propagandistickým záměrem a jeho zbožným postavením jakožto vévody nebo zadání objednávky souvisí se vzdáním pocty.⁷⁶⁵ Bohužel nevíme, kam přesně byl oltář určen, proto se dle mého názoru těžce zachází s tímto hodnocením a s uměleckohistorickými pojmy sakrálního identifikačního portrétu, který je na oltářním retáblu v Tyrolích viděn.⁷⁶⁶ To, že ale postavy setníka a vojáka centrální scény Ukřižování pravé strany pod křížem vizuálně vystupují před zástupem vojáků je poměrně zřejmé a lze proto připustit jisté interpretace. Nakonec i pozorování Heinze Dopsche, který na studii Pollerosse navázal, kterým popsal vojáka s tmavými očima, tmavými vlasy, ale především s tmavým knírkem, což badatele vede k identifikaci specifického typu.⁷⁶⁷ Zobrazení Dopsch srovnává s dochovaným portrétem Albrechta Habsburského s řádem orlice dle kopie ze 16. století z KHM[123] a s portrétem klečícího Albrechta pod ochranným pláštěm Panny Marie na velkém Albrechtově oltáři[124]. Dopschovo srovnání lze doplnit i o druhou dochovanou kopii portrétu Albrechta Habsburského z KHM[125], zobrazení Albrechta Habsburského jako krále Albrechta V. od Antona Waisse z konce 16. století také z KHM[126] a o obě vévodovy zobrazení v jeho modlitebních knihách (120, 121).⁷⁶⁸ Nicméně celková badatelova konstrukce by jistě měla nabýt validity dalším průzkumem, zejména po stránce hledání původního místa určení oltářního retáblu.

3.1.2. Tzv. Velký Albrechtův oltář – historické pozadí a jeho mistr

Wilhelm Suida ztotožnil královskou postavu klečící pod ochranným pláštěm Panny Marie ve scéně Panny Marie mezi anděly, retáblu vystaveném v klášteře v Klosterneuburgu na

⁷⁶⁵ Fridrich B. Pollerosse se ve své badatelské kariéře několik věnoval typům identifikačního portrétu, v našem případě i typu sakrálního identifikačního portrétu: Friedrich B. POLLEROSSE: Das sakrale Identifikationsporträt: Studien zu einem (höfischen) Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (Disertační práce obhájená na Univerzitě ve Vídni), Wien 1986.

⁷⁶⁶ POLLEROSSE 1986 (Pozn. 765), s. 240–241.

⁷⁶⁷ Hans DOPSCH: Kaiser Sigmund und König Albrecht II. Zwei Herrscher des Spätmittelalters auf gotischen Flügelaltären in Tirol. Osttirol – ein Zentrum gotischer Kunst, in: Klaus BRANDSTÄTTER/ Julia HÖRMANN (edd.): Tirol – Österreich – Italien. Festschrift für Josef Riedmann zum 65. Geburtstag, Innsbruck 2005, 183–199.

⁷⁶⁸ Dopschova hypotéza je ještě na víc s odkazem na Pollerosse doplněna o srovnání setnické postavy stojící před vojákem, kterou identifikuje se Zikmundem Lucemburským. Ten ale nemá být sakrálním identifikačním portrétem nýbrž kryptoportrétem, který nechal zobrazit Albrecht Habsburský z úcty ke svému tchánovi. POLLEROSSE 1986 (Pozn. 765), s. 241.

základě typologie dochovaných portrétů s Albrechtem Habsburským a určil jej jako objednavatele oltáře.⁷⁶⁹ Oltář datoval rokem 1438, kdy byl Albrecht V. zvolen za krále římsko-německého. Do doby, než byl oltář restaurován šlo o obecně přijímanou. Nicméně při restaurátorském průzkumu byly sejmuty přemalby na vnějších křídlech oltáře pod kterými se objevily scény z dějin karmelitánského řádu s identifikačním erbem, který heraldickým čtením Richard Perger spojil s Oswaldem Oberndorferem.⁷⁷⁰ Podle nejnovější literatury sice přestal být Albrecht Habsburský viděn jako objednavatel oltáře, nicméně jeho zobrazení na desce je dle mého názoru nutno stále brát v potaz. V Konstrukci Richarda Pergera, který nově přehodnotil hodnocení objednavatele hraje zobrazení Albrechta Habsburského spíše roli datačního vymezení možné horní hranice objednávky či vzniku oltáře v roce 1440, kdy byl na Albrechtův trůn zvolen nástupce Fridrich V. Rakouský.⁷⁷¹ Protože zadavatel Oswald Oberndorfer zemřel již v lednu roku 1437, tedy před samotným zvolením Albrechta Habsburského za římsko-německého krále 18. března roku 1438, je dle mého názoru důvodné s ohledem na zobrazení Albrechtova majestátu na oltáři pod ochranným pláštěm Panny Marie předpokládat, že byl retábl zadán vídeňské dílně těsně před smrtí objednavatele, tedy někdy kolem roku 1435–1436 a na jeho žádost byl i vladař zobrazen.⁷⁷² Oltář byl ale dokončován až po Oberndorferově smrti v roce 1437, ještě v době zvolení Albrechta Habsburského za krále, díky čemuž je jeho zobrazení jako krále na oltáři aktualizované.

Zobrazení Albrechta Habsburského na oltáři vykládá Richard Perger jako vzdání úcty malíře vladaři.⁷⁷³ Stejně tak ale mohlo jít o vzdání úcty Oberndorfera vladaři, neboť u něj sloužil 26 let a zastával pro něj ty nejvyšší pozice dvora: Již od roku 1411 působil jako úředník (Hubschreiber) vedoucí kancelář nejvyššího zemského finančního úřadu a od roku 1436 stál v jeho čele (Hubmeister), přičemž je i předpoklad, že Oberndorfer byl také i vladařovým důvěrníkem.⁷⁷⁴ Co se týče využití dílenského provozu Mistra Albrechtova oltáře, šlo nepochybně o váženého malíře, kterému byla lukrativní zakázka s jistou důvěrou svěřena. Jde totiž o retábl hlavního oltáře novostavby kostela Panny Marie (Unserer lieben Frau), jemuž poskytl parcelu v roce 1386 děd vévody Albrechta Habsburského, vévoda Albrecht III., a který stojí přímo ve vztahu k vídeňskému dvoru (proto je kostel stále nazýván „Am Hof“). Z pramenů víme, že byl kostel již od roku 1403 vybavován, v roce 1418 svěcen, vznikl za dozoru a

⁷⁶⁹ SUIDA 1926 (Pozn. 13), s. 35.

⁷⁷⁰ PERGER 1979 (Pozn. 375).

⁷⁷¹ PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 9.

⁷⁷² Zadání oltáře v této době je předpokládáno i ze stylových důvodů ROSENAUER 1981 (Pozn. 393).

⁷⁷³ PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 9.

⁷⁷⁴ Monograficky k osobě Oswalda Oberndorfera, jeho pozici na dvoře, ale i k jeho společenské úrovni: PERGER 1979 (Pozn. 375).

bezprostřední aktivity úředníků a důvěrníků vévody Albrechta.⁷⁷⁵ Pravděpodobně proto, zakázka mohla i přímo souviset s Albrechtovou prezentací zprostředkovanou právě výše zmíněnými. Pro dvůr se Mistra Albrechtova oltáře již vyznamenal tzv. Malým Albrechtovým oltářem, který byl opět Wilhelmem Suidou spojen s vévodou jako jeho objednavatelem a to na základě čtení vyobrazených erbů desky se scénou Vyhnání Jáchyma a Anny z chrámu.⁷⁷⁶

Stavba karmelitánského kláštera⁷⁷⁷ souvisela s nově příchozím řádem a posledním chybějícím mendikantským řádem ve Vídni, který pravděpodobně přišel z iniciativy Rudolfa IV. Zakladatele.⁷⁷⁸ Aby karmelitánský řád mohl vykonávat své apoštolské úkoly byly ve 12. století vydány stanovy *studium generale* pro teologii, které bylo vykonáváno prostřednictvím tehdejších provincií s karmelitánským založením. Jednou z nich byla i Vídeň, kde bylo při karmelitánském klášteře v roce 1385 zřízeno sídlo nově vzniklé teologické fakulty a tím tak *studium generale* založeno.⁷⁷⁹ Samotná teologická fakulta byla totiž při zakládání univerzity v roce 1365 vynechána z toho důvodu, že by pravděpodobně v době založení univerzity nedostatečně naplnila výuku.⁷⁸⁰ Jistá revitalizace univerzity, která probíhala v souvislosti se založením teologické fakulty přivedla do města i akademickou elitu. Jistý příliv, výměnu profesorů studentů a dalších lze předpokládat i díky tomu, že Vídni byla v rámci karmelitánských provincií přidělena hodnost zodpovědnosti za Hornoněmeckou provincii.⁷⁸¹ Na této platformě se klášter úzce spjatý s univerzitou stal v evropském horizontu významným. Klášter byl pravděpodobně také osídlen karmelitány z řezenské a štraubingské provincie.⁷⁸²

Z těchto důvodů si lukrativní zakázka retáblu určeného pro hlavní oltář takto významného klášterního kostela založeného v přímém kontaktu s teologickou fakultou dle mého názoru žádala jednak ověřenou, zodpovědnou a žádanou dílnu, soudě podle samotné podoby velkoformátového oltáře se dvěma páry pohyblivých křídel, jehož zhotovení muselo být finančně nákladné, předpokládá také i objednavatele finančně zajištěného. Přičemž těmto

⁷⁷⁵ Na stavbu dohlížel jednak vévodův osobní lékař Magister Berthold Stark z Bazileje (1422 zmiňován jako Kirchmeister karmelitánského kláštera), ale i vídeňský radní a dvorní sklepmistr Andreas Schuestl, který se podílel svými finančními prostředky na stavbě chóru karmelitánského kostela (zmíněný i jako stavební mistr u bílých bratří). Jeho závěť vykonával Oberndorfer. PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 14; PERGER 1979 (Pozn. 375), s. 94.

⁷⁷⁶ Literatura dnes předpokládá, že zobrazení erbů je fiktivní a bez vztahu k Albrechtu Habsburskému. PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 19

⁷⁷⁷ K tématu karmelitánského řádu a jeho povolání do Vídne Larissa CERNY: Studien zur Baugeschichte der ehemaligen Karmeliterkirche Am Hof in Wien (Magisterská práce obhájená na Univerzitě ve Vídni), Wien 2012.

⁷⁷⁸ CERNY 2012 (Pozn.), s. 29. Zřízení karmelitánského kláštera ve Vídni potvrdil i bulou v roce 1360 papež Inocenc IV. za předpokladu, že jim měl Rudolf IV. Zakladatel postavit klášter.

⁷⁷⁹ PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 14. CERNY 2012 (Pozn. 777), s. 27.

⁷⁸⁰ CERNY 2012 (Pozn. 777), s. 75.

⁷⁸¹ CERNY 2012 (Pozn. 777), s. 27.

⁷⁸² Předpoklad vytvořen na pozorování pohybu karmelitánů v ose z kláštera v Bamberku přes Norimberk do Řezna. CERNY 2012 (Pozn. 777), s. 30. Řezno je předpokládáno také na základě čilých obchodních cest s Vídni od 13. století.

předpokladům odpovídá Oswald Oberndorfer, prezentovaný Richardem Pergerem jako jeden ze čtrnácti nejbohatších občanů města Vídně.⁷⁸³ Otázkou také je, zda-li na oltáři zobrazený Albrecht Habsburský, který financoval boje proti husitům z královské kasy a byl věčně zadlužený, netrpěl nedostatkem financí a nemohl si proto sám takto nákladný oltář dovolit. Nepochybně by byl retábl ozdobou v reprezentaci habsburského rodu, kterou započal již Albrecht III., který karmelitánům poskytl prominentní prostory areálu dvora. Nicméně samotné vybavování a dohled nad průběhem stavby probíhalo za osob činných v Albrechtově dvorském prostředí a proto se domnívám, je nutno předpokládat jistou kooperaci mezi vévodou a jeho dvorem a tedy osobou jemu blízkou, Oswaldem Oberndorferem.

Za předpokladu jisté důležitosti reprezentace a s ohledem na význam kláštera koexistujícího s vídeňskou univerzitou lze předpokládat také pohledem na teologický program samotného Albrechtova oltáře kompetentní osobu z univerzity, která se na jeho podobě podílela nebo je dokonce za něj zodpovědná. Nad mimořádnou ikonografií oltáře popisující jak dějiny řádu,⁷⁸⁴ tak i život Panny Marie a Marii jako vůdkyni andělských chórů se pozastavil Lothar Schultes, který oltář uvádí jako zvláštní příklad, kdy teologické téma retáblu zavdalo konkrétní patrocínium klášterního kostela, který jej získal v 16. století.⁷⁸⁵

Nelze také opomenout, že hned vedle pravděpodobně prominentní dílny Mistra Albrechtova oltáře, se na vybavení kostela podílel i vídeňský malíř Jakob Kaschauer.⁷⁸⁶ Tento vídeňský umělec je v dosavadní literatuře vykládán dokonce jako podnikatel (Kunstunternehmer)⁷⁸⁷ a jako nejžádanější z umělců ve Vídni své doby.⁷⁸⁸ To, že objednávku sklomalb pro klášter dodala takto vytížená dílna, dle Larissy Cerny zabývající se dějinami kláštera, vrhá světlo na představu důležitosti kláštera a jeho pozici ve Vídni na počátku 15. století.⁷⁸⁹

⁷⁸³ PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 17; PERGER 1979 (Pozn. 375), s. 93. Oswald Oberndorfer patřil i mezi 67 vídeňských měšťanů, kteří poskytli půjčku velkého obnosu císaři Zikmundu Lucemburskému.

⁷⁸⁴ K mimořádnosti ikonografie Velkého Albrechtova oltáře: Barbara BONARD: *Der Albrechtsaltar in Klosterneuburg bei Wien. Irdisches Leben und himmlische Hierarchie. Ikonographische Studie*, München 1980.

⁷⁸⁵ Přepis části úvahy ze skripta Lothara Schultese ke svým přednáškám k tématu křídlových retáblů v Rakousku přednášených na univerzitě v Grazu v zimním semestru 2005/06 uvádí CERNY 2012 (Pozn. 777), s. 64.: „Die Tafeln verbinden Szenen aus der Gründung des Karmeliterordens und aus dem Leben Mariens mit einer in ihrer Art einzigartigen Darstellung der Gottesmutter als Führerin der Neun Engelchöre, denen die Kirche erst viel später (!) auch tatsächlich geweiht wurde. Es handelt sich dabei um den einmaligen Fall, dass ein Altarprogramm den Weihetitel einer Kirche bestimmte.“

⁷⁸⁶ CERNY 2012 (Pozn. 777), s. 64. V roce 1431 šlo o dodání sklomalby.

⁷⁸⁷ Za jednoho z prvních podnikatelů je považován již Franzem Kieslingerem

⁷⁸⁸ Pohled na ve Vídni žádanou dílnu Jakoba Kaschauera utváří suma pramenů a účtu, podle kterých byl nejlépe placeným umělcem ve Vídni. Srovnání s uvedením jednotlivých částek provedl Richard Perger. Víme, že i sám Kaschauer vlastnil několik domů. Jeden z nich dokonce na Kohlmarktu. Z účtů také víme, že Kaschauer dodal dva hlavní oltáře – zmíněný hlavní oltář pro Freising, ale i pro kostel sv. Michaela. Také víme, že jeho dílnu vedl po Jakobově smrti syn Hans. K pramenům přehledně: PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 19. K tématu také KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229), s. 57.

⁷⁸⁹ CERNY 2012 (Pozn. 777), s. 64.

Důležitým dílem, spojovaným s Mistrem Albrechtova oltáře je také Epitaf Johanna Geusse(81).⁷⁹⁰ O němž víme, že v roce 1412 začal své studium na vídeňské univerzitě. Mezi lety 1416 až 1433 se stal docentem pro přírodní vědy, astrologii a filozofii a v roce 1433 se dokonce stal doktorem Teologie, kterou od následujícího roku vyučoval. Na artistické fakultě vídeňské univerzity působil i jako děkan a v určitých obdobích byl dokonce rektorem univerzity. Johann Geuss byl také příslušníkem kolegiální kapituly při chrámu sv. Štěpána ve Vídni a byl i blízkým důvěrníkem Albrechta Habsburského, neboť byl jemu, ale i jeho ženě Alžbětě Lucemburské zpovědníkem. Vévodova žena mu dokonce měla darovat stříbrný křížek, který měl obsahovat relikvii Kristovy trnové koruny.⁷⁹¹

3.1.3. Freisingský oltář – a jeho objednavatel Nikodemus della Scala

Objednavatel oltářního nástavce pro bavorský Freising Nikodemus della Scala(11), který zadal objednávku v žádané vídeňské dílně Jakoba Kaschauera 28. června 1443, byl jednou z blízkých osob Albrechta Habsburského.⁷⁹²

Nikodemus della Scala pochází z veronské rodiny, která se usadila v Bavorsku a založila bavorskou větev zvanou *von der Leiter*. V Landshutu působil jako subdiakon. Vévodovi Albrechtu Habsburskému vděčil Nikodemus za svou pozici biskupa. V roce 1422 při volbě nově uvolněné pozice freisingského biskupa, smrtí Hermanna z Cilli, měl sice vévoda Albrecht svého kandidáta, kterým byl Albrecht z Pottendorfu,⁷⁹³ vzdal se ale jeho prosazení u papeže Martina V. ve prospěch Nikodema. Víme i o četných pobytech biskupa často na dvoře freisingského biskupství ve Vídni a to často i v zájmu diplomatických.⁷⁹⁴ Biskup také zastupoval v roce 1432 minimálně osm měsíců společně se dvěma teology z vídeňské univerzity zájmy Albrechta Habsburského na koncilu v Kostnici.⁷⁹⁵ Ve Vídni biskup Nikodemus della Scala také v roce 1443 zemřel.⁷⁹⁶

Z důvodu ustoupení z prosazování pozice svého kandidáta na pozici freisingského biskupa vévodou Albrechtem Habsburským, lze předpokládat, že se s Nikodemem della Scala již znali. Jejich vztah mohl být právě tímto činem upevněn a nový biskup tak byl vévodovi

⁷⁹⁰ Data převzata od: PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 18., Artur SALIGER: Geus-Epithium, 1440, in: Dom- und Diözesanmuseum Wien 1987, kat. č. 64, s. 104–107.

⁷⁹¹ PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 18.

⁷⁹² K objednávce nejobsáhleji KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229). Badatel zmiňuje opis zprávy z roku 1443, kde se dozvídáme, že byl Jakob Kaschauer vídeňský malíř a druhou zprávu, která se dochovala v predikální knize freisingského kláštera. Kahshnitz zmiňuje i druhou dochovanou zprávu z roku 1443, kde se píše o objednavce tří soch Panny Marie, sv. Zikmunda a sv. Korbinána ve stříbru Nicodemem della Scalla.

⁷⁹³ PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 19.

⁷⁹⁴ KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229), s. 55.

⁷⁹⁵ KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229), s. 55.

⁷⁹⁶ KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229), s. 56.

zavázán. Tento svazek nepochybně přinášel řadu výhod, neboť šlo v případě Freisingu o bavorské „*Fürsbistum*“, což znamená že byl biskup ve své zemi mimo hornobavorské vévodství vlastním panovníkem.⁷⁹⁷ Motiv, ale mohl být trvalý a i čistě osobní, neboť Albrechta Habsburského v době jeho regentské vlády vychovával freisingský biskup a Nikodemus della Scala se dokonce stal osobou vévodovi blízkou a také jeho poradcem.

Jak jsem již zmínila, biskup pobýval často ve Vídni, kde ho evidujeme i v souvislosti s udělením odpustků pro kapli sv. Lukáše v kostele sv. Michaela ve Vídni v roce 1430.⁷⁹⁸ Před tím, než si ve vídeňské dílně Jakoba Kaschauera biskup objednal zhotovení oltáře do Freisingu, kam musel být oltář z daleké Vídně převezen,⁷⁹⁹ evidujeme pouze několik málo objednávek.⁸⁰⁰ Přesto si byl Kaschauer schopen v roce 1433 koupit dům „*bei der Burg*“ a již v roce 1441 nabýt dům na Kohlmarktu, tedy v bezprostřední blízkosti kostela sv. Michaela a opět kousek od hradu.⁸⁰¹ Proto se lze domnívat, že v roce 1443, kdy Nikodemus della Scala zadal objednávku na Freisingský oltář, již Kaschauer byl ve Vídni renomovaným umělcem. O tom svědčí i zpracování objednávky Kaschauerem na sklomalby pro karmelitánský kostel, za které mu byla platba vyplacena v roce 1436. Jak jsem se snažila výše poukázat v případě stavby a vybavování karmelitánského kostela šlo o nejvyšší zájem. Jde také o dobu, kdy byl pravděpodobně zadáván či byl již zadán hlavní oltář karmelitského kostela u Mistra Albrechtova oltáře, na kterém je Albrecht Habsburský zobrazen. Z těchto důvodů lze říci, že se Kaschauer vypracoval na dvorského umělce za vlády Albrechta Habsburského v bezprostřední blízkosti objednávek, které vznikaly pod taktovkou jeho dvora, a případně mohlo jít v přátelském svazku s jeho rádcem Nikodemem della Scala o obousměrnou rádcovskou platformu mezi dvěma uměleckými centry. To, že freisingský biskup využil služeb vídeňské dílny až tři roky po smrti vévody a krále Albrechta Habsburského je fakt, co budí otázky, na které na tomto místě nelze odpovědět. Jisté je, že zakázkou pro Freising, za kterou dostal umělec zapláceno v roce 1443 a v bezprostřední době mezi lety 1445–1449 mu byly vyplaceny částky za zpracování hlavního oltáře v kostele sv. Michaela se stal velmi movitým vídeňským měšťanem.⁸⁰² O tom svědčí i jeho další nákupy a prodeje s uvedenými sumami částek, které se dochovaly pro následující

⁷⁹⁷ Nutno dodat že Vídeň patřila do pasovské diecéze.

⁷⁹⁸ SCHULTES 1988b (Pozn. 204), s. 143.

⁷⁹⁹ K transportu oltáře do Freisingu se můžou vázat i v pramenech uvedené „*neben Kosten*“ PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 19. Otázkou je, zdali součástí transportu byl i Kaschauerův doprovod a jeho přítomnost při sestavování a osazování retáblu.

⁸⁰⁰ Oba letopočty zmiňuje: KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229), s. 57.

⁸⁰¹ Částky ke konkrétním koupím zmiňuje: PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 19.

⁸⁰² K letopočtům: KAHSNITZ 1998 (Pozn. 229), s. 56–57. K letopočtům a částkám PERGER 1981 (Pozn. 203), s. 19.

léta. O umělcově postavení svědčí také jeho označení jako cechovního Mistra cechu při kostele sv. Michala ve Vídni, a také to že Kaschauer byl členem městského poselstva.⁸⁰³

3.2. Albrecht Habsburský ve vztahu ke Znojmu

Znojmo platilo vždy za geograficky hraniční strategický bod na jižní Moravě ležící v blízkosti Vídně a při tom patřilo svým významem vždy mezi další moravská centra – Brno, Olomouc a Jihlavu,⁸⁰⁴ o která byla panovníky opírána jejich moc. Z pohledu našeho hodnocení bylo Znojmo důležité ve vztahu k vídeňské dvorské residenci, kde sídlil Albrecht V. Habsburský. Současně ale leží město na výhodné cestě do Budína, kde císař Zikmund Lucemburský od roku 1441,⁸⁰⁵ kdy byl zvolen římským králem, budoval svou reprezentativní rezidenci. Budín byl v době Zikmundovy vlády důležitým evropským uměleckým centrem hodný formátu římského krále a následně i císaře.⁸⁰⁶

V tomto taktickém bodě se v roce 1421 setkal ještě tehdy římský král Zikmund v doprovodu královny Barbory a královny vdovy Žofie na několik týdnů s Albrechtem Habsburským,⁸⁰⁷ kde mimo jiné projednali taktiku proti počínání husitů, na které se od tohoto roku Albrecht aktivně účastnil.⁸⁰⁸ Znojmo se stalo královým dočasným sídelním městem, pravděpodobně v době, kdy aktivita radikálních husitů na Znojemsku kulminovala.⁸⁰⁹ Morava měla také v Zikmundových plánech vypořádání se s kacíři zvláštní taktické postavení,⁸¹⁰ ve kterém mu Albrecht Habsburský jakožto nadcházející zeť vypomáhal. Byl mu proto svěřen pod dohled jihozápad Moravy a současně i předán jistý Zikmundův podíl vlivu.⁸¹¹ Král také předal správu nad královským městem Znojmem společně s dalšími moravskými městy vévodovi Albrechtu ještě před tím, než si vzal jeho jedinou dceru Alžbětu Lucemburskou v dubnu roku 1422. Tomu se stalo roku 1421 kdy po svatbě město Znojmo přešlo vévodovi přímo do zástavy. Téhož roku proběhla i přísaha věrnosti Znojmských vévodovi Albrechtu ve Vídni v lednu toho roku. Od této doby zcela přejal vládu nad městem a jako vládce byl také obyvatelstvem vnímán.

⁸⁰³ Jakob Kaschauer Maler. In: PERGER 2005, s. 78.

⁸⁰⁴ K tématu především: Jiří KACETL: Znojmo jako nejsilnější středověká hraniční pevnost jihu Moravy, in: Hranice na jižní Moravě a její obrana od doby římské, in: XXX. Mikulovské sympozium 22.–23. října 2008, Brno 2008, 165–184.

⁸⁰⁵ BENEŠOVSKÁ/ CHLÍBEC 2016 (Pozn. 271).

⁸⁰⁶ Imre TAKÁCS / Zsombor JÉKELY / Szilárd PAPP/ György POSZLER: Sigismundus Rex et Imperator: Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387–1437, Kat. výst., Budapest, Szépművészeti Múzeum, 18. března–18. června 2006, Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, 13. června–15. září 2006, Mainz 2006.

⁸⁰⁷ BENEŠOVSKÁ/ CHLÍBEC 2016 (Pozn. 271), s. 280 a 290.

⁸⁰⁸ K tématu použito: Petr ČORNEJ: Velké dějiny zemí koruny české V., Praha 2000.

⁸⁰⁹ KACETL 2008 (Pozn. 804), s. 177.

⁸¹⁰ ČORNEJ 2000 (Pozn. 810), s. 459–460.

⁸¹¹ Střední a severní Moravu svěčil pod dohled olomouckého biskupa Jana Železného. ČORNEJ 2000 (Pozn. 810), s. 460.

Jako aktivní vladař se Albrecht prokázal i častými pobyty ve městě. Tento zájem se musel odrazit buď na vlastní potřebě reprezentace nebo naopak na potřebě reprezentativního zvelebení města ze strany vlastních řad. Úměrnou snahu pozvednutí královského města Znojma pravděpodobně i vzbudilo svěřením Moravy císařem Zikmundem v roce 1423, který jmenoval Albrechta Habsburského jejím místodržitelem a velmi záhy mu byla zpráva nad Moravou kompletně svěřená jmenováním vévody jako moravského markraběte.

Mezi dvorem ve Vídni a samotným Znojmem probíhala také neustálá výměna. Šlo buď o úředníky, na jejichž posty dosazoval vévoda především Rakušany⁸¹² a nebo šlo o uměleckou výměnu. Například za Albrechtovy vlády,⁸¹³ který v rodovém zájmu stavěl kostel sv. Doroty ve Vídni na jehož stavbě působil v roce 1419 jako vedoucí stavby Nikolaus Altmann ze Znojma.⁸¹⁴ Naopak ve Znojmě máme v roce 1421 doloženého malíře Kaschauera, který byl spojen s vídeňským Jakobem Kaschauerem.⁸¹⁵ Ten se měl ve Znojmě zdržet někdy až do roku 1425, kdy mu ručil malíř Kunc. Také víme, že pro stavbu znojmského kostela sv. Mikuláše byly z Rakous přiváženy kameny. Kroupa je toho názoru, že rakouský zogelsdorfský vápenec je charakteristický zejména pro stavební etapy po roce 1390, kdy vystřídal český vápenec. Do Vídně se také museli obracet znojemští zlatníci, neboť si tam na žádost městské rady museli chodit pro poučení.⁸¹⁶

Znojmo také jako důležité příhraniční město moravsko-rakouského pomezí, bylo důležitým spojovníkem s Vídni, mezi kterými pendlovali poslové a to ať už šlo o věci správní nebo co se týče husitské problematiky. Jak bylo řečeno Albrecht Habsburský začal aktivně spolupracovat se Zikmundem při řešení husitismu v roce 1421. Společně organizovali ozbrojená vojska, která byla většinou doplněna jízdními žoldněři Zikmunda.⁸¹⁷ Albrecht sám podnikl v témže roce i jisté kroky na domácí půdě a přiměl členy vídeňské univerzity přísahat k ohlášení všech podezřelých z kacírství, protože se obával jeho šíření z pražské univerzity.⁸¹⁸ Husitské loupeživé výpravy a tažení se Albrechta Habsburského bytostně dotýkaly i na domácí půdě severní části Dolních Rakous cca od roku 1425.⁸¹⁹ Například kolem roku 1431 byla

⁸¹² BENEŠOVSKÁ/ CHLÍBEC 2016 (Pozn. 271), s. 280. Moravské markrabství především celkově spadalo pod správu Albrechtovy kanceláře a komory. ČORNEJ 2002 (Pozn. 777), s. 463.

⁸¹³ Eva BRUCKNER: *Formen der Herrschaftsrepräsentation und Selbstdarstellung habsburgischer Fürste im Spätmittelalter* (Disertační práce obhájená na Univerzitě ve Vídni), Wien 2009.

⁸¹⁴ BRUCKNER 2009 (Pozn. 813), s. 64.

⁸¹⁵ V roce 1421 měl Kaschauer obdržet za *ymagine crucifixi* 14 grošů. VÍTOVSKÝ 1999 (Pozn. 216), s. 26.

⁸¹⁶ VÍTOVSKÝ 1999 (Pozn. 216), s. 26.

⁸¹⁷ K tématu konkrétních konfliktů: Ondřej DRTIL: *Kariéra husitského vojevůdce* (Magisterská práce obhájená na filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci), Olomouc 2019.

⁸¹⁸ BRUCKNER 2009 (Pozn. 813), s. 65.

⁸¹⁹ K tématu rabování a bojů s husity v rakouském pohraničí FÜRNRANZ 2016 (Pozn. 757), s. 120–124. Ten popisuje především od roku 1425 napadenou Pulkavu a Retz a významné taktické místo Laa an der Thaya, které bylo shromažďovacím místem Albrechtových vojáků.

podniknuta tzv. spanilá jízda organizovaná Mikulášem Sokolem, která měla za úkol rabovat moravsko-rakouské pomezí a jejímž cílem bylo tažení do Altenburgu a Pernegg. Jízda byla na zpáteční cestě u Waidhofen an der Thaya zaskočena vojsky Albrechta a samotná bitva skončila pro husitské vojsko fiaskem. Na vítězné bitvě se podílela rakouská vojska, ale i znojemský oddíl. Organizátor spanilé jízdy sice utekl, ale jeho bratra věznil Albrecht až do roku 1433.⁸²⁰ Na oslavu porážky husitů důležité pro katolíky se stala oslavná píseň z pera znojemského rodáka a písaře Mikuláše Pastchachera.⁸²¹

V souvislosti s aktivitou vynaloženou v boji proti husitům je zajímavé zmínit, že Albrecht Habsburský založil v roce 1433 řád orlice (Adlergesellschaft nebo Orden des Adlers),⁸²² který byl založen ke chvále církve a měl posilovat víru proti nevěřícím. Znakem řádu byla stříbrná nebo zlatá orlice ve svých drápech nesoucí pásku s heslem, které je namířeno proti kacířství: „*thue recht*“. Podle Fysiologu představuje orel obnovu, která by mohla souviset s náboženskou obnovou, neboť řád Orlice či společnost Orlice měl pravděpodobně vzniknout na podkladu bojovného společenství zaměřeného proti husitům, proti nepřátelům křesťanství.⁸²³ S tím souvisí i jedna z povinností členů, kteří v případě, že šlechtic táhne do boje, a to konkrétně proti nepřátelům křesťanstva na Moravu nebo do Čech, musí zajistit podporu dalším členům, aby byly zajištěny vojenské úspěchy. Řád pravděpodobně po smrti krále Albrechta V. Habsburského zanikl.

Co se týče husitských válek, ty se sice příliš do obrazu vnitřního města nepromítly (Kromě snížení počtu obyvatelstva). Hlavně ne v roce 1421, kdy bylo město poprvé husity obléháno, nicméně v roce 1425 se tvrdě poznamenaly na předměstí, které lehly popelem – u Horní, Dolní a Prostřední brány, ale i na bezprostřední blízkosti města jako byl klášter Louka, která byla kompletně vypleněná. Město se dobýt, ale nepovedlo. Vedle kostela sv. Mikuláše (viz níže) i přes husitské války probíhala další stavba ve městě.⁸²⁴ Ovšem války se promítly především do úbytku obyvatelstva, na hospodářském rozvoji města a na neschopnosti placení dluhů ve své době, přičemž kvetla lichva. Úroky z válečných dluhů zadluženému a zchudlému městu sice jeho zástavní pán v roce 1436 snížil,⁸²⁵ ale ještě v roce 1453 byla výška úroku podle

⁸²⁰ K tématu bitvy u Waidhofen a. d. Thaya DRTIL 2019 (Pozn. 817), s. 13–14.

⁸²¹ BENEŠOVSKÁ/ CHLÍBEC 2016 (Pozn. 271), s. 281.

⁸²² Tématu se věnuje: Holger KRUSE: Adler. In: Holger KRUSE/ Werner PARAVICINI/ Andreas RANFT: Ritterorden und Adelsgesellschaften im spätmittelalterlichen Deutschland. Ein systematische Verzeichnis, Sv. 1, Reihe D: Beiträge zur europäischen Geschichte des späten Mittelalters, Frankfurt am Main 1991, heslo č.62, s. 285–293. Všechny poznatky k tématu řádu/ společenství Orlice převzaty odtud. Za přijetí do řádu byl zodpovědný vévoda a k tomuto účelu zvolená rada.

⁸²⁴ Příslušné letopočty dokládající stavební činnost ve městě uvádí: RICHTER/ SAMEK/ STEHLÍK 1966 (Pozn. 240), s. 40.

⁸²⁵ KACETL 2008 (Pozn. 804), s. 179.

Ladislavova privilegia 43,3 %.⁸²⁶ Dluhy obyvatelstvo Znojma a zejména jeho pány a bohaté měšťany zatěžovaly ještě po smrti jeho zástavního pána a českého krále Albrechta, které byly po městu vymáhány, popřípadě bylo město rabováno.⁸²⁷ Znojmo nevyčerpalo jen samotné obléhání města, ale celkově husitské války probíhající na Znojmsku a Moravě. V roce 1425 bojovali znojemští ozbrojenci v Albrechtových a Zikmundových oddílech na střední Moravě, přičemž byl zajat znojemský hejtman, kterého muselo město za velké peníze vykoupit.⁸²⁸

Kromě stavebních projektů, které stále v městském okresku probíhaly za vlády Zikmunda Lucemburského a následného zástavního pána Albrechta Habsburského zaznamenat po roce 1420 v porovnání s předchozími dvěma desetiletími ve Znojmě navýšení četnosti uměleckých děl,⁸²⁹ což pravděpodobně souviselo s přílivem umělců z Čech v husitském období.⁸³⁰ Tento obraz utváří především přítomnost malíře Kunce ve Znojmě. Zároveň tato četnost musela souviset s poptávkou pravděpodobně z měšťanských kruhů.

Co se týče umělecké produkce související se Znojmemdané doby, dochovala se kamenná socha Krista u kůlu stojící na konzole v chóru chrámu sv. Mikuláše, která má na jednu stranu souviset s „pokrásnoslohou“ produkcí orientovanou na předhusitskou produkci, zároveň má být autorstvím moravského sochaře.⁸³¹ Z doby vlastní fáze krásného slohu se dochovala socha Madony, která typologicky souvisí s pražskou produkcí, současně můžeme Ježíška na identické úrovni srovnat s rakouskou produkcí.⁸³² Jako jedna z formy retrospektivy předhusitského umění na moravské půdě přímo ke vztahu ke Znojmu může být Madona z Morašic.⁸³³ Na vývojovou tendenci pražské produkce a především Všeměřickou pietu navazuje Pieta z Prosiměřic nedaleko vzdálených od města Znojma.⁸³⁴ Další socha Madony s Ježíškem⁸³⁵ pocházející pravděpodobně ze Znojma by mohla být takovým příkladem práce s krásnoslohy aparátlem dokonce i v kvalitnější úrovni, ukazuje ale již jakési prosycení novým stylovým názorem, který souvisí s novou plasticitou, hmotností, přístupem k draperii a typologii.

⁸²⁶ RICHTER/ SAMEK/ STEHLÍK 1966 (Pozn. 240), s. 40.

⁸²⁷ KACETL 2008 (Pozn. 804), s. 179.

⁸²⁸ KACETL 2008 (Pozn. 804), s. 178.

⁸²⁹ Malířská dílna je zaznamenána pouze jedna, zlatníci byli naopak vždy ve větším zastoupení podobně jako kameníci.

⁸³⁰ BARTLOVÁ 2001 (Pozn. 227), s. 122–157.

⁸³¹ Charakteristika: CHAMONIKOLA 1999 (Pozn. 216), s. 252. K autoru řezby Chamonikola dokládá několik kameníků doložených ve Znojmě.

⁸³² Kaliopi CHAMONIKOLA: Madona ze Znojma. In: Od gotiky k renesanci II 1999, kat. č. 129, s. 279–280.

⁸³³ Kaliopi CHAMONIKOLA: Madona na půlměsíci. In: Od gotiky k renesanci II 1999, kat. č. 133, s. 284–285.

⁸³⁴ Kaliopi CHAMONIKOLA: Pieta z Prosiměřic. In: Od gotiky k renesanci II 1999, kat. č. 130, s. 280–281.

⁸³⁵ Kaliopi CHAMONIKOLA: Madona. In: Od gotiky k renesanci II 1999, kat. č. 134, s. 285–286. Sochu badatelka srovnává s Marií Freisingského oltáře, proto ji datuje až po polovině 15. století.

Druhým příkladem souvisejícím s prototypem osobitého slohu mající původ ve vídeňské dílně, kde vznikla Madona freisingského oltáře je socha Ukřižovaného Krista ze Znojma.⁸³⁶

Ve Znojenském kontextu je také nutno zmínit židovskou komunitu, která byla slovy Aleše Mudry trnem v oku Znojenských.⁸³⁷ Bylo tomu ze dvou důvodů. Především z důvodu zmíněné špatné hospodářské situace panující ve Znojmě, která se odrazila na finanční vyčerpanosti obyvatelstva. Ti tak byli často nuceni si půjčovat od Židů, kteří si ale žádali vysoký úrok 80/ 90 procent ročně, což se odrazilo na nemožnosti platit dluhy.⁸³⁸ Tato situace a zášť se nesla až do roku 1454, kdy vyvrcholila povolením vyhnání Židů ze Znojma a v možnosti ponechat si jejich majetek.⁸³⁹

Co se, ale dlouhodobě promítalo do vztahu k židovskému obyvatelstvu ze strany katolického obyvatelstva, jehož identita byla i přes dobu husitských válek silně spjatá s římskou církví, bylo zejména neodpuštělné znesvěcení hostie.⁸⁴⁰ Samotná dříve fungující obchodní spolupráce Židů a křesťanů ve 13. století se proměnila především případy obviňování Židů ze znesvěcení hostie a údajných rituálních vražd křesťanů, vyvrcholila společně se zmíněnou špatnou hospodářskou situací.⁸⁴¹ Celková situace vygradovala především ve vlnu pronásledování židovského obyvatelstva,⁸⁴² která souvisela s nalezením zakrvácené hostie před domem Žida Merchlina v Pulkavě v roce 1338. Šlo o událost, která vyvolala pogromy silně rezonující zejména v Dolnorakouské oblasti,⁸⁴³ ale i moravsko-rakouském pomezí a s ním i ve Znojmě.⁸⁴⁴ Vévoda Albrecht Habsburský, který se problematikou s židy trvale zabýval po konfliktu v Pulkavě napsal papeži, jeho dopis se sice nedochoval, zachovala se ale odpověď papeže Benedikta XII., který v dopisu pověřuje pasovského biskupa k vyšetřování pulkavského, ale i dalšího lineckého incidentu. Vyhrocená zášť k židům se projevila i na

⁸³⁶ Kaliopi CHAMONIKOLA: Krucifix ze Znojma. In: *Od gotiky k renesanci II* 1999, kat. č. 139, s. 308–309. a CHAMONIKOLA 1991 (Pozn. 216).

⁸³⁷ MUDRA 2015 (Pozn. 258), s. 272.

⁸³⁸ Od Židů si půjčovali lidé napříč vrstvami. Z pohledu Rakouska a Německa, šlo i o klienty z řad vysoké šlechty, vysokého kléru (od vídeňského věřitele si půjčovali i biskupové z Řezna a Gurku), ale i vévodové Rudolf IV. a Albrecht III. K tématu: BRUGGER/ KEIL/ LICHTBLAU/ LIND/ STAUDINGER 2013: *Geschichte der Juden in Österreich*, Wien 2013.

⁸³⁹ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: *Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše*. In: Aleš mudra (ed.): *V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620*, Praha 2017, 254–276. Odtud převzat koncept pasáže. Téma zášti Židů zejména na str. 272.

⁸⁴⁰ BRUGGER/ KEIL/ LICHTBLAU/ LIND/ STAUDINGER 2013 (Pozn. 838), s. 171.

⁸⁴¹ V Laa an der Thaya byli již na konci 13. století obvinění Židé ze znesvěcení hostie, kteří byli nuceni uprchnout. V této době bylo, ale případné persekuci předcházeno ze strany rakouského vévody. BRUGGER/ KEIL/ LICHTBLAU/ LIND/ STAUDINGER 2013 (Pozn. 838), s. 211.

⁸⁴² BRUGGER/ KEIL/ LICHTBLAU/ LIND/ STAUDINGER 2013 (Pozn. 838), s. 171.

⁸⁴³ Šlo například o perzekuované židovské komunity žijící v blízkosti Znojma na Rakouské straně: Rezt, Eggenburg, Horn, Laa an der Thaya, Drosendorf, Mistelbach ad. V souvislosti s pulkavskou aférou v roce 1338 pravděpodobně zanikla větší židovská komunita v St. Pölten. Naopak velké komunity ve Vídni, Novém Městě a Kremži byly ušetřeny. BRUGGER/ KEIL/ LICHTBLAU/ LIND/ STAUDINGER 2013 (Pozn. 838), s. 173 a 217.

⁸⁴⁴ Na České straně se pogrom projevilo vedle Znojma i ve Vratětině na Znojemsku, Valticích, Hrádku, Jemnici, Třebíči, Moravských Budějovicích. BRUGGER/ KEIL/ LICHTBLAU/ LIND/ STAUDINGER 2013 (Pozn. 838), s. 217.

potřebě umělého vytváření konfliktů samotnými křesťany. Z jednoho papežského dopisu se dozvídáme, že kněz v Korneuburgu nedaleko Vídně nastražil znesvěcenou zakrvácenou hostii v domě žida.⁸⁴⁵

Averze se promítla i vůči židovské komunitě ve Vídni, která sice se záměrem předchůdců vévody Albrechta Habsburského, vyhnout se jejich pronásledování ve městě perzekuována nebyla, přesto ze strachu židovští věřitelé snížili sazbu úroků vídeňským měšťanům.⁸⁴⁶ První útoky proti Židům ve Vídni se objevily až na počátku 15. století. O tom, že židé byli trnem v oku v následném období vlády Albrechta Habsburského svědčí to, že se plánovaně podílel na zničení židovské komunity ve Vídni, které probíhalo především v letech 1420–1421,⁸⁴⁷ kdy byli vypuzeni, vězněni, nuceni podstoupit křest nebo v důsledku věznění zahynuli případně byli popraveni.⁸⁴⁸ Bylo tomu tak i v souvislosti s husity, se kterými měl Albrecht Habsburský společně s jeho budoucím zetěm Zikmundem Lucemburským starosti, neboť jak víme byli židé v několika dochovaných dokumentech obviněni kolaborací s husity.⁸⁴⁹ Samotná Vídeňská gezera probíhala i při vévodově účasti na první křížové výpravě proti husitům do Čech. Po jeho návratu registrujeme několik případů mučení zajatých židů.⁸⁵⁰ Židé, kteří přišli Vídeňskou gezeru a uprchli, se usazovali zejména na Moravě a v Uhrách, kde byli Albrechtu Habsburskému, který se snažil přemluvit vladaře těchto zemí Zikmunda k jejich vypuzení sice na obtíž, vyhnat ze Znojma se je podařilo až za vlády Albrechtova syna Ladislava Pohrobka v roce 1454.

3.2.1. Kostel sv. Mikuláše ve Znojmě

Městský farní kostel sv. Mikuláše byl jedním z nejvýznamnějších podniků ve Znojmě již od poloviny 14. století ve městě, který byl dle přepisu již ztracené zprávy stavěn ze zvláště ustanoveného městského fondu.⁸⁵¹ Stavěn byl od roku 1338, kdy se se záměrem zvětšit původní kostel začal obvodovými zdmi obestavovat doposud liturgicky funkční kostel.⁸⁵² Obvodové zdi

⁸⁴⁵ BRUGGER/ KEIL/ LICHTBLAU/ LIND/ STAUDINGER 2013 (Pozn. 838), s. 217.

⁸⁴⁶ BRUGGER/ KEIL/ LICHTBLAU/ LIND/ STAUDINGER 2013 (Pozn. 838), s. 218.

⁸⁴⁷ Pro události z těchto let existuje hebrejský výraz Vídeňská gezera.

⁸⁴⁸ BRUGGER/ KEIL/ LICHTBLAU/ LIND/ STAUDINGER 2013 (Pozn. 838), s. 171.

⁸⁴⁹ Tak je například uvedeno i v jednom prohlášení vídeňské univerzity z 9. června 1419. BRUGGER/ KEIL/ LICHTBLAU/ LIND/ STAUDINGER 2013 (Pozn. 838), s. 222.

⁸⁵⁰ BRUGGER/ KEIL/ LICHTBLAU/ LIND/ STAUDINGER 2013 (Pozn. 838), s. 223.

⁸⁵¹ Ke stavebním dějinám chrámu: Petr KROUPA: Farní kostel sv. Mikuláše ve Znojmě, Průzkumy památek, Praha 1996, s. 73–100.

⁸⁵² Starší literaturu ke kostelu sv. Mikuláše uvádí KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 76–81. Nově především použity: Petr KROUPA: Církevní architektura na jižní Moravě, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.), Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, Kat. výst., Moravská galerie, II., Brno 1999, s. 77–84.; BENEŠOVSKÁ/ CHLÍBEC 2016 (Pozn. 271); Petr KROUPA: Kostel sv. Mikuláše ve Znojmě. In: Od gotiky k renesanci II 1999, kat. č. 024, s. 131–135. Ke kostelu celkově: Libor ŠTURC: Chrám sv. Mikuláše ve Znojmě, Znojmo 2008.

se začaly zvedat v založení trojlodní haly pravděpodobně kolem poloviny 14. století, na kterou později navázal v šíři střední lodi presbytář. Kostel ani v období samotných husitských válek nebyl vedle kostela sv. Mořice v Olomouci porušen provoz stavebních prací. Naopak po požáru kostela v roce 1422 registrujeme zprávu dokládající v roce 1425 přivážení většího množství kamene na stavbu.

V době vlády vévody Albrechta Habsburského, byl kostel ve fázi dokončování. Stálo již halové trojlodí se sloupy, severní předsíň a dvě mohutné věže v místě styku lodi a presbytáře, který byl přistavován společně s rozestavěnou sakristií.⁸⁵³ Stávající stavba po formální stránce architektonických článků je dle Kroupy spíše českého původu. V 60. let 14. století nastala dle badatele výrazná změna tvarosloví, které bylo nahrazeno zcela novým. Situaci vysvětluje Kroupa novým stavbyvedoucím, který dle hodnocení formální stránky architektonických článků prošel vídeňskou hutí při sv. Štěpánu, ve které jsou ale od 80. let 14. století doloženy pražské kameníci.⁸⁵⁴

Stavebními úkoly za vlády Albrechta bylo tedy dokončení presbytáře a jeho zaklenutí společně se zaklenutím halového trojlodí. Doposud byl chrám zastřešen provizorně, čemuž odpovídá i hodnocení oltářních nadací a jejich četnosti na konci 14. století, které dokládají to, že kostel mohl být liturgicky využíván.⁸⁵⁵ Formální stránka presbytáře s jeho výzdobou figurálních a vegetabilních konzol poukazuje na kvalitní provedení čistě v duchu pražské parlérovské huti, které ale musely vzniknout přinejmenším z části za působení nebo prostřednictvím vídeňské svatoštěpánské huti.⁸⁵⁶ Víme, že do Vídně byl kolem roku 1400 povolán k vedení huti pražský mistr Petr Parlér. Typicky parlérovské je pojetí maskaronů i listů konzol.⁸⁵⁷ Jednu konzolu presbytáře srovnává Kroupa přímo s konzolou jižní věže svatoštěpánské katedrály. Tato fáze by mohla být vztažena k možné nucené přestávce prací na jižní věži svatoštěpánského dómu mezi lety 1407–1409,⁸⁵⁸ také lze část autorství vztáhnout čistě k pražským kameníkům, jejichž pražská huť se uzavřela v roce 1420.

V roce 1422 je v kostele nepřímo odložen požár,⁸⁵⁹ v jehož souvislosti pravděpodobně spadla severní věž kostela. Dle Kroupy nešlo o požár takové rozsahu, aby byla poškozena

⁸⁵³ Původní presbytář byl pravděpodobně kolem roku 1400 zbořený. Petr KROUPA: Kostel sv. Mikuláše ve Znojmě. In: *Od gotiky k renesanci II* 1999, kat. č. 024, s. 132.

⁸⁵⁴ KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 87; Petr KROUPA: Kostel sv. Mikuláše ve Znojmě. In: *Od gotiky k renesanci II* 1999, kat. č. 024, s. 132. Například je ve svatoštěpánské huti doložený vídeňský mistr Michal, který používal některé motivy Petra Parléra

⁸⁵⁵ KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 76.

⁸⁵⁶ KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 90.

⁸⁵⁷ BENEŠOVSKÁ/ CHLÍBEC 2016 (Pozn. 271), s. 283.

⁸⁵⁸ Souhlasně: Petr KROUPA: Kostel sv. Mikuláše ve Znojmě. In: *Od gotiky k renesanci II* 1999, kat. č. 024, s. 132.; BENEŠOVSKÁ/ CHLÍBEC 2016 (Pozn. 271), s. 283.

⁸⁵⁹ KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 76 a 92. Nepřímo je požár doložen informací v městském rejstříku ve, kterém je uvedeno že jakýsi Mikuláš dostal odškodnění za oděv, který si při požáru kostela poškodil.

provizorní střecha, která byla touto dobou postavená nad kostelní halou, ale šlo pravděpodobně o poškození lešení, které obklopovalo rozestavěný presbytář a válcové pilíře lodi. Jistá obnova stavební činnosti po požáru je předpokládána v roce 1425, kdy se vozí na stavbu větší množství kamene. Období stavební činnosti a i jistá zpětná revitalizace, kterou si vyžádal zmíněný požár až do předpokládaného zaklenutí presbytáře a kostela probíhala již za svěřeni města Znojma do správy Albrechtu Habsburskému. Zaklenutí presbytáře síťovou klenbou parlérovského typu (sled odlišný od svatovítské klenby) je předpokládáno do roku 1431,⁸⁶⁰ kdy jsou na nástěnné výmalbě chóru rudkou napsány nápisy vídeňských studentů, které musely být pořízeny po samotném zaklenutí. Hraničním datem zaklenutí halového trojlodí je rok 1442, kdy měly být v souvislosti s dokončením stavebních prací pořízeny zvony.⁸⁶¹ Datem, kterým předpokládáme započetí výzdoby presbytáře jsou 30. léta 15. století a zmíněný letopočet 1431.

3.2.2. Výzdoba presbytáře

Presbytář ve farním kostele sv. Mikuláše ve Znojmě byl oddělen od hlavního prostoru halového trojlodí, které bylo určeno pro laické věřící letnerem do dnešní doby nedochovaným. Jeho přítomnost v kostele dokládají náběhy pasu a žebra na jižním ostění vítězného oblouku.⁸⁶² Chórová přepážka se sice používala k přepažení kostela v období středověku v klášterních kostelích a ve farních už podstatně méně, ale tím, že znojemská fara byla obsazována kanovníky z louckého patronátního kláštera, je přítomnost nebo i potřeba letneru v kostele opodstatnitelná.⁸⁶³ Ve znojemském farním kostele šlo pravděpodobně o klenutý letner, který zabíral celou šířku lodi východního travé. Tímto vysvětluje Kroupa přítomnost dvojice malých oken ve východním travé pro přisvětlení takto zaklenuté stavby letneru.⁸⁶⁴

Letner bylo místo, na který byla upínána veškerá kultická pozornost ze strany světského osazenstva, proto se pohledovou a významovou stranou obracel útvar přepážky do hlavní lodi chrámu, kde na ni byly ze strany lodi stavěny laické oltáře. Kromě funkce vysluhování mše byl i funkce kazatelské, neboť na letneru bývalo vyvýšené místo přístupné pro kázání, ale i pro zpěv. Byl ale i místem pro konání svátečních kultických inscenací a paraliturgických her.⁸⁶⁵ V této souvislosti je zmiňován centrálně umístěný otvor sv. Ducha v klenbě svatomikulášského

⁸⁶⁰ Zde uvedené dva nápisy jsou čteny dvojím způsobem. Jde především o dva letopočty, které jsou čteny jako 1431 a 1437 nebo oba stejně 1437. Přepisy nápisu uvádí: KROUPA 1996 (Pozn. 851) s. 93. Dle čtení je odvíjena datace zaklenutí presbytáře.

⁸⁶¹ KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 93.

⁸⁶² CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ (Pozn.271), s. 284; KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 80.

⁸⁶³ KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 80.

⁸⁶⁴ KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 80.

⁸⁶⁵ MUDRA 2015 (Pozn. 258), s. 335.

kostela a jeho východního travé v bezprostřední blízkosti doloženého letneru.⁸⁶⁶ Samotný klenební otvor je zdobený anděly, kteří ohlašují děj inscenace hrou na dlouhé šalmaje, přenosné varhany a strunný nástroj.

Za letnerem v presbytáři se nacházel uzavřený prostor vyhrazený pro oči a zbožnost kléru zapovězený pro oči laické veřejnosti. Celková jeho výzdoba se jeví jako jednotně komponovaný celek s prezentací eucharistického náboje.

Za úvod do výzdoby do takového prostoru, lze považovat nástěnnou malbou ve spod stěny presbytáře, zdobenou červenou výmalbou a nad ní navazujícím zobrazením zelených závěsů, které jsou iluzivně zavěšeny na hřebících. Na závěsu jsou (taktéž) iluzivně zobrazeny čtyři našité tapiserie obrazů s eucharistickou tematikou. Na podkladu závěsu zelené barvy, která je barvou nejvhodnější pro svátek Kristova umučení a jeho vykupitelské oběti – Velikonoc, tvoří dle Aleše Mudry pro zobrazení Krista v hrobě (první tapiseriový obraz) obrazovou tematickou jednotu.⁸⁶⁷ Jako velikonoční hrob mohlo v těsné blízkosti scény (po levé straně Krista v hrobu) sloužit výklenkové sanktuárium, které vznikalo současně se stavbou presbytáře,⁸⁶⁸ a které následně doplnily nástěnné malby. Napravo vedle sanktuária se dochovalo zobrazení Veroničiny roušky držené anděly. Právě podobě Kristově přihlíží v modlitbě kněz.⁸⁶⁹ Historická podoba Kristova těla je v presbytáři zastoupena ještě jednou v téže tématu Veroničiny roušky, a to na svorníku, který tak fakticky jako kámen uhelný a mysticky zpečetí uje Kristovu všudypřítomnost.⁸⁷⁰ Tuto triádu se zobrazením autority kněze vysvětluje Mudra „*exkluzivně v rámci římské církve*“ v kontextu Znojma uvnitř husitských Čech.⁸⁷¹ Výrazně antihusitský charakter má i poslední tapiseriový obraz v presbytáři s tématem umučení 10 000 rytířů,⁸⁷² kteří svůj život obětovali za církve a víru. Při nástěnné malbě pravděpodobně vznikl oltář sv. Achátia, který je doložen až v roce 1490. Achátius byl jakožto pravý křesťan sice mezi těmito 10 000 rytíři na hoře Ararat umučen, je ve znojmské scéně ale zobrazen s biskupskou mitrou. Štunc zvažuje záměnu sv. Achatia a biskupa Achatia z Melitene.⁸⁷³ Právě toto zobrazení světce biskupského úřadu může souviset jednotně s celkovým záměrem zobrazení příklonu

⁸⁶⁶ CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ (Pozn. 271), s. 285. K tématu funkce konkrétně otvoru sv. Ducha ve svatomikulášském kostele Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 266.

⁸⁶⁷ MUDRA 2015 (Pozn. 258), s. 327.

⁸⁶⁸ K tématu výklenkového sanktuária, které se do dnes dochovalo jen v podobě jeho odsekaného obrysu Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 254.

⁸⁶⁹ K tématu Kristovy pravé historické podoby MUDRA 2015 (Pozn. 258), s. 327.

⁸⁷⁰ O Kristově všudypřítomnosti: Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 255.

⁸⁷¹ MUDRA 2015 (Pozn. 258), s. 331.

⁸⁷² CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ (Pozn. 271), s. 286.

⁸⁷³ ŠTURC 2008 (Pozn. 852), s. 11.

k římské církvi, podobně jak vysvětluje Aleš Mudra viz výše. V doktrinní rovině eucharistického náboje s tématem jejího samotného ustanovení uzavírá malovanou výzdobu (opět) v podání zavěšené tapiserie předposlední scéna napravo – Poslední večeře.

Nástěnnou malbu presbytáře dále doprovází kamenná výzdoba eucharistického rázu v podobě kamenicky zpracovaných klenebních konzol, které jsou mimořádně nasazeny nízko pod podokenní římsou, čímž jsou tak určeny ke vnímání. Převažují konzoly s vegetabilními ornamenty, mezi kterými nalezneme i významný eucharistický motiv, vinnou révu. Tato výzdoba je doplněna konzolami apotropaické funkce, které stráží „*místo, kde se uskutečňuje eucharistické mysterium.*“⁸⁷⁴ Kamenická výzdoba je zakončena zmíněnou pravdou podobou Krista na svorníku klenby. Poslední součástí kamenické výzdoby určené bezprostředně k vnímání v úrovni zmíněných konzol, je socha Krista přivázaného ke sloupu stojící na konzole při severní stěně presbytáře, přímo nad vchodem do sakristie. Socha Krista se dochovala s nepůvodní polychromii, čímž je tak znemožněna interpretace podoby Kristova těla a určení, zdali jde o Kristovo tělo porušené bičováním nebo ještě ne. Nevíme, proto v jaké eucharistické rovině je Kristovo tělo prezentováno ke vnímání.

Po stylové stránce odkazuje výzdobný systém presbytáře nejvýrazněji k vídeňskému uměleckému prostředí socha bičovaného Krista na konzole, která dle Mileny Bartlové odpovídá souboru soch na pilířích trojlodí katedrály sv. Štěpána ve Vídni.⁸⁷⁵ Mudra a Ottová potvrzují stylové srovnání Bartlové, přičemž měla být socha pravděpodobně vytvořena vídeňským kameníkem, který působil při stavbě presbytáře svatomikulášského kostela před rokem 1437.⁸⁷⁶ O jiném, ale stylovém původu spjatém s Vídni a pietou z kostela sv. Michaela uvažuje Chlíbaec a Benešovská.⁸⁷⁷ Dále k vídeňskému prostředí nasycenému pražskou parlérovskou hutí, odkazují kamenicky zpracované klenební konzoly.⁸⁷⁸ Od konzol se stylově odlišuje svorník s Veraikonem, který dle Chlíbaec a Benešovské odkazuje na široký rozsah franko-vlámských tendencí na Moravě.⁸⁷⁹ Co se týče nástěnných maleb v presbytáři, nejsou přesněji stylově určeny, kromě obecného vztahu k novému realismu. O nemožnosti určení vypovídá i rozkolísaná datace z různých důvodů mezi léta 1425 až 1490.⁸⁸⁰ Většina literatury se věnuje spíše dataci, která je odvíjena od dvou letopočtů na stěně z ruky vídeňských studentů: na

⁸⁷⁴ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 255.

⁸⁷⁵ BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1), s. 145.

⁸⁷⁶ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 276.

⁸⁷⁷ CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016(Pozn. 271), s. 289.

⁸⁷⁸ CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016(Pozn. 271), s. 283; KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 80.

⁸⁷⁹ CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016(Pozn. 271), s. 288.

⁸⁸⁰ Dataci a stylovou stránku shrnuje Jakub VÍTOVSKÝ: Nástěnná malba v kostele sv. Mikuláše ve Znojmě. In: Od gotiky k renesanci II 1999, kat. č. 068, s. 199.

nebarevné omítce v jižním sedile jde o letopočet čtený 1431 nebo 1437 a druhý letopočet 1437 napsaný na zeleném závěsu v závěru presbytáře. Z tohoto vyplývá, jak se domnívá Benešovská s Chlípem, že letopočty sice nejsou směrodatné pro přesné datování jsou, ale orientačního charakteru do doby vzniku na konci 30. let 15. století.⁸⁸¹ Vyhraněného názoru, je Jakub Vítofský, který se domnívá, že by malby mohly volně souviset s působením dílny Jakoba Kaschauera, které předpokládá na základě pramenu do doby kolem roku 1425.⁸⁸² Na tomto základě lze obecně souhlasně s Chlípem a Benešovskou říci, že kamenosochařská díla vytvořená ve 20. a 30. letech souvisela s propojením Znojma a vídeňské umělecké produkce, ba dokonce s dvorským vídeňským prostředím.⁸⁸³ Výrazným dílem, které tuto domněnku naplňuje je Znojmský oltář, jehož umístění v takto zdobeném prostoru je v literatuře dodnes řešeno od roku 1988, kdy Lothar Schultes načrtnul výše zmíněný, zde již na pokladu recentní literatury popsany ikonografický program výzdoby presbytáře svatomikulášského kostela.

Právě za úvod k programu presbytáře je v literatuře považován Znojmský oltář, který měl být vystaven na chórové přepážce.⁸⁸⁴ Oboje, jak ikonografický program, tak i jeho klíč – oltář Božího Těla měly souviset se záměrem a zbožností stejnojmenného bratrstva, které je od roku 1424 zmíněno v kostele sv. Mikuláše ve Znojmě.

3.2.3. Znojmský oltář

Znojmský oltář byl již od zmíněného roku 1988 vykládán ve vztahu k Bratrstvu Božího těla,⁸⁸⁵ které při kostele sv. Mikuláše ve Znojmě sídlilo.⁸⁸⁶ Již od začátku bylo zavrženo určení retáblu na hlavní oltář téže kostela a to právě, jednak z důvodu významové důležitosti výše zmíněných nástěnných maleb, které by byly oltářem s celkovým rozpětím křídel 5, 22 m překryty,⁸⁸⁷ ale i z toho důvodu, že je předpokládáno prisazení retáblu Znojmského oltáře s barevně nepojednanou zadní stranou ke zdi. V úvahu proto připadalo umístění na doložený letner, na kterém byl osazen doložený oltář v rámci správy Bratrstva božího Těla.

Počátky bratrstva Božího Těla ve Znojmě jsou sice nejasné, mělo ale dle Jana Hrdiny vzniknout v roce 1424 v souvislosti se založením stejnojmenného oltáře,⁸⁸⁸ který je v téže roce

⁸⁸¹ CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016 (Pozn. 271), s. 287.

⁸⁸² Jakub VÍTOFSKÝ: Nástěnná malba v kostele sv. Mikuláše ve Znojmě. In: Od gotiky k renesanci II 1999, kat. č. 068, s. 199.

⁸⁸³ CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016 (Pozn. 271), s. 289.

⁸⁸⁴ CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016 (Pozn. 271).

⁸⁸⁵ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 15.

⁸⁸⁶ Převzato i Kaliopi Chamonikolou: CHAMONIKOLA 1991(Pozn. 209), s. 64.

⁸⁸⁷ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 15; CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016 (Pozn. 271), s. 296, pozn. 31.

⁸⁸⁸ K tématu bratrstva Božího Těla ve Znojmě a všem doloženým pramenům: Jan HRDINA: Bratrstva Kristova těla při kostelech sv. Mikuláše a sv. Michala. In: MUDRA 2017, s. 248.

doložen. V tomto roce je evidována také žádost městské rady Znojma směřována papeži Martinu V. k udělení odpustků účastníkům zpívané mše k uctění Těla Páně, která při tomto oltáři probíhala každý čtvrtek i se stavěním svátosti uložené v monstranci na oltář.⁸⁸⁹ Takto činila městská rada s ohledem na účast velkého počtu zbožných měšťanů. O tom, že v pramenu zmíněný akt o kladení Těla v monstranci na oltář prezentuje zbožnost měšťanů svědčí další zpráva, ve které je jmenován konkrétní požadavek o povolení kladení svátosti stejným, jak bylo činěno ve svatomikulášském kostele i v kostele sv. Michala ve Znojmě, kde je od roku 1442 zmíněna (pravděpodobně také v tomto roce založena) téže korporace bratrstva Božího Těla.⁸⁹⁰ Že byl nejen oltář Božího těla společenského zájmu, svědčí mnohé předchozí odkazy v testamentech, ale i nadace např. z let 1390, 1403 a 1413.⁸⁹¹ Tato pozornost a zájem Znojmských trvaly pravděpodobně kontinuálně, ale minimálně již od začátku stavby samotného chrámu, jak dokládá v roce 1354 doložený zvláštní městský fond založený na stavbu kostela, a také další souvislost, že krátce před tímto rokem byly také strženy čtyři domy.⁸⁹² Naopak o zájmu o zbožnosti měšťanů přímo svědčí například přímý odkaz na stavbu kostela (1398) a doložená fundace oltáře (1419),⁸⁹³ ale i mnohé zprávy z testamentů vztahující se ke svatomikulášskému bratrstvu Božího těla.⁸⁹⁴

Právě v tomto duchovně prosyceném prostředí katolického Znojma a jeho zbožných měšťanů a městské elity, jsou objednávka a vznik Znojmského oltáře opodstatnitelné. Pojednání o nástěnných malbách presbytáře svatomikulášského kostela a její ikonografii výše, pro které byl jako inspirační vzor použit text Mudry a Ottové, dokládá eucharistickou zbožnost v rovině dogmatické. Díky prezentaci církevního úřadu katolické církve v podobě zobrazení kněze a biskupského úřadu na nástěnných malbách,⁸⁹⁵ zobrazuje ale i sebeidentifikaci s římskou katolickou církví a možná i sebevědomí Znojmských v kontextu, kdy muselo město několikrát odolávat náporu a dobývání husitů. Právě do tohoto sebeidentifikačního rámce svou ikonografií sváteční, ale i všednodenní strany zapadá Znojmský oltář. V kapitole o ikonografii Znojmského oltáře byla na všednodenní straně oltáře díky literatuře identifikována výrazná tematika eucharistického těla Kristova, jednak nezvyklým uvozením pašijového děje

⁸⁸⁹ Přepisy doložených pramenů: Jan HRDINA/ Aleš MUDRA/ Michal TEJČEK: Příloha XII. Znojmo: Odpustkové listiny a jiné licence pro bratrstva Božího těla ve farních kostele sv. Mikuláše a sv. Michala. In: MUDRA 2017, s. 373–374.

⁸⁹⁰ Jan HRDINA: Bratrstva Kristova těla při kostelech sv. Mikuláše a sv. Michala. In: MUDRA 2017, s. 249.

⁸⁹¹ Zájem městské rady při stavbě a vybavování kostela předpokládá KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 75. a dále i při výkladu vzniku bratrstva Jan HRDINA: Bratrstva Kristova těla při kostelech sv. Mikuláše a sv. Michala. In: MUDRA 2017, s. 248.

⁸⁹² KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 75.

⁸⁹³ Letopočty uvádí KROUPA 1996 (Pozn. 851), s. 75–76.

⁸⁹⁴ Jan HRDINA: Bratrstva Kristova těla při kostelech sv. Mikuláše a sv. Michala. In: MUDRA 2017, s. 250.

⁸⁹⁵ Myšleno zobrazení klečícího kněze u zobrazení Veroničiny roušky a následně zobrazení biskupského úřadu v zobrazení sv. Achatia ve scéně umučení 10 000 rytířů.

Kristovým křtem, který se ale v koncepci této strany oltáře stává záměrným kompozičním ale i ikonografickým pandánem ustanovení svátosti při Poslední večeři. I scéna Vyhnání kupců z chrámu našla svou významovou důležitost díky uvedení do souvislosti s Janovým evangeliem a úryvkem o chrámu těla, o kterém Kristus prohlásil, že jej židé mohou zbořit, ale on jej znovu za tři dny postaví.⁸⁹⁶ Ikonografickou jedinečnost všednodenní strany, tak jak byla literaturou vyložena doprovází dějově plynule navazující sváteční strana, která je překvapivá nejen ikonograficky a teologicky mimořádnými vizuálními formulacemi, ale i celkovou koncepcí a vizualitou reliéfů. Kristovo Tělo je vizuálně akcentováno poprvé ve scéně Nesení kříže kontrastem zakrytého porušeného těla vedle nahých lotrů. Po druhé vizuálním vystoupením corpusu v téměř fyzicky přítomné podobě (sochy) nad reliéfní hmotou ve scéně Ukřižování a především mimořádným rozložením Kristova mrtvého těla v aktu jeho snášení z kříže v poslední scéně pravého křídla retáblu. V aktu snášení je viděno záměrné natočení Kristova těla s ránou v hrudi,⁸⁹⁷ ze které se line silný proud krve, která stéká po těle dolů po Kristových nohách. Eucharistickou podobu spoluutváří další výrazné potůčky krve, které se linou ze všech ran, ale i z ranek na hlavě odkud z pod trnové koruny stéká krev na Kristovo rameno. Formulaci této záměrné prezentace se v literatuře dostalo interpretace, a to té že jde o přepracování použití tradičně známého obrazového typu *andachtsbildu* – Piety, vytažením Kristova těla z tohoto obrazového tématu, ve kterém tělo leží Panně Marii v klíně, tak že funkci Marie prezentující Tělo zastává Josef Arimatejský.⁸⁹⁸ V kontextu pravého křídla je zajímavé zmínit, že Panna Marie je sice zastoupena, ale ve skupince několika málo podobně emočně pohnutých postav se ztrácí a těžko se identifikuje. Otázkou je, zdali tato eucharistická koncentrace Kristova těla a vizuální asociace piety byla divákem chápána. Dle mého názoru, je toto uvažování poměrně legitimní, neboť bylo jistě velice dobře známo, protože jde o tradiční typ a o jedno ze dvou nejdůležitějších výtvarných a současně i kulticky vnímaných témat krásného slohu – zobrazení piety a krásné Madony. Další interpretace, která se v literatuře váže k zobrazení je asociace snášení Kristova mrtvého těla Josefem Arimatejským (již podruhé přebírá funkci) k aktu elevace a pokládání kalichu knězem na oltář.⁸⁹⁹ Jak v silně eucharistické vizuální rovině zobrazení Božího Těla narážíme na základ učení katolické církve o transsubstantiaci – tedy mystickém proměnění vína v krev a tělo Páně v chléb, ale i v religiózní a kultické rovině asociace k tématu piety se dotýkáme formulací mající co dočinění s křesťanským

⁸⁹⁶ Ikonografické formulace: Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 271. Viz úvodní kapitola o ikonografii oltáře.

⁸⁹⁷ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 271.

⁸⁹⁸ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 15.

⁸⁹⁹ Dle citátu Honoría Augustodunensise SCHULTES 1988 (Pozn. 178), s. 15. Viz kapitola o ikonografii oltáře.

dogmatem (eucharistické tělo Kristovo) či obsahovým přesahem obrazového vzoru (pieta) naplňující toto dogma.

Ideově je literaturou předpokládána záštita teologického programu Znojemského oltáře bratrstvem Božího Těla, jehož božítělový oltář je ve svatomikulášském kostele doložen od roku 1424.⁹⁰⁰ Přítomnost bratrstva při kostele je také vykládána v kontextu doby konfesních neshod, kdy tak mohlo zastávat v podobě opory učení katolické církve. Díky této ideologické záštitě, ale i díky kontextu Znojma, které se aktivně podílelo na obraně moravsko-rakouského pomezí v boji proti husitům a podporovalo v tomto boji svého zástavního pána a moravského markraběte Albrechta Habsburského, je podoba Znojemského oltáře ve výzdobném kontextu presbytáře kostela poměrně vyhoceně hodnocena, jako „*propagandistická*“.⁹⁰¹ Označení by mohlo i interpretačně souviset s dalším výrokem, a to s „*významovým zacílením znojemských reliéfů patřících do kontextu, který bychom mohli ve zkratce nazvat „první protireformací*“.⁹⁰² Domnívám se, že vykládání podoby reliéfů jako propagandistické je v kontextu konfesijní jednoty Znojemských nevhodné a naopak značí spíše sebeidentifikaci s tradičními hodnotami římské církve a především jádro vlastní zbožnosti, která se projevila i výše zmíněnými několikanásobnými donacemi bratrstvu Božího těla a jeho případným založením nejprve v kostele sv. Mikuláše a později v kostele sv. Michala ve Znojmě. I s ohledem na to, že husitství nemělo na Moravě takovou ovlivňující působnost jako v Čechách. Jistě ale nezůstalo aktivní zapojení se Znojemských do husitských válek, ale i finanční vyčerpání městské elity a vzniklá celková hospodářská zátěž vzniklá právě touto aktivitou bez reflexe, a mohlo se v určité míře či podobě projevit na potřebě takto eucharisticky silné výzdobě kostela.

Jedním z dalších eucharisticky silných témat, které je zajímavé z motivického, ale i z hlediska formálního je zobrazení aktu probodnutí Kristovy hrudě Longinem. Zajímavé je především to, jakým způsobem pomáhá další voják Longinovi. Voják jej zezadu objímá a vede pomyslně slepému Longinovi ruce ve, kterých drží kopí. Tímto je akcentována jednak samotná Longinova slepota a moment jeho prozření, neboť byl vyléčen Kristovou krví, která měla podle Jakoba de Voragine stékat po kopí. Potom se Longin obrátil na křesťanskou víru a byl pokřtěn. Akcentována je také i samotná událost, která se udála po probodnutí Kristova boku, kdy vytryskla spolu s krví i voda (Jan 19, 34) mysticky odkazující na dvě ze sedmi křesťanských

⁹⁰⁰ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 15; CHAMONIKOLA 1991 (Pozn.), s. 64; Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 270.

⁹⁰¹ Autorem výroku je SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 17. O propagandistické funkci námětu Umučení 10 000 rytířů v souvislosti se znojemským kostelem, kde je scéna zobrazena v presbytáři hovoří i Chlíbaec a Benešovská. Ti považují scénu, která je tímto propagandistickým projevem, neboť se vyskytuje na katolických územích českých zemí. Zmiňují především zobrazení v kostele sv. Víta v České Krumlově. Ve Znojmě má být téma nástěnné malby reakcí na husitské rejzy a boje na území Dolních Rakous. CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016 (Pozn. 271), s. 286.

⁹⁰² BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1), s. 146.

svátostí – svátost eucharistie (krev) a svátost křtu (voda) jsou podpořeny i akcentací formální. Ta se odehrává ve zvednutí výšky reliéfu nad nejplošnější partii reliéfu se skupinou omdlévající Panny Marie ve velmi plastický projev odkud vychází volně do prostoru prezentované kopí, které vrhá na scénu stín. Jak bylo řečeno, Longinu pomáhá další voják. Podle Janova evangelia byl Ukřižování přítomný voják, který viděl zázrak probodnutí boku: „*ten, který to viděl, vydává svědectví a jeho svědectví je pravdivé. On ví, že říká pravdu, abyste vy uvěřili*“ (Jan 19, 35). V našem případě je kromě tohoto svědka na vyobrazení skupiny kolem Longina Znojenského oltáře tomuto eucharistickému okamžiku přítomná ještě třetí osoba, která je zřetelným očním kontaktem zázraku vědomě přítomna. Jde o vojáka specifických rysů s tmavými očima. Vlasy vojáka jsou bohužel schovány pokrývkou hlavy, její tvar ale vybízí k asociaci k účesu, jak můžeme sledovat na výše zmíněných podobiznách Albrechta Habsburského (120-126). Každé zobrazení podoby zastupující odlišnou formu vévodova stáří je jiným způsobem podobě na Znojenském oltáři příbuzná, nicméně hypoteticky je časově nejbližší Znojenskému oltáři Albrechtova podoba na Velkém Albrechtově oltáři (124). Jde především o typ hřbetu nosu, výrazný přechod mezi nosem a nadočnicovými oblouky a vrásky, které z tohoto přechodu vycházejí do čela. Inspirací pro tuto hypotézu byl článek Hanse Dopsche,⁹⁰³ který se zabýval vévodovým sakrálním identifikačním portrétem hledaným na oltáři dochovaném v Tyrolích,⁹⁰⁴ nicméně badatelé chybí na legitimitě hypotézy kontext díla a místo původního určení osazení oltáře v konkrétním sakrálním prostoru. Kdežto v našem případě je Znojenský oltář poměrně bezpečně určen do svatomikulášského kostela. Domnívám, se že z hlediska následujícího rozboru je uvažování poměrně legitimní.

Co se týče uvedení Znojenského oltáře do souvislosti s Albrechtem Habsburským, diskusi o podílu na objednavce moravským markrabětem a vládcem Znojma naznačil Lothar Schultes,⁹⁰⁵ který cituje v roce 1431 Albrechtem vydanou listinu, kterou vévoda potvrzuje žádost o zřízení věčné mše za spásu duše Michala z Břestu.⁹⁰⁶ Na základě této listiny, jejíž znění cituje se domnívá, že by vévoda mohl být přímo objednavatelem nebo mohlo jít o zájem finančně zámožné osoby, případně osoby z jeho okruhu. Na listinu citací Schultese odkázala i Milena Bartlová, ta ale znění vyložila mylně jako přímou vévodovu donaci bratrstvu Božího

⁹⁰³ DOPSCH 2005 (Pozn. 767), s. 196.

⁹⁰⁴ K tématu v úvodní kapitole o Albrechtu Habsburském.

⁹⁰⁵ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 15.

⁹⁰⁶ Michala z Břestu popsal Ebel jako znojenského občana pocházejícího z měšťanské rodiny, který věnoval soubor knih do zamýšlené knihovny při kostele sv. Mikuláše ve Znojmě. K Testamentárním odkazům: Petr EBEL: Testamentární odkazy Michala z Břestu, protonotáře krále Zikmunda, ve Znojmě: fundace obecní knihovny při kostele sv. Mikuláše a její vybavení knihami. Příspěvek ke knižní kultuře moravských katolických měst za husitské revoluce, in: Klára BENEŠOVSKÁ/ Jan CHLÍBEC (edd.): V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala, Praha 2011, 144–163.

těla.⁹⁰⁷ Komplexně se tématice Znojma a jeho socio-kulturnímu kontextu věnovali Chlíbec a Benešovská, kteří se také přiklonili k zájmu nejvyššímu z vídeňského dvora. Jako nejvhodnější doba zadání se badatelům jeví někdy kolem roku 1437, kdy vévoda Albrecht Habsburský navštívil Znojmo, aby zde uctil zemřelého císaře Zikmunda Lucemburského, jeho tělo bylo v rámci pohřebního ceremoniálu vystaveno pravděpodobně ve svatomikulášském kostele na trůnu.⁹⁰⁸ Vrcholem této ceremonie mělo být lámání císařských a královských pečeti zemřelého panovníka, u kterého se předpokládá přítomnost Albrechta Habsburského, který po něm sdělil královské funkce a byl později zvolen králem uherským, českým a římsko-německým. Výše citovanou listinu – testamentární odkaz a listinu z roku 1431, badatelé uvádějí do souvislosti s knihami, které Michal z Břestu věnoval knihovně pravděpodobně vzniklé při kostele sv. Mikuláše a umístěné v patře sakristie.⁹⁰⁹ Tím, že Michal z Břestu již není v roce 1427 evidován v kanceláři Zikmunda Lucemburského, jsou někdy v tomto mezidobí očekávány snahy o započnutí vybavování kostela, včetně úvahy o pořízení Znojenského oltáře.⁹¹⁰ Testamentární listina má v koncepci badatelské dvojice úlohu spíše prokázání zájmu vévody věnovanému Znojmu, než význam objednatelský, který je viděn badately výše. Listinu dále již nezmiňuje ani badatelská dvojice Mudra Ottová. Ti ale především interpretují nově nalezenou supliku z roku 1424, kde se v její části přimlouvá vévodova manželka Alžběta za znojenské občany, kteří prosí papeže Martina V. o udělení odpustků účastníkům zpívané mše k uctění Těla Páně, která probíhá ve svatomikulášském kostele každý čtvrtek.⁹¹¹ Jako možný impulz, kdy mohli Znojemští opět využít tentokrát přímo přízně Albrechta Habsburského zmiňují badatelé již Chlíbcem a Benešovskou diskutovaný rok 1437, kdy ve Znojmě zemřel Zikmund Lucemburský. I badatelská dvojice Mudra Ottová předpokládají podobně jako Chlíbec a Benešovská, že vévoda a následně král tak mohl sehrát zprostředkovatelskou roli v kontaktu Znojenským na vídeňskou dílnu.

Vrátíme-li se zpět k ikonografii a teologickému programu Znojenského oltáře s vizuálně velmi silnou prezentací Kristova těla takto prezentovaného na chórové přepážce obrácené ke Znojenským, je ve zmíněné eucharistické akcentaci viděn dialog s heretickým

⁹⁰⁷ Bratrstvo Božího těla, ale ve znění listiny nefiguruje. Jde pouze o potvrzení donace pro chrám sv. Mikuláše Michala z Břestu. BARTLOVÁ 2003 (Pozn.1), s. 144. Špatně vyloženého výkladu si všimli již CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016 (Pozn. 271).

⁹⁰⁸ CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016 (Pozn. 271), s. 293.

⁹⁰⁹ CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016 (Pozn. 271), s. 282.

⁹¹⁰ CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016 (Pozn.271), s. 283.

⁹¹¹ Interpretace supliky ve vztahu ke zprostředkovatelské osobnosti Albrechta Habsburského dílenského provozu Znojenským, kteří využili náklonnosti i jeho manželky: Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 273. Dále k interpretaci ve vztahu k možnému založení Božítelového oltáře v roce vzniku supliky: Jan HRDINA: Bratrstva Kristova těla při kostelech sv. Mikuláše a sv. Michala. In: MUDRA 2017, s. 248.

husitským požadavkem po laickém kalichu akcentací,⁹¹² ale také jak jsem výše vyjádřila vyhocená propagandistická funkce. Nejde, ale jen o tuto na oltáři viděnou propagandistickou rovinu. V souvislosti se zobrazením židovských čepic na erbu jednoho vojáka účastného metání losu o Kristův plášť, čímž je přímo identifikovaný Kristův nepřítel a skupina těch, kteří jej ukřižovali se Schultes i v případě tohoto obrazového motivu domnívá, že jde o motiv propagandistického charakteru.⁹¹³ Dle mého názoru je tato vizuální a tematická aktualizace ve Znojenském prostředí naprosto opodstatnitelná a může jít ve znojenském kontextu o zesílenou potřebu, opět slovy Schultese, (než jen) imanentního charakteru zobrazení historických nepřátel Krista.⁹¹⁴ Zobrazení a výtvarná akcentace v popředí scény Kristova Ukřižování byla již Alešem Mudrou⁹¹⁵ v jeho základní studii a dále studii, která vznikla v kooperaci s Michaelou Ottovou⁹¹⁶ uvedena do souvislosti se Znojenskými, by mohla souviset s porozuměním Albrechta Habsburského, který měl na svědomí boje směřované proti židovské komunitě. Ačkoliv byl vévoda Albrecht moravským markrabětem a zástavním pánem města nebyli židé vyhnáni, tudíž se nadále podíleli na obrazu města Znojma, které i díky nim a díky u nich zadlužených Znojenských chátralo. Tomu tak bylo až do roku 1454, kdy je z města vypudil Albrechtův syn Ladislav Pohrobek.⁹¹⁷ Proto má zobrazení židovských čepic na Znojenském oltáři do doby vypuzení židovského obyvatelstva z města pryč své vysvětlení a můžeme pravděpodobně i bez nadsázky přijmout Schultesův pojem propagandistické funkce. Dle mého by po roce 1454 takto výrazné identifikační zobrazení v popředí oltáře, po vypuzení židů z města postrádalo smysl.

Souhrnně se domnívám, že slovy Chlívce a Benešovské lze říci, že Znojenský oltář vznikl podporou městské rady, ale současně i potřebou reprezentace vládce Znojma i Moravy – Albrechta Habsburského,⁹¹⁸ který byl v roce 1434, tudíž v diskutované době 30. let vzniku Znojenského oltáře, konečně moravskou zemskou obcí uznán za markraběte. Jako nepochybně prominentní společenskou objednávku označila Znojenský oltář i Kaliopi Chamonikola,⁹¹⁹ se kterou se domnívám lze souhlasit i z hlediska hodnocení kvality uměleckého zpracování.

⁹¹² CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016 (Pozn. 271), s. 286.

⁹¹³ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 26. Termín propagandistické funkce použil badatel již jednou, a to v souvislosti se zřejmou prezentací učení katolické církve. Viz: SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 17.

⁹¹⁴ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 26.

⁹¹⁵ MUDRA 2015 (Pozn. 258).

⁹¹⁶ Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 254–276.

⁹¹⁷ SCHULTES 1988a (Pozn. 178), s. 26.

⁹¹⁸ CHLÍBEC/ BENEŠOVSKÁ 2016 (Pozn. 217), s. 289.

⁹¹⁹ Kaliopi CHAMONIKOLA: Krucifix ze Znojma. In: Od gotiky k renesanci II 1999, kat. č. 139, s. 308. Badatelčino hodnocení se na tomto místě spíše odvíjelo od stylového propojení reliéfů s Jakobem Kaschauerem prezentující umění, u kterého jsou předpokládány kvality na úrovni dvorského umělce. CHAMONIKOLA 1999 (Pozn. 209), s. 258.

Naposledy diskutovaná úroveň (jen) zprostředkování kontaktu Albrechtem Znojenským na vídeňskou dílnu je sice opodstatnitelná i situací, že vévoda byl značně zadlužený, to ovšem nemuselo být z opačné strany mince překážkou. Domnívám se, že objednávka vévodou, potažmo již králem (korunování uherským a českým králem proběhlo v roce 1438) je opodstatnitelná i z hlediska pohledu na krále jakožto na zbožného katolíka. Ten se snahou bránit husity napadající jeho víru odevzdanou římské církvi, ale i snahou vypořádat se s židovskou komunitou, která také byla obviněná s kolaborací s husity, ale i trvale obviňována ze zneuct'ování hostie mu byla trnem v oku, na což nejkřiklavěji poukazuje Vídeňská gezera, mohl mít velký zájem na objednávce. I co se kooperace se Znojenskými týče.

Na identifikaci a prezentaci Albrechta Habsburského jakožto zbožného katolíka může odkazovat i vizualita reliéfů Znojenského oltáře, která svou komplexností a promyšleností projevu souvisí s teologickým programem celého oltáře, může předpokládat záměrné zvolení či výběr dílny jejíž pašijový realismus, jak jsem se snažila poukázat nejspíše souvisí či spíše má kořeny v monastickém prostředí reformovaných jihoněmeckých benediktinských klášterů, jehož centrem byl klášter v Tegernsee. Tyto bavorské kláštery byly reformou svázány s reformním hnutím rakouského kláštera v Melk, na kterých měl i sám vévoda Albrecht Habsburský nejen zájem, ale reformu podporoval a proto byl dokonce papežem jmenován visitorem reforem.⁹²⁰ Takovýto předpoklad, jednak zvolení záměrné vizuality, ale i propracování teologického programu Znojenského oltáře předpokládá doporučení z řad nejvyšší intelektuální elity vídeňské univerzity a teologické fakulty.⁹²¹ Albrecht Habsburský jakožto zbožný katolík jistě na tyto kontakty nouzi neměl, jeho zpovědníky byl jednak Johann Geuss (objednavatel svého epitafu u Mistra Albrechtova oltáře) doktor Teologie vídeňské univerzity a především také zpovědník a důvěrník Nikolas z Dinkesbühl působící pro melckou reformní komisi, děkan teologické fakulty a mezi lety 1414–1418 oficiální delegát vévody Albrechta na Kostnickém koncilu, který je autorem kritiky požadavku Mistra Jana Husa o přijímání v obou formách.⁹²² Sám Dinkesbühl označil Husa za „*Archahaeresia*“ a chápal se jako bojovník proti husitům.⁹²³

Vedle Znojenského oltáře předpokládá intelektuální záštitu zpracování teologického programu i tzv. Velký Albrechtův oltář,⁹²⁴ který vznikl pro karmelitánský klášter napojený

⁹²⁰ Více k tématu v úvodní kapitole k osobnosti Albrechta Habsburského.

⁹²¹ Výměna mezi klášterem v Tegernsee a Vídni zejména ve vrstvě studentů a profesorů teologické fakulty vídeňské univerzity je doložena. Viz předchozí kapitola.

⁹²² PIRKER-AURENHAMMER 2002 (Pozn. 757), s. 9.

⁹²³ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 63.

⁹²⁴ K ikonografii Velkého Albrechtova oltáře: Barbara BONARD: Der Albrechtsaltar in Klosterneuburg bei Wien. Irdisches Leben und himmlische Hierarchie. Ikonographische Studie, München 1980.

přímo na teologickou fakultu vídeňské univerzity. Z důvodu takového předpokladu je nutno se vrátit krátce k osobě Albrechtova rádce Oskara Oberndorfera, jehož osoba je interpretována jako objednavatel oltáře pro vídeňský karmelitánský klášter. Na oltáři je nepochybně vyobrazen Albrecht Habsburský jako král pod ochranným pláštěm Panny Marie. Lze se, proto domnívat, že oltář vznikl ve společném zájmu či kooperaci a, jakožto jeden z nejmohutnějších občanů tehdejší Vídně, měl pravděpodobně na oltáři svůj podíl Oberndorfer.⁹²⁵ Domnívám se, že je u osoby Oberndorfera zajímavé zmínit jeho původ z Bavorského Kufsteinu,⁹²⁶ neboť jak jsem se snažila prokázat (i s odkazem na konkrétní dosavadní literaturu) umělecká oblast Bavorska byla nejen určující pro původ řezbářské dílny Znojemského oltáře, ale i co se týče zpracování inspirací franko-vlámského původu. Kufstein byl důležitým městem nejen ze strategického hlediska, protože se zde nacházela příhraniční pevnost hraničící s Tyrolskem,⁹²⁷ ale i z komunikačního hlediska, neboť tudy procházela jedna ze dvou důležitých komunikačních tepen mezi Bavorskem a severní Itálií.⁹²⁸ Pevnost původně patřila řezenské diecézi, později byla ale zmiňována jako společný majetek řezenských biskupů a bavorských vévodů, takže i na půdorysu kontaktů této úrovně se jeví město jako významné. Na víc od roku 1415 začal projevovat o pevnost zájem Ludvík VII. Bavorský vévoda Ingolstadské linie, který se ztotožňoval s mentalitou francouzského dvora, kde dlouhá léta pobýval, a který projevoval zájem o francouzskou výtvarnou kulturu. Vévoda Albrecht Habsburský nepovol až z dalekého Kufsteinu v roce 1411 na svůj dvůr Oswalda Oberndorfera jistě jen tak. Později dokonce vévoda pravděpodobně na jeho doporučení v roce 1417 povolal i bratra Jakoba Oberndorfera z Kufsteinu.⁹²⁹ Oba bratři také jeví již z Vídně společný zájem o rodné město a podíleli se v roce 1417 na nadaci v kostele sv. Víta v Kufsteinu.⁹³⁰ Domnívám se, že je záhodné předpokládat jistý záměr vévody Albrechta při povolání obou bratrů a také proč byly Oswaldovi svěřeny nejvyšší úřední funkce včetně pozice vévodova důvěrníka.

Zadání objednávky Znojemského oltáře ve vídeňském prostředí dává dle mého názoru osobou Albrechta Habsburského význam i s ohledem na to, že pravděpodobně musel díky takto důležité objednávce záměrně vzniknout dílenský provoz, který stmelil v souhru malířskou a řezbářskou dílnu, o čemž svědčí stylová disparátnost obou částí oltářního retáblu. V literatuře

⁹²⁵ O tom, že byl Oberndorfer jedním z nejmohutnějších občanů pojednává PERGER 1979 (Pozn. 375).

⁹²⁶ PERGER 1979 (Pozn. 375), s. 92.

⁹²⁷ Pevnost jen na krátký čas připadla do Tyrolska, jakožto součást manželského statku tyrolské hraběnky Markéty Pyskaté. Tedy do roku její smrti v roce 1369. Z hlediska své polohy se proto pevnost stávala předmětem sporu mezi Wittelsbachy a Habsburky.

⁹²⁸ MÖHRING 1997 (Pozn. 481), s. 188. Druhá cesta do Itálie vedla přes Achenpaß.

⁹²⁹ PERGER 1979 (Pozn. 375), s. 92. Jakub Oberndorfer byl duchovním a na doporučení vévody se stal v roce 1417 kaplanem kaple sv. Jana u Werdertor. Od roku 1422 ho evidujeme v kolegiální kapitule při dómu sv. Štěpána ve Vídni.

⁹³⁰ PERGER 1979 (Pozn. 375), s. 92.

je diskutována možnost, že šlo o dílny „dobře sešrané“,“⁹³¹ což evokuje myšlenku trvajících provozu, který byl zvyklý produkovat podobná díla. Ta se nám ale nedochovala.⁹³² Sestavení dílenského provozu z nově přichozí řezbářské dílny a domácí malířské dílny, která jak jsem se dekonstrukcí autorství Mistra Fridrichova oltáře snažila naznačit, působila ve vídeňském prostoru nebyla sice tak kvalitní úrovně, může tím být, ale vystižena celková situace uměleckého centra Vídně. Ta se zrcadlí na vytíženosti dalších dílen v tomto uměleckém centru působících: Mistra Albrechtova oltáře, Jakoba Kaschauera (pakliže mu ponecháme autorství soch Freisingského oltáře a přijmeme i tezi, že byl zodpovědný jak za sochařská, tak i malířská provedení), ale i Mistra Fridrichova oltáře.

3.2.4. Znojmo po smrti Albrechta Habsburského a datační vymezení Znojmského oltáře

Za vlády Albrechta Habsburského nebyla situace na moravskou-rakouském pomezí díky nájezdům ze strany radikálních husitů vůbec klidná. Situace se propsala do obrazu města především v roce 1421, kdy se v nepřítomnosti krále a moravského markraběte Zikmunda Lucemburského pokoušeli husité Znojmo dobývat. To bylo uchráněno jeho budoucím pánem vévodou Albrechtem Habsburským. Další výrazná zátěž ze strany husitů, která se města dotkla, přišla v roce 1425, kdy husité, kteří drancovali střední Moravu, přišli až ke Znojmu, které dva týdny obléhali.⁹³³ Znojemští, kteří se aktivně podíleli na obraně Moravy, ale i oblasti Rakous (v roce 1429 pomohli Znojemští uchránit Eggenburg) a podporovali jeho zástavního pána se museli neustále finančně vydávat mimo jiné i na opravu a zesílení obrany města. Občané museli být neustále ve střehu, o čemž svědčí doložení vlastní výroby palných zbraní,⁹³⁴ ale zároveň i rámcová nejistota, která se projevila na odvezení klenotů zanechaných v úschově u městské rady králem Zikmundem při opouštění Znojma v roce 1421, které byly následného roku odvezeny do Vídně.⁹³⁵ Aktivitou Znojmských vyvíjenou na obranu města a Moravy se navyšovaly a vznikaly dluhy. Sice dobu chýlící se ke druhé čtvrtině 15. století, ale i v dobu následovnou ve Znojme popisuje Kacetl jako bezvládnou,⁹³⁶ přesto máme doloženou stavební

⁹³¹ Zejména na základě hodnocení technologického průzkumu KOLLER/ ZEHETMAIER 1988 (Pozn. 179), s. 39. Tuto sešranost nevylučuje i Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 273.

⁹³² Pokud opomineme Vídeňský novoměstský oltář, který byl sesazen k roku 1447, jak předpokládá recentní literatura. Zde je problematika zdánlivě podobná, nicméně jde o užití kvality stylu tradiční podoby krásného slohu a vedle něj pokročilejšího stylu, který ale stále pracuje s tradiční podobou krásného slohu. HÖRING/ KOLLER 2004 (Pozn. 339), s. 4.

⁹³³ Vladislav RAZÍM: Znojmo. In. RAZÍM 2020, s. 439–469.

⁹³⁴ RAZÍM 2020 (Pozn. 933), s. 443.

⁹³⁵ RAZÍM 2020 (Pozn. 933), s. 443.

⁹³⁶ KACETL 2008 (Pozn. 804), s. 179.

činnost na svatomikulášském kostele a dalších částech města a zejména pak na stavbě opevnění.⁹³⁷

Velmi zatížené zůstalo město i po samotném úmrtí Albrechta Habsburského v roce 1439, kdy se propadlo navíc do finančních a hospodářských možností, ale i do celkového klidu města a jeho občanů vymáháním dluhů na nich, ze strany šlechticů Znojemska ale i ze strany Rakous, kterým se Albrecht Habsburský zadlužil. Ti svou zášť obraceli na Znojmo v případě, že jim nebylo vyhověno po vznesení požadavku vyplacení dlužných částek, neboť šlo o částky jeho zemřelého vládce a zástavního pána. Tito vymahači si dluhy vybírali v podobě loupeživých razií.⁹³⁸ Smrt zástavního pána znamenala pro Znojmo i obnovení statutu hraničního opevněného města,⁹³⁹ neboť byla mezi Rakousy a Moravou zrušená vojenská hranice. S touto obnovou je přirozeně spjatá i speciální starost o obranyschopnost opevnění. Starosti spojené s moravskými, ale i rakouskými šlechtici byly zmírněny až mezi lety 1444–1446, kdy se podařilo sjednat mír.⁹⁴⁰ Kontinuálně se, ale do obrazu města Znojma promítal strach Znojemských z husitů, o čemž svědčí zpráva adresovaná Ladislavu Pohrobkovi z roku 1455, ve které jej městská rada prosí, aby nebylo Janu Zajímačovi z Kunštátu povoleno znovu opravit hrad v Jevišovicích.⁹⁴¹ Jevišovické panství bylo totiž chápáno jako rizikové, neboť se tamní páni již dříve přichýlili na stranu husitů, načež bylo panství v roce 1421 dobyté posádkou Albrechta Habsburského.

Co se týče charakteristiky znojemského kontextu a vlády Albrechta Habsburského na Moravě a zejména pak pozornosti věnované Znojmu, kterou dokládají v literatuře diskutované dochované listiny tento zájem dokládající, a která byla náhle ukončena královou smrtí v roce 1439 se domnívám, že zakázka na Znojemský oltář byla zadána do tohoto roku s přímým zájmem Albrechta Habsburského. Předpokládám, že po smrti Albrechta Habsburského vznikl Znojemský oltář v krátkém časovém horizontu. Jako hraniční datum může posloužit úmrtí vévodovy manželky Alžběty Lucemburské v roce 1442, čímž se stal z Ladislava Pohrobka naprostý sirotek ve věku dvou let. Co se týče Alžběty, sama královna vdova, která po smrti svého manžela krále Albrechta Habsburského měla starosti se svými snahami o upevnění nástupnické pozice svého syna, ale i se svou nákladnou politikou v Uhrách, kterou praktikovala v rámci jejího krátkého vymezeného času necelých tří let života, dle mého názoru vypadává

⁹³⁷ Ke stavební činnosti na kostel sv. Mikuláše v příslušné kapitole o stavebních dějinách. O fortifikaci města Znojma a její obranyschopné potenci: RAZÍM 2020 (Pozn. 933), s. 443. Monograficky obsáhle pak především: Vladislav RAZÍM: Znojmo – středověká hraniční pevnost, Nymburk 2003.

⁹³⁸ KACETL 2008 (Pozn. 804), s. 179.

⁹³⁹ KACETL 2008 (Pozn. 804), s. 179. Vojenské hranice byly na 16 let zrušeny díky společné správě ze strany Albrechta Habsburského.

⁹⁴⁰ KACETL 2008 (Pozn. 804), s. 179.

⁹⁴¹ KACETL 2008 (Pozn. 804), s. 179; RAZÍM 2020 (Pozn. 933), s. 444.

z rámce, ve kterém bychom mohli předpokládat zájem a zadání objednávky Znojemského oltáře. Na nákladnou politiku královny vdovy, a tím i na její finanční možnosti poukazuje zejména to, že si včetně poručníka jejího syna Ladislava Pohrobka Albrechta VI. půjčovala finanční prostředky i u římského krále Fridricha III.⁹⁴² Po smrti Albrechta Habsburského a jeho ženy, dle mého názoru nepřipadá v úvahu nikdo další, kdo by mohl mít zájem podpořit Znojemské a podílet se na objednávce Znojemského oltáře.

⁹⁴² K tématu politiky Alžběty Lucemburské a života Ladislava Pohrobka Jan KNITTEL: Český dvůr Ladislava Pohrobka (Diplomová práce obhájená na Ústavu českých dějin Karlovy univerzity), Praha 2014.

Závěr

Znojenský oltář je dílem zvláštní příležitosti, který je jednak ukázkou téměř intaktně dochovaného středověkého díla – jeho rámové formy, řezbářského zpracování reliéfů doprovobeného malířským zpracováním polychromie a malovaných stran křídel retáblu, u kterého dokážeme poměrně přesvědčivě vysvětlit okolnosti vzniku. Nejpřesvědčivější se jeví zejména jeho původní místo adjustace v kostele sv. Mikuláše ve Znojmě a zpracování objednávky ve vídeňském uměleckém centru, odkud byl retábl do hraničního města moravsko-rakouského pomezí transportován. Velmi hypotetické, ale i přes to dle mého názoru obstojné, jsou okolnosti vzniku spjaté s osobou vévody a pozdějšího krále Albrechta Habsburského zbožného katolíka, zástavního pána města Znojma a markraběte moravského. Tituly, které mimo jiné do roku 1439 smazaly hranice mezi oběma zeměmi, vytvořily velmi příhodné prostředí pro vznik objednávky, tak exkluzivního díla jako je Znojenský oltář, na vídeňském dvoře pravděpodobně při vévodově potažmo již králově účasti a jeho zájmu.

Na první pohled při sledování retabulového celku zaujme střet stylově pokročilých reliéfů souvisejících s novým realismem 30. let 15. století a tradičně pojatých malovaných stran ve formě pozdní fáze krásného slohu křídel Znojenského oltáře, který v literatuře budil potřebu jeho vysvětlení a hledání jeho významovosti, jehož význam ale doposud unikal. Domnívám se, že jej lze vysvětlit a to z hlediska kontextualizace díla ve vídeňského prostoru. To, že byla zvolená tradiční malířská dílna poměrně horší kvality, než v literatuře diskutována dílna Mistra Fridrichova oltáře vysvětluje to, že řezbářská dílna jednak přišla do Vídně sama, ale i to, že ostatní stylově pokročilejší dílny (Mistr Albrechtova oltáře, Mistr ze zámku Lichtenstein případně i dílna Jakoba Kaschauera, který je v pramenech zmiňován jako malíř) byly zaneprázdněné. Pravděpodobně v době zadání objednávky Znojenského oltáře byl dokončován tzv. Malý Albrechtův oltář, po jehož vzniku je hypoteticky předpokládáno krátké intermezzo v podobě vandrovní cesty Mistra Albrechtova oltáře do Nizozemí. Poté v mistrově jistě rozsáhlém dílenském provozu vznikal druhý Albrechtův oltář mimořádných rozměrů (tři desítky malovaných desek). Vedle takto zaneprázdněného mistra působil ve Vídni i Mistr ze zámku Lichtenstein v jehož dílenském provozu vznikal polyptych čítající dvě desítky dochovaných desek mariánského a pašijového cyklu, které měly dle současné rekonstrukce tvořit jeden obrovský polyptych.⁹⁴³ Pak je nutno jmenovat dílnu Jakoba Kaschauera, u které je třeba předpokládat jisté vytížení, které ale nelze doložit konkrétními díly, neboť v roce 1443

⁹⁴³ Okolnosti vzniku retáblu Mistra ze zámku Lichtenstein jsem nerozebírala ve zvláštní kapitole jako Velký Albrechtův oltář a oltář z Freisingu, neboť u něj nelze rekonstruovat okolnosti vzniku a okolnosti místa jeho původní zamýšlené adjustace, tak jako v případě zmíněných oltářů.

kdy byl Freisingký oltář dokončen pravděpodobně musel být na základě nedoložitelných objednávek již umělcem známým a renomovaným. Také z toho důvodu, že v době, kdy byla zadána objednávka Znojemského oltáře byl Freisingký oltář⁹⁴⁴ v procesu výroby nelze předpokládat účast jeho dílny na Znojemsském oltáři. Zmíněný Mistr Fridrichova oltáře, jehož autorství malovaných stran křídel Znojemského oltáře jsem se snažila na základě stylové analýzy dekonstruovat byl také nepochybně s ohledem na sumu děl jeho dílně připsaných, a především na rozměrný Fridrichův oltáře, který byl pravděpodobně zpracováván od 20. let 15. století do roku jeho osazení v roce 1447, velmi zaneprázdněn. Domnívám se, že z těchto důvodů vytiženosti vídeňského uměleckého centra byla zvolena domácí dílna zastávající kontinuálně trvající podobu (pozdní fáze) krásného slohu, která není v tomto prostředí překvapující. Proto také nelze předpokládat hlubší význam spojení tohoto tradičního projevu malovaných stran se stylově moderním řezbářským pojetím reliéfu.

Na tomto podkladu lze i chápat příchod řezbářské dílny do Vídně až z Bavorska jako záměrný tzn. na objednávku či doporučení. Takový příchod dílny lze vysvětlit i z hlediska diskutované zadavatelské osoby Albrechta Habsburského, který byl krátce před svou nečekanou smrtí v roce 1439 zvolen českým, uherským a německým králem. Z hlediska obrácené optiky na vyhlídky řezbářské dílny tak muselo jít o lukrativní povolání do Vídně.

Příchod řezbářské dílny do Vídně se dle mého názoru odehrál s ohledem na hodnocení zbožnosti Albrechta Habsburského. Jednak pohledem na něj jako na visitora tzv. melckých reforem, kterým byl jmenován samotným papežem, ale i pohledem na něj jako na obránce dogma katolické víry před husity. Jak jsem se snažila doložit specifická vizualita reliéfu Znojemského oltáře souvisí pravděpodobně na základě srovnání s díly Gabriela Anglera (letnerová kalvárie, ale i retábl pro hlavní oltář klášterního kostela v Tegernsee), která jsou podobně specifické vizuality taktéž související s významovým čtením jednotlivých scén, která byla vytvořená pro klášter v Tegernsee. Ten v jihoněmecké oblasti platil za nejbohatší benediktinský klášter, který byl zahrnut pod zmíněnou melckou reformu. Díky této reformě a trvalé suverenitě kláštera v Tegernsee, jednoho z nejbohatších klášterů *altbaierns* se z kláštera stalo vyhledávané centrum z řad elity vídeňské univerzity. Nejdůležitější reformátoři přichodí do jižního Německa přišli z vídeňské univerzity. Právě ta byla hnacím motorem benediktinských reforem v jejíž čele je nutno jmenovat budovatele katolické ortodoxie Nikolase z Dinkesbühlu, rektora vídeňské univerzity, ale především i rádce a zpovědníka vévody Albrechta Habsburského. V této rovině, ale i s ohledem na díla, která vznikla ve vévodově dvorském prostředí, jako je Velký Albrechtův oltář specifického teologického

⁹⁴⁴ Dle Kahsnitzovy rekonstrukce jde o retábl se sochami ve skříni s malovanými křídly

programu, na kterém je sám nepochybně vyobrazen a který vznikl pro karmelitánský klášter, v jehož prostředí byla založena teologická fakulta vídeňské univerzity, předpokládá podobně jako teologický program Znojemskeho oltáře intelektuální záštitu, v případě Albrechtova oltáře z řad teologické fakulty, lze očekávat v Albrechtově blízkosti přímý kontakt buď skrze osoby informované o zdejší umělecké produkci a nebo přímo z řad vídeňské univerzity. Právě doložená živá výměna reformátorů, ale i studentů teologie mezi Vídní a klášterem v Tegernsee může doložit zprostředkování řezbářské dílny specifické vizuality vévodu Albrechtovi. Lze tak diskutovat přímo osobu Nikolase z Dinkesbühlu, vévodova zpovědníka či freisingského biskupa Nikodema della Scala, který působil jako vévodův rádce a který často pobýval v prostředí vévodova dvora.

Co se týče bavorského původu řezbářského projevu Znojemskeho oltáře, ten je doložený jednak sumou motivických, výrazových, ale i tematických prostředků (především zpracování témata Mariina *compassia*), které byly v uměleckém prostředí této oblasti používány. Tyto prostředky byly především uvedeny do souvislosti s inventorem přelomu 20. a 30. let 15. století Mistra Worcesterova Nesení kříže, který reformuloval podobu krásného slohu ve prospěch specifického pašijového realismu, čímž tak vytvořil základnu pro danou oblast, ze které těží jak Gabriel Angler tak i autor řezbářského projevu Znojemskeho oltáře. Pro oblast Bavorska, a především pro autora reliéfů Znojemskeho oltáře se jeví také velmi zásadní příslušné jmenované vzory franko-vlámského původu, které se v podání reliéfů jejich vlastní reformulací autorem reliéfů Znojemskeho oltáře podílely na mimořádném zpracování některých ikonografických témat. Práci s těmito vzory v bavorském prostředí dle mého názoru doložila analýza jednotlivých bavorských vévodství, ze které vyplynulo, že především ve vévodství Ingolstadt díky Ludvíku VII. Bavorskému, který pobýval na francouzském dvoře své sestry Isabely Bavorské manželky krále Karla V., a který se s francouzskou kulturou identifikoval, lze očekávat uměleckou výměnu, která tak mohla tyto vzory autoru reliéfu Znojemskeho oltáře zprostředkovat. Další Bavorské prostředí, které jeví především opodstatnitelný vztah k dílům tzv. nizozemských primitivů je vévodství Straubing, díky Johannu II. Bavorskému. Ten působil jako lutyšský biskup, který se vzdal úřadu v roce 1418, aby si nárokoval dědické nároky na holandské, henegauské, seelandské a frieslandské vévodství. U vévody samotného také evidujeme v pozici dvorního malíře Jana van Eycka. Za důležitou spojku může sloužit mezi vévodovou rezidencí v Haagu a bavorským Straubingem ve funkci komorníka, úředníka také i činného v pozici soudní kanceláře vévodství Ulricha Kastenmayera. Ten si nechal vytvořit náhrobek, jehož návrh je spojován s van Eyckem. V takto resumované podobě vztahů, lze doložit uměleckou výměnu, která dokládá jak zmíněnou práci s obrazovými a tematickými

vzory, ale i zprostředkovou podobu nového realismu, která je jednou z faset podílejících se na řezbářském projevu Znojemského oltáře.

Z hlediska hodnocení retábulové formy Znojemského oltáře srovnávané s nizozemskými formáty retáblů tzv. inverzního T-tvaru, který byl ale s ohledem na teologický program Znojemského oltáře reformulován třístupňovým zakončením pro vizuální akcentaci středobodu teologického programu oltáře. Tím je Kristovo tělo posazené do nejvyššího a tím tak tematicky nejvýznamnějšího stupně odděleného od obou lotrů, což mimo další prvky neznáme v pojetí nizozemských retáblů, lze říci, že základní tvar těchto oltářů (inverzní T-formy) konkrétně určených na export dané oblasti byl v bavorském prostředí znám, ale invenčně reformulován ve významový novotvar trojitého odstupnění formy. Jako novotvar jej nazývám z toho důvodu, že se mi nepovedlo pro tento typ reformulace dohledat vhodnou srovnávací retábulovou formu, jak v oblasti Nizozemí tak i v oblasti Německa, kde je redakce původní nizozemské formy předpokládána.

Díky přistoupení malířské dílny Znojemského oltáře na specifickou rámovou formu, což lze pozorovat malířským využitím stupňové struktury jak ve scéně Kristova vjezdu do Jeruzaléma a protější scéně Vyhnaní kupců z chrámu se domnívám, že je nutné předpokládat nejprve příchod řezbářské dílny a poté ve Vídni přizvání dílny malířské k projektu oltářního retáblu, jehož kompletní podoba byla formulována řezbářskou dílnou. Proto lze i předpokládat již hotový teologický program (za účasti teologické zástity pravděpodobně z řad elit vídeňské univerzity), který byl s kompozičním rozvrhem k sobě přiléhajících křídel při zavření retáblu specifické formy předán malířské dílně.

Na závěr lze k hodnocení celého oltáře říci, že je teologický program všednodenní, ale i sváteční strany propojen jedním ikonografickým tématem Kristova těla,⁹⁴⁵ který je vázán ke konkrétnímu kultickému prostředí svatomikulášského kostela ve Znojmě. Charakter retáblu je i při reformulaci základního nizozemského tvaru silně narativního charakteru horizontálního čtení (sledu oddělených scén), které zapadá do souvislosti německých narativních retáblů, jako je např. retábl z františkánského kláštera v Bamberku, z Hilpoltsteinu, ale i retábl Tabula Magna Gabriela Anglera. Svou specifickou vizualitou, mimořádnou ikonografií především reliéfních scén sváteční strany, tak jde o příklad propojení narativních, kultických (především zobrazení ukřižovaného Krista) ale i elementů formy *andachtsbildu* (především scéna Snímání Krista a úvahy o zpracování obrazového tématu piety /*Vesperbild*/ či typu *Pitié-de-nostre-Seigneur*), které jsou jedinečně formulovány a integrovány. Souvisejí tak s obrazovými typy

⁹⁴⁵ Tak jak interpretovala literatura Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 271.

vlastní sumy významů, které byly v daném prostředí Bavorska, ale i Vídně známy. To vše ve smyslu stimulování zbožnosti diváka ve smyslu *Imitatio Pietatis*.

Formulací specifické či zvláštní vizuality je myšlen přístup k formálnímu zpracování reliéfní plochy centrální části a obou křídel retáblu, která je dle mého názoru tvořena významovými plány lokálním zvedáním či zploštěním reliéfu, která se podílí na místní formální deformaci na úkor zobrazení některých obličejů, ale i partií draperií. Tyto významové plány nesouvisí s prostorovými plány a jsou tak proti logice budování prostoru v reliéfu. I zpracování architektury, která by svou podstatou mohla ve scéně vytvářet dojem prostorovosti je dle mého názoru zpracována s ohledem na významový střed – Kristovo tělo na kříži, jak naznačuje grafické naznačení při celkovém pohledu na sváteční stranu (74).

Vizualita způsobená tímto zvláštním formálním zpracováním musí být jednotného konceptu řezbářské dílny, se kterým souvisí i propracovanost teologického programu. Pakliže by byl návrhem projektu malíř vzniká technologická problematika malířova naznačení vizuální propracovanosti výšek a zploštění reliéfu související s významem daného lokálního tématu a slovy Roberta Suckale musí být projekt z „*jedné hlavy*“. S jedním projektem je neodmyslitelně spjaté i autorství polychromie reliéfů, která komplexně doprovází celkové vyznění reliéfů, a proto muselo být polychromní pojednání zamýšlené již od začátku. Výsledkem hodnocení interpretací již poměrně staršího badatelského hodnocení technologických analýz reliéfů, ve kterém jsem se snažila naznačit směr budoucího technologického průzkumu, je nutno srovnat přístupy k řezbě ve vztahu k polychromii. Přičemž nejbliže se řezbářskému a polychromnímu pojetí ve vídeňském prostředí přibližují sochy Fridrichova oltáře, především pak zpracování sochy Boha Otce, která ale přes blízkost volným pozorováním vykazuje rozdíly ve zpracování, proto nelze připustit suplování autora polychromie z prostředí dílny mající na svědomí zpracování soch Fridrichova oltáře.

V závěru několikrát diskutovaná forma reliéfního projevu Znojemského oltáře je dle mého názoru natolik komplikovaná a specifická, že mohla ve své celkové šíři jen těžce inspirativně působit, a to ať už ve svém domácím prostředí v Bavorsku či ve Vídni, kam byl řezbářský provoz povolán. V názvu jedné z kapitol jsem položila otázku po reflexi či možném následovnickém okruhu reliéfního projevu, který se mi nejeví na literaturou popsaných památkách vídeňského prostředí rozpoznatelný. Na tomto místě po výsledku mé kritiky děl spojených s tímto reliéfním projevem poukazuji na potřebu důsledného odlišení řezbářského projevu Jakoba Kaschauera (autora soch Freisingkého oltáře) a řezbářského projevu reliéfů Znojemského oltáře, které se od sebe odlišují především svým stylovým původem ve vídeňském a bavorském prostředí. Tato kritika se týká i reliéfů ze Sieveringu, které se mi jeví

jako jediné, a to ve velmi omezené míře srovnatelné s řezbářským projevem reliéfů Znojmského oltáře, a to díky velmi zjednodušené podobě bez specifické práce se zvláštní formální hrou plasticity reliéfu, která jak průběžně poukazuje ve své práci, je právě ta, která činí reliéf specificky individualistický.

Nejen formát retáblu, jak jsem již výše naznačila se podílí na prezentaci teologického programu, do jehož převýšeného významového centra převzatého z typu nizozemských retáblů inverzní T-formy, kam je posazeno Tělo Krista na nejvyšší stupeň trojitého odstupnění, ale i specifické formální pojetí plasticity reliéfu se podílí na zmíněné prezentaci. Jde především o prezentaci Kristova Těla na kříži téměř ve formě plně plastické sochy, která je vizuálně odlišená od reliéfní plochy, kde je zobrazeno osazenstvo přítomné aktu vykoupení vykupitelské oběti na kříži. Prezentace teologického programu je uvedena do souvislosti se spiritualitou bratrstva Božího těla, které je doloženo při kostele sv. Mikuláše ve Znojmě. Znojmský oltář je viděn jako specifická objednávka z hlediska kooperace jak bratrstva Božího těla, ale i zdejších měšťanů, kteří si již na stavbu farního kostela stavěného od roku 1338 založili vlastní fond, a kteří se četnými donacemi podíleli na výzdobě chrámu. I řadu četných donací zbožných měšťanů evidujeme samotnému bratrstvu. A právě představa Znojmského oltáře adjustovaného na letner farního kostela zhmotňuje jejich spiritualitu, která pravděpodobně souvisí s prostředím husitských nepokojů. Ty se Znojma bytostně týkaly, podílely se na finanční potenci měšťanů, ale i na jejich vytíženosti, co se týče okolních bojových potyček, přímých bojů, na kterých se Znojemští účastnili, ale i z hlediska opravy městského opevnění. Znojemští se zapojovali i do bojů zástavního pána města Albrechta Habsburského, který se podílel na obraně dogmatu katolické církve před husity, kteří drancovali moravsko-rakouské pohraničí, tedy i částí jeho zemí, neboť mu Morava byla svěřena v léno. Dále se na obrazu města Znojma podílela židovská komunita, u které byli vyčerpaní Znojemští zadluženi, a která byla obviňována z kooperace s husity. Nejen téma husitů, ale i starosti se židy jsou dvě témata, která spojují město Znojmo se svým zástavním pánem Albrechtem Habsburským. Je předpoklad, že měl vévoda na řešení konkrétních jistých případů podílet, nebo byl o nich jako pán města informován. Sám vévoda je ve městě několikrát doložen a dále lze jmenovat dva zásadní letopočty 1424⁹⁴⁶ a 1431⁹⁴⁷, které dokládají přímý zájem projevovaný pro město

⁹⁴⁶ Suplika z roku 1424, kde se v jedné z částí přimlouvá vévodova manželka Alžběta za znojmské občany, kteří prosí papeže Martina V. o udělení odpustků účastníkům zpívané mše k uctění Těla Páně, která probíhá ve svatomikulášském kostele každý čtvrtek. Aleš MUDRA/ Michaela OTTOVÁ 2017: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše. In: MUDRA 2017, s. 273; Jan HRDINA: Bratrstva Kristova těla při kostelech sv. Mikuláše a sv. Michala. In: MUDRA 2017, s. 248.

⁹⁴⁷ V listině vévoda Albrecht Habsburský potvrzuje žádost o zřízení věčné mše za spásu duše Michala z Břestu. K osobě tohoto znojmského občana pocházející měšťanské rodiny, který věnoval soubor knih do zamýšlené knihovny při kostele sv. Mikuláše ve Znojmě. EBEL 2011 (Pozn. 906).

Znojmo. Současně i analyzovaná vévodova zbožnost, případně diskutovaný podíl na objednavce Velkého Albrechtova oltáře pro karmelitský klášter, při kterém byla činná teologická fakulta vídeňské univerzity, předpokládající záštitu svého teologického programu z řad elit teologické fakulty vídeňské univerzity, může doložit rámeček okolností objednávky Znojmského oltáře, na které vévoda mohl mít vlastní zájem. Zasloužil se tak na radu jeho rádců o povolání řezbářské dílny do Vídně, zabezpečil záštitu teologického programu Znojmského oltáře, ale i vůbec vznik takto exkluzivního díla uprostřed umělecky vytížené Vídně.

Právě smrtí již krále Albrechta V. Habsburského v roce 1439, lze ohraničit vznik retáblu do konce 30. let 15. století či na přelom dalšího desetiletí, za předpokladu že proces na oltáři pokračoval i po zadání objednávky. Jak jsem se snažila doložit Znojmský kontext, ale i zájmy královny manželky vdovy a její nákladné politiky zabezpečující následnictví jejich syna Ladislava Pohrobka následujících let po smrti Albrechta nedokládá příhodné prostředí pro vznik takto nákladné a sofistikované objednávky. Z hlediska umělecké produkce, vznikl Znojmský oltář především vztahem reliéfů k jeho domovskému prostředí v době, kdy vznikla jedna z důležitých časově blízkých analogií – letnerová kalvárie Gabriela Anglera a kdy vznikala jeho Tabula Magna pro klášter v Tegernsee. Domnívám se, že Znojmský oltář je srovnatelně specifickým dílem jako dvě zmíněná díla, a proto nemusí stát časově svým vznikem až za nimi. Případné odvození stylu reliéfů Znojmského oltáře ve vídeňském či bavorském prostoru neregistrujeme.

Seznam použité literatury a pramenů

ASCHERL 1976

Brigitte ASCHERL: Der Meister des Fridrichs-Altars (Disertační práce obhájená na Univerzitě ve Vídni), Wien 1976.

BALDASS 1929a

Ludwig BALDASS: Die wiener Tafelmalerei von 1410–1460. I. (Neuerwerbungen des Wiener Kunsthistorischen Museums), in: Der Cicerone, Leipzig 1929, 65–72.

BALDASS 1929b

Ludwig BALDASS: Die wiener Tafelmalerei von 1410–1460. II. (Neuerwerbungen des Wiener Kunsthistorischen Museums), in: Der Cicerone, Leipzig 1929, 127–135.

BALDASS 1930

Ludwig BALDASS: Der Meister des Grazer Dombildes und seine kunstgeschichtliche Stellung: Ein Beitrag zur Lösung der Pfenning-Laib Frage, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 4, 1930, 185–212.

BALDASS 1935

Ludwig BALDASS: Der Wiener Schnitzaltar, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 9, 1937, 29–48.

BALDASS 1953

Ludwig BALDASS: Malerei und Plastik um 1440 in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 15, 1953, 7–22.

BALDASS 1961

Peter BALDASS: Die Plastik, in: Gotik in Österreich, Wien 1961, 78–109.

BALDASS 1963

Ludwig BALDASS: Die Tafelmalerei (Tafel 1 bis 36 und Abb. 1 bis 13), in: Die Gotik in Niederösterreich. Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter, Wien 1963, 81–92.

BALETKA 2007

Tomáš BALETKA: Albrecht V. Habsburský (1411–1439). Jeho vláda na Moravě a první pokus o „podunajskou monarchii“, in: Jiří MITÁČEK (red.), Vládcové Moravy, Brno 2007, 83–92.

BARTLOVÁ 2001

Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy: Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460, Praha 2001.

BARTLOVÁ 2003

Milena BARTLOVÁ: Je Znojemský oltář rakouský, německý, český nebo moravský?, in: Bulletin Moravské galerie v Brně 58/ 59, 2003, 140–147.

BARTLOVÁ 2004

Milena BARTLOVÁ: Olivetská hora z Olomouce a Znojemský oltář, in: Milena Bartlová, Mistr Týnské kalvárie. Český řezbář doby husitské, 2004, 111–116.

BENESCH 1930a

Otto BENESCH: Der Meister des Krainburger Altars, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 7, 1930, 120–200.

BENESCH 1930b

Otto BENESCH: Grenzprobleme der österreichischen Tafelmalerei, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch I, 1930, 66–99.

BENESCH 1936

Otto BENESCH: Oesterreichische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts, Die Meisterzeichnungen, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 1936.

BENESCH 1937

Otto BENESCH: Katalog der stiftlichen Kunstsammlungen von Klosterneburg 1937, Bd.1, Nr. 33, Wien 1937.

BENEŠOVSKÁ/ CHLÍBEC 2016

Klára BENEŠOVSKÁ/ Jan CHLÍBEC: Dne 9. prosince 1437. Znojemský chrám sv. Mikuláše v době smrti císaře Zikmunda, in: E. DOLEŽALOVÁ/ Petr SOMMER (edd.): Středověký kaleidoskop pro muže s hůlkou. Věnováno Františku Šmahelovi k životnímu jubileu, Praha 2016, 279–297.

BELTING/ KRUSE 1994

Hans BELTING/ Christiane KRUSE: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

BELTING 2000

Hans BELTING: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, 3. vydání (1981), Berlin 2000.

BELTING 2011

Hans BELTING: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, 7. vydání (1990), München 2011.

BERGER 2009

Tomáš BERGER: Poznámky k restaurátorskému průzkumu, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed): Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách, Brno 2009, 23–32

BONARD 1980

Barbara BONARD: Der Albrechtsaltar in Klosterneuburg bei Wien. Irdisches Leben und himmlische Hierarchie. Ikonographische Studie, München 1980.

BRUCKNER 2009

Eva BRUCKNER: Formen der Herrschaftsrepräsentation und Selbstdarstellung habsburgischer Fürste im Spätmittelalter (Disertační práce obhájená na Univerzitě ve Vídni), Wien 2009.

BRUGGER/ KEIL/ LICHTBLAU/ LIND/ STAUDINGER 2013

Eveline BRUGGER/ Martha KEIL/ Albert LICHTBLAU/ Christoph LIND/ Barbara STAUDINGER: Geschichte der Juden in Österreich, Wien 2013.

BRUNNER 1996

Karl BRUNNER: Bayern und Österreich im Mittelalter, Hefte zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 18, Augsburg 1996.

BUCHOWIECKI 1955

Walter BUCHOWIECKI: Geschichte der Malerei in Wien, in: Geschichte der Stadt Wien, Bd. VII/ 2. Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Wien 1955.

BUCHOWIECKI 1961

Walter BUCHOWIECKI: Die Wand-, Buch- und Tafelmalerei, in: Gotik in Österreich, Wien 1961, 46–77.

CERNY 2012

Larissa CERNY: Studien zur Baugeschichte der ehemaligen Karmeliterkirche Am Hof in Wien (Magisterská práce obhájená na Univerzitě ve Vídni), Wien 2012.

ČECHOVSKÝ 2010

Petr ČECHOVSKÝ: Kamenné skulptury v moravsko-rakouském Podyjí kolem 1480–1550 (Disertační práce obhájená na filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci), Olomouc 2010.

ČORNEJ 2000

Petr ČORNEJ: Velké dějiny země koruny české V., Praha 2000.

Das goldene Rößl 1995

Reinhold BAUMSTARK (ed.): Das goldene Rößl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400, kat. výst., Bayerisches Nationalmuseum, München, 3. März bis 20. April 1997, München 1995.

Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden 2008

Stephan KEMPERDICK/ Jochen SANDER: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, kat. výst., Städel Museum Berlin, 21.1. 2008–22.2.2009, Frankfurt am Main 2008.

Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013

Agnes HUSSLEIN-ARCO/ Veronika PIRKER-AURENHAMMER (edd.): Wien 1450 – Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit, Kat. výst. Belvedere Wien, Wien 2013.

Der Wiener Neustädter Altar 1999

Der Wiener Neustädter Altar und der „Friedrichs-Meister“, Katalog der Sonderausstellung vom 16. November bis zum 9. April 2000, Kats. Výst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1999.

Der Wiener Neustädter Altar 2004

Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien: Erforschung und Restaurierung 1985–2004, eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere und des Bundesdenkmalamtes, 31. März bis 9. Mai 2004, Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien 2004.

Die Brüder van Limburg 2005

Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof (1400–1416), kat. výst. Museum Het Valkhof, Nijmegen, 28. August–20. November 2005, Stuttgart 2005.

Die großen Schnitzaltäre 2005

Rainer KAHSNITZ: Die großen Schnitzaltäre in Süddeutschland. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich. Südtirol, München 2005.

DOPSCH 2005

Hans DOPSCH: Kaiser Sigmund und König Albrecht II. Zwei Herrscher des Spätmittelalters auf gotischen Flügelaltären in Tirol. Osttirol – ein Zentrum gotischer Kunst, in: Klaus BRANDSTÄTTER/ Julia HÖRMANN (edd.): Tirol – Österreich – Italien. Festschrift für Josef Riedmann zum 65. Geburtstag, Innsbruck 2005, 183–199.

DRTL 2019

Ondřej DRTL: Kariéra husitského vojevůdce (Magisterská práce obhájená na filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci), Olomouc 2019.

DIETRICH 1992

Irmtraud DIETRICH: Hans Multscher. Plastische Malerei – Malerische Plastik. Zum Einfluß der Plastik auf die Malerei der Multscher- Retabel, Bochumer historische Studien: Mittelalterliche Geschichte, Nr. 12, Bochum 1992.

Dom- und Diözesanmuseum Wien 1987

Dom- und Diözesanmuseum Wien 1987, Schriftenreihe Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Wien, N.F., Bd. 10, kat. texty, Dom- und Diözesanmuseum Wien, Wien 1987.

EBEL 2011

Petr EBEL: Testamentární odkazy Michala z Břestu, protonotáře krále Zikmunda, ve Znojmě: fundace obecní knihovny při kostele sv. Mikuláše a její vybavení knihami. Příspěvek ke knižní kultuře moravských katolických měst za husitské revoluce, in: Klára BENEŠOVSKÁ/ Jan CHLÍBEC (edd.): V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala, Praha 2011, 144–163.

ECLERCY 2008

Bastian ECLERCY: Von Mausefallen und Ofenschirmen. Zum Problem des »disguised symbolism« bei den frühen Niederländern, in: Stephan KEMPERDICK/ Jochen SANDER: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, kat. výst., Städel Museum Berlin, 21.1. 2008–22.2.2009, Frankfurt am Main 2008, 133–147.

EIKELMANN 1995

Renate EIKELMANN: Zur Geschichte des Marienbildes, genannt Goldenes Rößl, in: Das goldene Rößl 1995, München 1995, 52–57.

EUW 1968

Anton von EUW: Eine Neuentdeckung zum Kalvarienberg im Schnütgen-Museum, in: Wall-Richartz-Jahrbuch 30, 1968, 349–354.

FAJT/ HÖRSCH 2014

Jiří FAJT/ Markus HÖRSCH (edd.): Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Osteuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Forschung zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe, Ostfildern 2014.

FILLITZ 1966

Hermann FILLITZ: Kaiser Friedrich III. und die bildende Kunst, in: Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt, kat. výst, St. Peter an der Sperr, Wiener Neustadt, 28. Mai bis 30. Oktober 1966, Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N.F. 29, Wien 1966, 186–191.

FLOR 1996

Ingrid FLOR: Mariae Krönung im Wiener Neustädter Retabel, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1996, 35–85.

FLOR 1999

Ingrid FLOR: Ikonographische Überlegungen zu den Malereien des Wiener Neustädter Retabels zu St. Stephan in Wien, in: Der Wiener Neustädter Altar und der „Friedrichs-Meister“, Katalog der Sonderausstellung vom 16. November bis zum 9. April 2000, Kat. Výst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1999, 7–32.

FLOR 2001

Ingrid FLOR: Der Wiener Neustädter Altar: eine bildliche Fassung der Allerheiligen-Litanei, in: Dompfarre St. Stephan, Wien 2001, 16–21.

FLOR 2004

Ingrid FLOR: Entstehung und Bedeutung des Friedrich-Retabels, in: Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien: Erforschung und Restaurierung 1985–2004, eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere und des Bundesdenkmalamtes, 31. März bis 9. Mai 2004, Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien 2004, 8–11.

Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt 1966

Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt, Katalog der Ausstellung in St. Peter an der Sperr, Wiener Neustadt, 28. Mai bis 30. Oktober 1966, Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N.F. 29, Wien 1966.

FISCHEL 1959

Lily FISCHEL: Große Schlacht, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch XXI, 1959, 159–172.

FRANZEN 2002

Wilfried FRANZEN: Die Karlsruher Passion und das Erzählen in Bildern. Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Berlin 2002.

FÜRNKRANZ 2016

Rudolf FÜRNKRANZ: Landesfürstliche Stadt Laa an der Thaya: Von den Anfängen bis 1600, Gösling 2016.

FÜRST 1931

Bruno FÜRST: Beiträge zur einer Geschichte der oesterreichischen Plastik in der I. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1931.

GARZAROLLI 1941

Karl GARZAROLLI: Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941.

GINHART 1955

Karl GINHART: Die gotische Plastik in Wien, in: Richard Kurt DONIN (ed.): Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Bd. 2. Gotik, Wien 1955, 68–181.

GINHART 1970

Karl GINHART: Die gotische Bildnerei in Wien. Bildnerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: Geschichte der Stadt Wien, Bd. VII, 1, Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien, Wien 1970, 33–37.

GOMBRICH 1935

Ersnt H. GOMBRICH: A bécsi oltár és az Esztergomi Múzeum farsiefjeinek történeti helyzete, in: Magyar Művészet 11, 1935, 223-228.

Gotik in Österreich 1967

KÜHNEL Harry: Gotik in Österreich, Kat. výst., Minoritenkirche Krems-Stein, Niederösterreich, 19. Mai Bis 15. Oktober 1967, Krems an der Donau 1967.

GÖTZ 2013

Roland GÖTZ: Kloster Tagernsee im 15. Jahrhundert, in: Franz Xaver BISCHOF/ Martin THURNER (edd.): Die benediktinische Klosterreformen im 15. Jahrhundert, Berlin 2013, 93–142.

Gotikschätze Oberösterreich Linz 2002

Lothar SCHULTES / Bernhard PROKISCH (edd.): Gotikschätze Oberösterreich, Kat. výst., Oberösterreichisches Landesmuseum in Linz, Linz 2002.

GÖTZ 2013

Roland GÖTZ: Kloster Tegernsee im 15. Jahrhundert, in: Franz X. BISCHOF/ Martin THURNER (edd.): Die benediktinische Klosterreform im 15. Jahrhundert, Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie Band 56, München 2013, 93–142.

Hans Multscher 1997

Brigitte REINHARDT/ Michael ROTH (edd.): Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm, kat. výst., Ulmer Museum, 7. September bis 16. November 1997, Ulm 1997.

HAUSNER 2012

Felicitas HAUSNER: Die Pfeilerfiguren im Langhaus von St. Stephan in Wien (Magisterská práce obhájená na Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien), Wien 2012.

HOFFMANN 2007

Ingrid-Sibylle HOFFMANN: Der Meister der Pollinger Tafeln. Wege der Erneuerung in der bayrischen Malerei des mittlerem 15. Jahrhunderts, Weimar 2007.

HOMOLKA 1969

Jaromír HOMOLKA: K některým otázkám střeoevropské plastiky 15. století, in: Umění 16, 1969, 539–573.

HOMOLKA 1978

Jaromír HOMOLKA: Sochařství, in: Jaromír HOMOLKA (ed.): Pozdně gotické umění v Čechách. 1471–1526, České dějiny, sv. 51, Praha 1978, 167–254.

HLOBIL 2001

Ivo HLOBIL: Olivetská hora kostela sv. Mořice v Olomouci z třicátých let, in: Alena MARTYČÁKOVÁ (ed.): Podzim středověku. Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století, Brno, Moravská galerie, Místodržitelský palác 24.-25. února 2000, Brno 2001, 45–51.

HORING/ KOLLER 2004

Franz HÖRING/ Manfred KOLLER: Friedrichsaltar (Wiener Neustädter Altar) im Wiener Stephansdom – Untersuchung und Restaurierung 1986–2004, in: Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien: Erforschung und Restaurierung 1985–2004, eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere und des Bundesdenkmalamtes, 31. März bis 9. Mai 2004, Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien 2004, 1–4.

HUGELSHOFER 1924

HUGELSHOFER Walter: Eine Malerschule in Wien zu Anfang des XV. Jahrhunderts, in: BUCHNER Ernst – FEUCHTMAYR Karl (edd.), Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst. I. Band. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, 1924, 21–41.

HÜBNER 1846

HÜBNER Anton: Znaims geschichtliche Denkwürdigkeiten, 2, Znaims Klöster, Kirchen und Bildungsanstalten, Znojmo 1846.

HÜBNER 1869

HÜBNER Anton: Denkwürdigkeiten der königl. Stadt Znaim, Znojmo 1846.

CHADRABA 2001

Rudolf CHADRABA: Otázka identity výtvarné kultury Moravy a Slezska v 15. století, in: Alena MARTYČÁKOVÁ (ed.): Podzim středověku. Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století, Brno, Moravská galerie, Místodržitelský palác 24.-25. února 2000, Brno 2001, 101–107.

CHAMONIKOLA 1982

Kaliopi CHAMONIKOLA: Pozdně gotická plastika na Brněnsku (K ohlasu díla Hanse Multschera, Jakuba Kaschauera a Nicolause Gerhaerta na Moravě, in: Umění 30, 1982, 63–72.

CHAMONIKOLA 1991

Kaliopi CHAMONIKOLA: Nová práce z okruhu Jakuba Kaschauera, in: Bulletin Moravské galerie v Brně 47, 1991, 63–65.

CHAMONIKOLA 1999

Kaliopi CHAMONIKOLA: Deskové malířství a sochařství, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.), Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, Kat. výst., Moravská galerie, II., Brno 1999, 254–462.

JACOBS 1998

Lynn F. JACOBS: Early netherlandisch carved altarpieces, 1380–1550, Cambridge, 1998.

JAHN 2013

Stefanie JAHN: Das Retabel des Meisters von Schloss Lichtenstein aus restauratorischer Sicht. Aufbau – Material und Maltechnik – Erhaltungszustand – Restaurierung, in: Agnes HUSSLEIN-

ARCO/ Veronika PIRKER-AURENHAMMER (edd.): Wien 1450 – Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit, Kat. výst. Belvedere Wien, Wien 2013, 67–83.

JINDRA 2014

Petr JINDRA: Středověké výtvarné umění. Sochařství a malířství, in: Jaroslav DOUŠA/ Marie MALIVÁNKOVÁ-WASKOVÁ (edd.): Dějiny města Plzně do roku 1788, 1, Plzeň 2014, 290–344.

KACETL 2008

Jiří KACETL: Znojmo jako nejsilnější středověká hraniční pevnost jihu Moravy, in: Hranice na jižní Moravě a její obrana od doby římské, in: XXX. Mikulovské sympozium 22.–23. října 2008, Brno 2008, 165–184.

KAHSNITZ 1995

Rainer KAHSNITZ: Kleinod und Andachtsbild. Zum Bildprogramm des Goldenen Rößl, in: Das goldene Rößl 1995, München 1995, 58–89.

KAHSNITZ 1998

Rainer KAHSNITZ: Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer, in: Rainer KAHSNITZ/ Peter VOLK (edd.): Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler, München 1998, 51–98.

Katalog 1953

Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvederes, Katalog expoziice, Wien 1953.

Kat. Gemäldegalerie Wien 1928

Katalog der Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien 1928.

Kat. Österreichische Galerie 1971

Elfriede BAUM: Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst, Kat. stálé expoziice, Österreichische Galerie, Wien, 1971.

Kat. Výst. Gold 2012

Veronika PIRKER-URENHAMMER: Wandelbares Gold. Gold in der spätmittelalterlichen Retabelkunst – Überlegung mit Blick auf Werke im Belvedere, in: A. HUSSLEIN-ARCO/ Th. ZAUNSCHIRM (edd.): Gold, Kat. výst. Belvedere Wien, München 2012, 38–49.

Kat. Výst. St. Michael Wien, 1988

Karl ALBRECHT-WEINBERGER: St. Michael. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288–1988, 26. Mai – 2. October 1988, Kat. výst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1988.

Kat. Výst. 850 Jahre St. Stephan Wien 1997

Renata KASSAL-MIKULA: 850 Jahre St. Stephan: Symbol Und Mitte in Wien 1147–1997, 24. Aril Bis 31. August 1997, Kat. výst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1997.

KIESLINGER 1923

Franz KIESLINGER: Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich. I, Bis zum Eindringen des spätgotischen Faltenstil, Wien 1923.

KIESLINGER 1926

Franz KIESLINGER: Die mittelalterliche Plastik in Österreich. Ein Umriß ihrer Geschichte, Wien Leipzig 1926.

KIESLINGER 1927

Franz KIESLINGER: Archa z kaple svatováclavské ve Znojmě II., in: Památky archeologické 35, roč. 1926–1927, 1927 sešit 3. a 4, 402–405.

KIESLINGER 1934

Franz KIESLINGER: Gabriel. Mälesskircher, in: Pantheon 13, Wien 1934, 104–109.

KIESLINGER 1937

Franz KIESLINGER: Mittelalterliche Skulpturen einer Wiener Sammlung, Wien 1937.

KNITTEL 2014

Jan KNITTEL: Český dvůr Ladislava Pohrobka (Diplomová práce obhájená na Ústavu českých dějin Karlovy univerzity, Praha 2014.

KLÍPA 2006

Jan KLÍPA: Kapitoly z deskové malby krásného slohu (Disertační práce obhájená na filozofické fakultě Karlovy Univerzity), Praha 2006.

KLÍPA 2009

Jan KLÍPA: Mistr Pašijových desek, 2. polovina 30. let 15. století, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed): Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách, Brno 2009, 28–38.

KLÍPA 2012

Jan KLÍPA: Ymago de praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430, Praha 2012.

KOLLER 1972

Manfred KOLLER: Der Albrechtsmeister und Conrad Laib. Technologische Beiträge zur Tafelmalerei des „realistischen Stiles“ in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1972, 143–154.

KOLLER 1973

Manfred KOLLER: Der Albrechtsmeister und Conrad Laib. Technologische Beiträge zur Tafelmalerei des „realistischen Stiles“ in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1973, 41–55.

KOLLER 1981

Manfred KOLLER: Die technologischen Untersuchungen am Albrechtsaltar und ihre Beiträge zum Problem der „Werkstatt“ des Albrechtsmeisters, in: Floridus RÖHRING (ed.): Der Albrechtsaltar und sein Meister, Wien 1981, 123–146.

KOLLER / ZEHETMAIER 1988

Manfred KOLLER / Giovanna ZEHETMAIER: Kunsttechnologische Studien zum Znaimer Altar und anderen Werken des frühen Realismus in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1988, 37–44.

KOLLER 1989

Manfred KOLLER: Studien zur gefassten Skulptur des Mittelalters in Österreich: Der Flügelaltar im Redemptoristenkloster in Puchheim, OÖ, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1989, 42–47.

KOLLER 1994

Manfred KOLLER: Der Wiener Neustädter Altar im Wiener Stephansdom. Zur Halbzeit eines Restaurierprojektes, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1994, 28–42.

KOLLER 1999

Manfred KOLLER: Das Restaurierprojekt „Wiener Neustädter Altar“ und die Malerei des Friedrichsmeister, in: Der Wiener Neustädter Altar und der „Friedrichs-Meister“, Katalog der Sonderausstellung vom 16. November bis zum 9. April 2000, Kat. Výst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1999, 1–6.

KOLLER 2004

Manfred KOLLER: Das Friedrich-Retabel in der Entwicklung des Flügelaltars, in: Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien: Erforschung und Restaurierung 1985–2004, eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere und des Bundesdenkmalamtes, 31. März bis 9. Mai 2004, Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien 2004, 7–8.

KÖLLERMANN 2007

Antje-Fee KÖLLERMANN: Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg, Berlin 2007.

KÖLLERMANN 2013a

Antje-Fee KÖLLERMANN: „Nach Monstranzischer gesichtung und formierung“. Anmerkungen zu Gestalt und Konzeption gotischer Altarretabel, in: Agnes HUSSLEIN-ARCO/ Veronika PIRKER-AURENHAMMER (edd.): Wien 1450 – Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit, Kat. výst. Belvedere Wien, Wien 2013, 17–29.

KÖLLERMANN 2013b

Antje-Fee KÖLLERMANN: Der Meister von Schloss Lichtenstein, in: Agnes HUSSLEIN-ARCO/ Veronika PIRKER-AURENHAMMER (edd.): Wien 1450 – Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit, Kat. výst. Belvedere Wien, Wien 2013, 31–51.

KRÁSA 1985

Josef KRÁSA: Nástěnná malba, in: Jaromír HOMOLKA: Pozdně gotické umění v Čechách. 1471–1526, České dějiny, sv. 51, Praha 1985, 258–314.

KRENN/ WILD 2003

Dorit-Maria KRENN/ Joachim WILD: „fürste in der ferne“. Das Herzogtum Niederbayern-Straubing-Holland 1353–1425, Hefte zur Beyrischen Geschichte und Kultur, Bd. 28, Augsburg 2003.

KROHM 1997

Hartmut KROHM: Hans Multscher und die westeuropäische Kusnt um 1400, in: Brigitte REINHARDT/ Michael ROTH (edd.): Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm, kat. výst., Ulmer Museum, 7. September bis 16. November 1997, Ulm 1997, 61–70.

KROPÁČEK 1946

Pavel KROPÁČEK: Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny XV. století, Praha 1946.

KROUPA 1996

Petr KROUPA: Farní kostel sv. Mikuláše ve Znojmě, Průzkumy památek, Praha 1996, s. 73–100.

KROUPA 1998

Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I, Brno 1998.

KROUPA 1999

Petr KROUPA: Církevní architektura na jižní Moravě, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.), Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, Kat. výst., Moravská galerie, II., Brno 1999, s. 77–84.

KUTAL 1949

Albert KUTAL: Sochařství in: České umění gotické, Svazek I. Stavitelství a sochařství, Praha 1949.

KRUSE/ PARAVICINI/RANFT 1991

Holger KRUSE/ Werner PARAVICINI/ Andreas RANFT: Ritterorden und Adelsgesellschaften im spätmittelalterlichen Deutschland. Ein systematisches Verzeichnis, Sv. 1, Reihe D: Beiträge zur europäischen Geschichte des späten Mittelalters, Frankfurt am Main 1991.

MADERSBACHER 2003

Lukas MADERSBACHER: Wien und Niederösterreich, in: Artur ROSENAUER (ed.): Spätmittelalter und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3, München 2003, 411–414.

MAIRINGER 1988

Franz MAIRINGER: Analytische Untersuchungen der Skulpturpolychromie des Znaimer Altars, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1988, 44–48.

MAIRINGER 2004

Franz MAIRINGER: Infrarotuntersuchungen der Flügelgemälde des Wiener-Neustädter-Altars, in: Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien: Erforschung und Restaurierung 1985–2004, eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere und des Bundesdenkmalamtes, 31. März bis 9. Mai 2004, Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien 2004, 6.

Malerei und Skulptur aus Steiermark 1936

Karl GARZAROLLI: Malerei und Skulptur aus Steiermark bis 1440, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museum, Wien 1936.

MARROW 1979

James H. MARROW: Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative, Kortrijk 1979.

MARTYČÁKOVÁ 2001

Alena MARTYČÁKOVÁ (ed.): Podzim středověku. Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století, Brno, Moravská galerie, Místodržitelský palác 24.-25. února 2000, Brno, 2001.

MÄRTL 2005

Claudia MÄRTL: Herzog Ludwig VII. Von Bayern-Ingolstadt (1368–1447) und seine Schwester Isabeau am französischen Königshof, in: Alois SCHMID/ Katharina WEIGAND (Edd.): Bayern mitten in Europa. Vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, München 2005, 107–120.

MATĚJČEK 1931

Antonín MATĚJČEK: Gotické malířství, in: Zdeněk WIRTH (red.): Dějepis výtvarného umění v Čechách, díl 1., Praha 1931, s. 240–379.

MATĚJČEK 1950

Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450, Praha 1950.

MÖHRING 1997

Helmut MÖHRING: Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und Münchner Malerei von 1430–1450. Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 71, München 1997.

MUDRA 2015

Aleš MUDRA: Katolický farní kostel v zemi kacírů. Sebeidentifikační strategie Znojemských ve vybavení a provozu kostela sv. Mikuláše, in: Městský farní kostel v českých zemích ve středověku: Sborník konference konané 21.-22. listopadu 2013 v Archivu hl. města Prahy (Documenta Pragensia Supplementa VI), Praha, Dolní Břežany 2015, 323–336.

MUDRA 2017

Aleš MUDRA (ed.): V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620, Praha 2017.

MÜLLER 1966

Theodor MÜLLER: Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain: 1400-1500, Londýn 1966.

Neue deutsche Biographie 1980

Neue deutsche Biographie, Historische Kommission bei der bayrischen Akademie der Wissenschaften (ed.), Bd. 12, Berlin 1980.

Neue deutsche Biographie 1990

Neue deutsche Biographie, Historische Kommission bei der bayrischen Akademie der Wissenschaften (ed.), Bd. 12, Berlin 1990.

OBERHAIDACHER 1995

Jörg OBERHAIDACHER: Der Wiener Neustädter Altar zu St. Stephan in Wien und seine kunsthistorischen Probleme, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1995, 29–42.

OBERHAIDACHER 2012

Jörg OBERHAIDACHER: Die wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400, Wien 2012.

Od gotiky k renesanci II 1999

Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.), *Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, Kat. výst., Moravská galerie, II., Brno 1999.

OETTINGER 1934

Karl OETTINGER: Hans von Tübingen zu Wiener-Neustadt: der Meister von St. Lambrecht, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, NF 8, 1934, 29–64.

OETTINGER 1936

Karl OETTINGER: Zur Malerei um 1400 in Österreich, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, NF 10, 1936, 59–96.

OETTINGER 1937

Karl OETTINGER: Der Meister des Friedrichs-Altars von 1447, in: *Jahrbuch der Preuzischen Kunstsammlung*, 58, 1937, 227–240.

OETTINGER 1938a

Karl OETTINGER: Die Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Österreich, in: Karl GINHART (ed.), *Die bildende Kunst in Österreich. Gotische Zeit*, Baden bei Wien 1938, 126–136.

OETTINGER 1938b

Karl OETTINGER: Hans von Tübingen und seine Schule, *Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte*, Band 28, Berlin 1938.

OETTINGER 1939

Karl OETTINGER: *Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark*, Wien 1939.

OETTINGER 1940

Karl OETTINGER: Der blütezeit der Münchener gotischen Malerei I. Der Meister der Worcester-Kreuztragung, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 7, 1940, 217–224.

OETTINGER 1941

Karl OETTINGER: Der blütezeit der Münchener gotischen Malerei II. Die Nachfolge des Worcester-Kreuztragung, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 8, 1941, 17–30.

Österreichische Kunsttopographie 1913

Österreichische Kunsttopographie: Paul BUBERL, *Die Denkmale des Politischen Bezirkes Salzburg*, 1. Teil: Die Gerichtsbezirke St. Gilgen, Neumarkt, Talgau, Mattsee und Oberndorf, Band X., Wien 1913.

Österreichische Kunsttopographie 1929

Österreichische Kunsttopographie: Franz MARTIN, *Die Denkmale des Politischen Bezirkes Tamsweg*, Band XXII, Wien 1929.

Österreichische Kunsttopographie 1931

Österreichische Kunsttopographie: Hans TIETZE, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*, Band XXIII., Wien 1931.

Österreichische Galerie 1995

Österreichische Galerie. Belvedere Wien, Sammlungskatalog der Österreichischen Galerie, München London New York 1995.

PAATZ 1936

Walterl PAAZ: Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360-1450, in: Westfalen. Hefte für Kunstgeschichte, Kunst und Volkskunde. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens XXI, 1936, 49–68.

PÄCHT 1933

Otto PÄCHT: Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen II, Berlin, 1933, 75–100.

PERGER 1979

Richard PERGER: Oswald Oberndorfer, Stifter des Albrechtsaltars, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1979, 90–95.

PERGER 1981

Richard PERGER: Die Umwelt des Albrechtsaltars, in: Floridus RÖHRING (ed.): Der Albrechtsaltar und sein Meister, Wien 1981, 9–22.

PERGER 2005

Richard PERGER: Wiener Künstler des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit, in: Artur ROSENAUER (ed.): Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, Bd. 7, Wien 2005.

PETSCHKE/ ZEHETMAIER 2004

Erzsebet PETSCHKE/ Giovanna ZEHETMAIER: Zu den Restauriermethoden auf den Innenflügeln des Wiener Neustädter Altares 2000–2002, in: Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien: Erforschung und Restaurierung 1985–2004, eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere und des Bundesdenkmalamtes, 31. März bis 9. Mai 2004, Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien 2004, 4–6.

PHILIPPOT 1988

Paul PHILIPPOT: Polychromie und Realitätscharakter in der Entwicklung der mittelalterlichen Plastik, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1994, 48–57.

PETROVITSCH 2012

Johanna PETROVITSCH: Der Znaimer Flügelaltar. Die Umsetzung des Compasio Gedankens am geöffneten Zustand in Blick auf den historisch- gesellschaftlichen Kontext im Raum Böhmen (seminární práce napsaná na Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien), Wien 2012.

PINDER 1924

Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts, München 1924.

PINDER 1929

Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Endeder Renaissance, Potsdam 1929.

PIRKER-AURENHAMMER 2002

Veronika PIRKER-AURENHAMMER: Das Gebetbuch für Herzog Albrecht V. von Österreich, Österreichische Nationalbibliothek, Reihe A, Die Handschriften-, Autographen- und Nachlass-Sammlung, Band 2, Wien 2002.

POLLERROSS 1986

Friedrich B. POLLERROSS: Das sakrale Identifikationsporträt: Studien zu einem (höfischen) Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (Disertační práce obhájená na Univerzitě ve Vídni), Wien 1986.

PRINZ 2017

Felix PRINZ: Gemälte Skulpturenretabel: Zur Intermedialität mitteleuropäischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Berlin, Boston 2017.

RAMISCH 1967

Hans K. RAMISCH: Die Entwicklung des gotischen Flügelaltars, in: KÜHNEL Harry: Gotik in Österreich, Kat. výst., Minoritenkirche Krems-Stein, Niederösterreich, 19. Mai Bis 15. Oktober 1967, Krems an der Donau 1967, 88–96.

RAZÍM 2003

Vladislav RAZÍM: Znojmo – středověká hraniční pevnost, Nymburk 2003.

RAZÍM 2020

Vladislav RAZÍM: Středověká opevnění českých měst, 3 katalog Morava a Slezsko, Praha 2020.

Regensburger Buchmalerei 1987

Florentine MÜTHERICH/ Karl DACHS (edd.): Regensburger Buchmalerei 1987, kat. výst. Regensburg 16. Mai – 9. August 1987, München 1987.

REHM 1995

Ulrich REHM: Isabeau de Bavière, Königin Frankreichs, in: Das goldene Rößl 1995, München 1995, 13–35.

RICHTER/ SAMEK/ STEHLÍK 1966

Václav RICHTER/ Bohumil SAMEK/ Miloš STEHLÍK: Znojmo, památky, sv. 21, Praha 1966.

ROELOFS 2005

Pieter ROELOFS: Johan Maelwael. Hofmaler in Geldern und Burgung, in: Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof (1400–1416), kat. výst. Museum Het Valkhof, Nijmegen, 28. August–20. November 2005, Stuttgart 2005, 35–55.

ROSENAUER 1975

Artur ROSENAUER: Studien zum frühen Donatello. Skulptur im projektiven Raum der Neuzeit, Wien 1975.

ROSENAUER 1981

Artur ROSENAUER: Zum Stil des Albrechtsmeisters, in: Floridus RÖHRING (ed.): Der Albrechtsaltar und sein Meister, Wien 1981, 97–122.

RÖHRING 1981

Floridus RÖHRING (ed.): Der Albrechtsaltar und sein Meister, Wien 1981.

SANDER 2008

Jochen SANDER: Die Rekonstruktion von Künstlerpersönlichkeiten und Werkgruppen, in: Stephan KEMPERDICK/ Jochen SANDER: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, kat. výst., Städel Museum Berlin, 21.1. 2008–22.2.2009, Frankfurt am Main 2008, 75–93.

SALIGER 1995

Artur SALIGER: Znaimer Altar, in: Österreichische Galerie. Belvedere Wien, Sammlungskatalog der Österreichischen Galerie, München London New York 1995, 27–31.

SALIGER 2001

Artur SALIGER: Znojmo Altarpiece, in: Ivo HLOBIL (ed.): The last flowers of the Middle Ages: From the Gothic to the Renaissance in Moravia and Silesia, Kat. výst., Roma, 23.11.2000–7.1.2001, Olomouc 2001, 165–174.

SALIGER 2003

Artur SALIGER: Moravské umění ve vztahu k Vídní, in: Alena MARTYČÁKOVÁ (ed.): Podzim středověku. Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století, Brno, Moravská galerie, Místodržitelství palác 24.-25. února 2000, Brno 2001, 89–99.

SALIGER 2005

Artur SALIGER: Der Wiener Schottenmeister, München Berlin London New York 2005.

SEIBERL 1938

Herbert SEIBERL: Die österreichische Plastik von etwa 1400 bis zum Ausgange der Spätgotik, in: Karl GINHART (ed.), Die bildende Kunst in Österreich. Gotische Zeit, Baden bei Wien 1938, 70–93.

SCHULTES 1988a

Lothar SCHULTES: Zur Herkunft und kunstgeschichtlichen Stellung des Znaimer Altars, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1987, 14–37.

SCHULTES 1988b

Lothar SCHULTES: Gotische Plastik, in: Karl ALBRECHT-WEINBERGER: St. Michael. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288–1988, 26. Mai – 2. October 1988, Ausstellungskatalog des Historischen Museum der Stadt Wien, Wien 1988, 138–149.

SCHULTES 2003

Lothar SCHULTES: Plastik vom Ende des Schönen Stils bis zum Beginn der Renaissance, in: Artur ROSENAUER (ed.): Spätmittelalter und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3, München 2003, 301–366.

SIMON 2002

Achim SIMON: Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert, Berlin 2002.

STANGE 1961a

Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik. Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500, 11 Bd., München Berlin 1961.

STANGE 1961b

Alfred STANGE: Vier Täfelchen vom Meister des Friedrich -Altars, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1961, 149–152.

STRATFORD 1995

Jenny STRATFORD: Das Goldene Rößl und die Sammlungen des französischen Königshofs, in: Das goldene Rößl 1995, München 1995, 36–51.

STROHMER 1955

Erich V. STROHMER: Die Malerei der Gotik in Wien, in: Richard Kurt DONIN (ed.): Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Bd. 2. Gotik, Wien 1955, 182–200.

SUCKALE 1987

Robert SUCKALE: Die Regensburger Buchmalerei von 1350 bis 1450, in: Florentine MÜTHERICH/ Karl DACHS (edd.): Regensburger Buchmalerei 1987, kat. výst. Regensburg 16. Mai – 9. August 1987, München 1987, 93–110.

SUCKALE 1988

Robert SUCKALE: Das Znaimer Retabel. Zur künstlerischen Herkunft des Bildschnitzers, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1987, 2–14.

SUCKALE 2003

Robert SUCKALE red.: Achim Simon: Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2002, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66. Bd., 2003, Nr. 4, s. 584-5.

SUCKALE 2008

Robert SUCKALE: Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild, in: Peter SCHMIDT/ Gregor WEDEKIND (edd.): Robert Suckale. Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters, München Berlin 2008.

SUIDA 1925

Wilhelm SUIDA: Die wiener Malerschule von 1420, in: Belvedere: Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde 8, 1925, 45–58.

SUIDA 1926

Wilhelm SUIDA: Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II., Wien 1926.

SUIDA 1931

Wilhelm SUIDA: Der Meister der Passionsfolgen, in: Věstník zemského musea v Opavě. Sborník k šedesátinám E.W.Brauna, Augsburg 1931.

ŠTURC 2008

Libor ŠTURC: Chrám sv. Mikuláše ve Znojmě, Znojmo 2008.

TAKÁCS/ JÉKELY/ PAPP/ POSZLER 2006

Imre TAKÁCS / Zsombor JÉKELY / Szilárd PAPP/ György POSZLER: Sigismundus Rex et Imperator: Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387–1437, Kat. výst., Budapest, Szépművészeti Múzeum, 18. března–18. června 2006, Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, 13. června–15. září 2006, Mainz 2006.

The last flowers of the Middle Ages 2001

Ivo HLOBIL (ed.): The last flowers of the Middle Ages: From the Gothic to the Renaissance in Moravia and Silesia, Kat. výst., Roma, 23.11.2000–7.1.2001, Olomouc 2001.

TROESCHER 1936

Georg TROESCHER: Die „Pitié-de-nostre-seigneur“ oder „Notgottes“, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch IX, 1936, 148–168.

VÍTOVSKÝ 1999

Jakub VÍTOVSKÝ: Umělci na Moravě, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.), Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, Kat. výst., Moravská galerie, II., Brno 1999, 19–34.

WINKLER 1927

Ernst WINKLER: Archa z kaple Svatováclavské ve Znojmě I., in: Památky archeologické 35, roč. 1926–1927, 1927 sešit 3. a 4, s. 398–402.

WEIDENBACHER 2015

Hanna WEIDENBACHER: Gabriel Angler: Die Tabula Magna aus Tegernsee (Bakalářská práce obhájená na Technické univerzitě v Mnichově), München 2015.

WEISKE 1993

Brigitte WEISKE: Bilder und Gebete vom Leben und Lein Christi. Zu einem Zyklus im Gebetbuch des Johannes von Indersdorf für rau Elisabeth Ebran, in: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Tübingen 1993, 113–168.

WENIGER 2020

Matthias WENIGER: Die Bildwerke des Crailsheimer Hochaltarretabels, in: Helga STEIGER (red.): Der Altar der Crailsheimer Johanneskirche. Ein Kunstwerk aus der Werkstatt Michael Wolgemuts, Regierungspräsidium Stuttgart Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 40, Stuttgart 2020, 105–118.

WILD 2005

Joachim WILD: Die Wittelsbacher an der Nordsee, in: Alois SCHMID/ Katharina WEIGAND (Edd.): Bayern mitten in Europa. Vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, München 2005, 92–106.

WOLTER 1912

Franz WOLTER: Jacob Kaschauer, der Meister des 1443 errichteten Hochaltars im Dom zu Fresing, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München, I, 1912, s. 1–26.

WOODS 2014

Kim W. WOODS: Toward a morphology of netherlandisch altarpieces in alabaster, in: Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Osteuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert, Ostfildern 2014, 41–58.

Zeitenwende 1400. Die Goltene Tafel 2019

Antje-Fee KÖLLERMANN/ Christine UNSINN: Zeitwende 1400. Die Goldene Tafel als europäisches Meisterwerk, Kat. výst. Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, 27. September – 23. Februar 2020, Hannover 2019.

ZYKAN 1963

Josef ZYKAN: Die Plastik (Tafel 69 bis 111 und Abb. 1 bis 7), in: Die Gotik in Niederösterreich. Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter, Wien 1963, 125–142.

ZYKAN 1981

Marlene ZYKAN: Der Stephansdom, Wien, Hamburg 1981.

Seznam vyobrazení

- 1) Všednodenní strana, Znojemský oltář, konec 30. let 15. století, Österreichische Galerie, Vídeň. Převzato z: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3602/znaimer-altar>. Vyhledáno dne: 5.5.2021.
- 2) Sváteční strana, Znojemský oltář, konec 30. let 15. století, Österreichische Galerie, Vídeň. Převzato z: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3602/znaimer-altar>. Vyhledáno dne: 5.5.2021.
- 3) Vjezd do Jeruzaléma, polovina 30. let 15. století, Mistr pašijových řad, Szépművészeti Múzeum, Budapešť. Převzato: <https://www.mfab.hu/artworks/the-entry-into-jerusalem/> Vyhledáno dne: 5.11.2020.
- 4) Poslední večeře, polovina 30. let 15. století, Mistr pašijových řad, Szépművészeti Múzeum, Budapešť. Převzato z: <https://www.mfab.hu/artworks/the-last-supper-3/> Vyhledáno dne: 5.11.2020.
- 5) Vjezd do Jeruzaléma levého křídla Znojemského oltáře, 40. léta 15. století, Österreichische Galerie, Vídeň. Převzato z: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3602/znaimer-altar#mediaoverlay>. Vyhledáno dne: 5.11.2020.
- 6) Poslední večeře pravého křídla Znojemského oltáře, 40. léta 15. století, Österreichische Galerie, Vídeň. Převzato z: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3602/znaimer-altar#mediaoverlay>. Vyhledáno dne: 5.11.2020.
- 7) Stětí hlavy sv. Jana Křtitele, 40. léta 15. století, Kupfertischkabinett, Kunstmuseum Basel. In: BENESCH 1936, V/ 37.
- 8) Ukřižování sv. Petra, 40. léta 15. století, Kupfertischkabinett, Kunstmuseum Basel, in: BENESCH 1936, V/ 38.
- 9) Nesení kříže, kolem 1430, Mistr Worcesterova Nesení kříže, ze sbírky Rodriguezovy, Albertina Museum, Vídeň. Převzato: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/56aec266-6cea-4172-a2e5-cd4b44dea026>. Vyhledáno dne: 10.7. 2019.
- 10) Madona s dítětem Freisingského oltáře, 1443, Jakob Kaschauer (Mistr Freisingkých soch), Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Převzato z: https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=475&tx_paintingdb_pi%5Bp%5D=21&cHash=bf43e2f9b1957e1da644d18ab8f18fc2. Vyhledáno dne: 20.11.2020.
- 11) Sv. Korbinian, Madona s dítětem, sv. Zikmund a socha Nikodema della Scala Freisingského oltáře, 1443, Jakob Kaschauer (Mistr Freisingkých soch), Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, s. 248.

- 12) Nesení kříže, Oltář z Wurzachu, 1437, Hans Multscher (?), Staatliche Museum, Berlin. In: https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html. Vyhledáno dne: 20.11.2020.
- 13) Disputace sv. Kateřiny, 40. léta 15. století, Mistr Friedrichova oltáře, Wien Museum, Vídeň. Převzato: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WMK_-_Heilige_Katharina_Disputation.jpg. Vyhledáno dne: 5.11.2020.
- 14) Reliéf Klanění tří králů, pravé vnitřní křídlo Fridrichova oltář, Fridrichův oltář, 1447, dóm sv. Štěpána, Vídeň. Foto archiv autorky, 2020.
- 15) Socha Bolestného Krista, 30. léta 15. století, Akademie der bildenden Künste, Vídeň. Převzato z: <https://www.akeg-images.com/archive/Schmerzensmann-2UMEBMLJLRWV.html>. Vyhledáno dne: 25.3.2020.
- 16) Reliéf Jidášova polibku, kolem roku 1450, Keresztény Múzeum, Ostrihom. Převzato z: <https://www.keresztenymuzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=369&page=1&vt=>. Vyhledáno dne: 20.3.2020.
- 17) Reliéf Krista na hoře Olivetské, kolem roku 1450, Keresztény Múzeum, Ostrihom. Převzato z: <https://www.keresztenymuzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=369&page=0&vt=>. Vyhledáno dne: 20.3.2020.
- 18) Reliéf Nesení kříže, kolem roku 1450, Keresztény Múzeum, Ostrihom. Převzato z: <https://www.keresztenymuzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=369&page=2&vt=>. Vyhledáno dne: 20.3.2020.
- 19) Reliéf Klanění tří králů, po roce 1450, Keresztény Múzeum, Ostrihom. Převzato z: <https://www.keresztenymuzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=371&page=2&vt=>. Vyhledáno dne: 20.3.2020.
- 20) Reliéf Smrti Panny Marie, po roce 1450, Keresztény Múzeum, Ostrihom. Převzato z: <https://www.keresztenymuzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=371&page=0&vt=>. Vyhledáno dne: 20.3.2020.
- 21) Nesení kříže, 30. léta 15. století, Mistr Votivní desky ze St. Lambrechtu, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, s. 217.
- 22) Posmívání se Kristu, 20. léta 15. století, Mistr Worcesterova Nesení kříže, British museum, Londýn. Převzato: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-962. Vyhledáno dne: 10.7.2019.
- 23) Oplakávání a vojáci pod Křížem, 20. léta 15. století, Mistr Worcesterova Nesení kříže, Städel museum, Frankfurt nad Mohanem. Převzato:

<https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/trauernde-und-soldaten-unter-dem-kreuz>.

Vyhledáno dne: 10.7.2019.

24) Stětí hlavy sv. Jana Křtitele, 40. léta 15. století, Kupfertischkabinett, Kunstmuseum Basel.

In: BENESCH 1936, V/ 37.

25) Ukřižování sv. Petra, 40. léta 15. století, Kupfertischkabinett, Kunstmuseum Basel, in:

BENESCH 1936, V/ 38.

26) Stětí sv. Pavla, 40. léta 15. století, Staatliche Graphisch Sammlung, Mnichov, in:

BENESCH 1936, V/ 36.

27) Bičování Krista, 40. léta 15. století, Staatliche Graphisch Sammlung, Mnichov, In:

BENESCH 1936, V/ 35.

28) Nesení kříže, kolem 1430, Mistr Worcesterova Nesení kříže, Art Institute, Chicago.

Převzato: <https://www.artic.edu/artworks/59897/christ-carrying-the-cross>. Vyhledáno dne: 10.7. 2019.

29) Klanění tří králů, 40. léta 15. století, Mistr Friedrichova oltáře, Österreichische Galerie,

Vídeň. Převzato: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3585/anbetung-der-hl-drei-konige>

Vyhledáno dne: 5.11.2020.

30) Oltářní křídla z Linze se Zvěstováním Panně Marii, mezi léty 1430–1440, Mistr

Fridrichova oltáře, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz. In: Gotikschätze

Öberösterreich Linz 2002, s. 266.

31) Archanděl Gabriel, kolem 1430, Mistr Friedrichova oltáře, Stiftgalerie Klosterneuburg.

Převzato: <https://www.stift-klosterneuburg.at/collection/erzengel-gabriel-aus-einer-verkuendigung/> Vyhledáno dne: 5.11.2020.

32) Mnichovské ukřižování, 40. léta 15. století, kostel Panny Marie, Mnichov. Foto archiv autorky, 2020.

33) Kalvárie z Benediktbeuern, kolem 1435/ 1440, Alte Pinakothek, Mnichov. Převzato z:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_der_Benediktbeurer_Kreuzigung.jpg.

Vyhledáno dne 25.2.2021.

34) Letnerová Kalvárie z Tegernsee, konec 30. let 15. století, Gabriel Angler, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Převzato z:

https://www.wikidata.org/wiki/Q1488906#/media/File:Mistrz_Oltarza_z_Tegernsee.jpg.

Vyhledáno dne 25.2.2021.

35) Rekonstrukce Tabuly Magny z kláštera v Tegernsee, 40. léta 15. století, Gabriel Angler.

In: MÖHRING 1997, s. 227, obr. 1.

- 36) Deska Ukřižování z Tabuly Magny z kláštera v Tegernsee, 40. léta 15. století, Gabriel Angler, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Převzato z: <https://www.gnm.de/objekte/tegernseer-kalvarienberg/>. Vyhledáno dne: 25.2.2021.
- 37) Deska Nesení kříže z Tabuly Magny z kláštera v Tegernsee, 40. léta 15. století, Gabriel Angler, Bayrisches Nationalmuseum, Mnichov. Převzato z: <https://www.gnm.de/objekte/tegernseer-kalvarienberg/>. Vyhledáno dne: 25.2.2021.
- 38) Votivní deska ze St. Lambrechtu, 30. léta 15. století, Mistr Votivní desky ze St. Lambrechtu, klášter St. Lambrecht. In: KLÍPA 2012, IV/9.
- 39) Retábl z Hilpoltsteinu, sváteční strana, první polovina 15. století, kostel Hilpoltstein. Převzato z: <https://www.markgrafenkirchen.de/en/margravechurches/the-parish-church-of-st-matthew-hilpoltstein/#/>. Vyhledáno dne: 20.3. 2021.
- 40) Retábl z Hilpoltsteinu, zavřená křídla retáblu, první polovina 15. století, kostel Hilpoltstein. In: FRANZEN 2002, obr. 57, 58, s. 157.
- 41) Retábl z Bamberku, kolem 1429, Bayrisches Nationalmuseum, Mnichov. In: FRANZEN 2002, obr. 60, s. 164.
- 42) Kalvárie z Heidau, kolem 1440/1450, Následovník Mistra Worcesterova Nesení kříže, Muzeum Narodowe, Varšava. In: SUCKALE 1988, obr. 13, s. 9.
- 43) Kalvárie z Baumburku, kolem 1491, Bayrisches Nationalmuseum, Mnichov. Fotfbaumo archiv autorky, 2020.
- 44) Socha sv. Kryštofa z kostela sv. Sebalda v Norimberku, 1442, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Převzato: <https://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.2423>. Vyhledáno dne: 15.2.2021.
- 45) Krucifix, kolem 1450, Moravská galerie, Brno. In: Od gotiky k renesanci II 1999, kat. č. 139, s. 309.
- 46) Ukřižování Krista, kolem 1420–1425, bři van Eyckové, Metropolitan Museum of Art, New York. Převzato z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>. Vyhledáno dne: 12.3.2020.
- 47) Detail omdlévající Panny Marie, Ukřižování z Grazu, kolem 1445, Conrad Laib, dóm v Grazu. In: KÖLLERMANN 2007, s. 26.
- 48) Imago Pietatis, první čtvrtina 15. století, Lorenzo di Bicci, Czartoryski Museum, Krakov. Převzato z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bicci_Imago_Pietatis.jpg. Vyhledáno dne: 5.3.2021.
- 49) Pravý a levý spodní závěs Znojemského oltáře, Znojemský oltář, 40. léta 15. století, Österreichische Galerie Belvedere, Vídeň. Foto archiv autorky, 2019.

- 50) Detail prošroubování rámu pro uchycení závěsu křídla, Znojemský oltář, 40. léta 15. století, Österreichische Galerie Belvedere, Vídeň. Foto archiv autorky, 2019.
- 51) Pravý horní závěs skříně Friedrichova oltáře, Friedrichův oltář, 1447, katedrála sv. Štěpána, Vídeň. In: KOLLER 1994, obr. 21, s. 36.
- 52) Axonometrický pohled v kresbě konstrukce Friedrichova oltáře, Friedrichův oltář, 1447, katedrála sv. Štěpána, Vídeň. In: KOLLER 1994, obr. 18a, s. 34.
- 53) Vnější strana levého křídla Znojemského oltáře, Znojemský oltář, konec 30. let 15. století, Österreichische Galerie, Vídeň. In: WINKLER 1927, TAB. CIX.
- 54) Vnější strana pravého křídla Znojemského oltáře, Znojemský oltář, konec 30. let 15. století, Österreichische Galerie, Vídeň. In: WINKLER 1927, TAB. CX.
- 55) Sváteční strana Fridrichova oltáře, Fridrichův oltář, 1447, dóm sv. Štěpána, Vídeň. Foto archiv autorky, 2020.
- 56) První změna zavření křídel Fridrichova oltáře, Fridrichův oltář, 1447, dóm sv. Štěpána, Vídeň. Převzato z: https://www.meinbezirk.at/rudolfsheim-fuenfhaus/c-lokales/wrneustaedter-altar_a908721. Vyhledáno dne: 5.3. 2021.
- 57) Druhá změna zavření křídel Fridrichova oltáře, Fridrichův oltář, 1447, dóm sv. Štěpána, Vídeň. Foto archiv autorky, 2021.
- 58) Levé vnější křídlo s řadami světců, Fridrichův oltář, 1447, dóm sv. Štěpána, Vídeň. In: Der Wiener Neustädter Altar 1999, obr. 51.
- 59) Pravé vnější křídlo s řadami světců, Fridrichův oltář, 1447, dóm sv. Štěpána, Vídeň. In: Der Wiener Neustädter Altar 1999, obr. 52.
- 60) Malovaná křídla predely Fridrichova oltáře s tématy Mariina života a Kristových pašijí, Fridrichův oltář, 1447, dóm sv. Štěpána, Vídeň. In: Der Wiener Neustädter Altar 1999, obr. 15, 16, 17, 18.
- 61) Kristus před Pilátem, polovina 30. let 15. století, Mistr pašijových řad, Slezské zemské muzeum v Opavě, Opava. In: KLÍPA 2009, s. 33.
- 62) Bičování Krista, 30.–40. léta 15. století, Wien Museum, Vídeň. Převzato z: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/365459-geisselung-christi/> Vyhledáno dne: 1.3.2021.
- 63) Nesení kříže, 30.–40. léta 15. století, Wien Museum, Vídeň. Převzato z: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/365464-kreuztragung/> Vyhledáno dne: 1.3.2021.
- 64) Narození Krista, 30.–40. léta 15. století, Wien Museum, Vídeň. Převzato z: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/365455-geburt-christi/> Vyhledáno dne: 1.3.2021.

- 65) IR snímek scény Kristova vjezdu do Jeruzaléma, Znojemský oltář, 40. léta 15. století, Österreichische Galerie Belvedere, Vídeň. In: Der Wiener Neustädter Altar 1999, obr. 45, s. 19.
- 66) Šablona karafiátového motivu křídel Friedrichova oltáře, Friedrichův oltář, 1447, katedrála sv. Štěpána, Vídeň. In: Der Wiener Neustädter Altar 1999, obr. 46, s. 19.
- 67) Detail scény Kristova Snímání z kříže, Znojemský oltář, konec 30. let 15. století, Österreichische Galerie, Vídeň. Foto archiv autorky, 2019
- 68) Reliéf kladení Krista do hrobu, Donatello, 1446–1453, bazilika del Santo, Padova. Převzato:
[https://it.wikipedia.org/wiki/Deposizione_di_Cristo_\(Donatello\)#/media/File:Donatello,_deposizione.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Deposizione_di_Cristo_(Donatello)#/media/File:Donatello,_deposizione.jpg). Vyhledáno dne: 8.3.2021.
- 69) Centrální scéna Ukřižování, Znojemský oltář, konec 30. let 15. století, Österreichische Galerie, Vídeň. Převzato z: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3602/znaimer-altar>. Vyhledáno dne: 5.5.2021.
- 70) Centrální scéna Ukřižování s doplněnými kopími, béžovou barvou vyznačené nedochované části kopí, fialovou vyznačena plastická kopí, Znojemský oltář, konec 30. let 15. století, Österreichische Galerie, Vídeň. Grafické zpracování Iveta Bernatová, 2021.
- 71) Ukřižování, kolem 1430, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Převzato:
https://www.gnm.de/fileadmin/editorCMS/aktuelles/Passion/1_GNM-Museum-Gm107.jpg. Vyhledáno dne: 17.2.2021.
- 72) Centrální scéna Ukřižování Krista na hlavním oltáři, kolem 1490, kostel sv. Jiří, Dinkesbühl. Foto archiv autorky, 2020.
- 73) Kristus na kříži, detail centrální scény Ukřižování, Znojemský oltář, konec 30. let 15. století, Österreichische Galerie, Vídeň. Foto archiv autorky, 2019.
- 74) Naznačení architektonických a dalších elementů směřující oči diváka do tematického středu centrální scény, pohled na sváteční stranu retáblu, Znojemský oltář, konec 30. let 15. století, Österreichische Galerie, Vídeň. Grafické zpracování Iveta Bernatová, 2021.
- 75) Reliéf Klanění tří králů ze Sieveringu, kolem 1450, Stiftung Galerie Klosterneuburg. In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, Kat. č. 33/1-2, s. 253.
- 76) Reliéf Narození Krista ze Sieveringu, kolem 1450, Stiftung Galerie Klosterneuburg. In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, Kat. č. 33/1-2, s. 253.
- 77) Kalvárie ze Schnütgen Musea, první polovina 15. století. Převzato z: <https://museum-schnuetgen.de/Der-grosse-Kalvarienberg>. Vyhledáno dne 3.3.2021.

- 78) Madona z Landsberku, kolem 1440, Hans Multscher, farní chrám Nanebevzetí Panny Marie, Lech. Převzato z: https://www.akg-images.de/archive/-2UMDHUWLSHQ_C.html. Vyhledáno dne: 4.5.2020.
- 79) Náhrobek Ludvíka IV. Bavorského, kolem 1430, Hans Multscher, Bayrisches Nationalmuseum, Mnichov. In: Hans Multscher 1997, obr. 16, s. 303.
- 80) Muž Bolesti, 2. čtvrtina 15. století, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz. In: Gotikschätze Oberösterreich Linz 2002, s. 267.
- 81) Epitaf Johanna Geusse, kolem 1440, Mistr Albrechtova oltáře, Dom Museum, Vídeň. Foto archiv autorky, 2020.
- 82) Trůnící sv. Petr jako papež, 40. léta 15. století, Jakob Kaschauer (?), Österreichische Galerie, Vídeň. In: Der Meister von Schloss Lichtenstein 2013, Kat. č. 32, s. 251.
- 83) Jidášův polibek, Ottenheinrichova bible, kolem 1425–1430, Bayrische Staatsbibliothek, Mnichov. Převzato z: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0002/bsb00026283/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=3&pdfseite=x> Vyhledáno dne: 11.3.2020.
- 84) Kristus před Kaifiášem, Ottenheinrichova bible, kolem 1425–1430, Bayrische Staatsbibliothek, Mnichov. Převzato z: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0002/bsb00026283/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=5&pdfseite=x> . Vyhledáno dne: 11.3.2020.
- 85) Uzdravení ženy z krvetoku a vzkříšení dcery Jairovy, Ottenheinrichova bible, kolem 1425–1430, Bayrische Staatsbibliothek, Mnichov. Převzato z: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0002/bsb00026283/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=23&pdfseite=x> . Vyhledáno dne: 11.3.2020.
- 86) Vraždění nevinátek, kolem 1435, Bible Pauperum, The Morgan Library, New York. Převzato z: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/7/77199>. Vyhledáno dne: 3.4.2020.
- 87) Svlékání Krista z pláště, kolem 1435, Bible Pauperum, The Morgan Library, New York. Převzato z: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/31/77199>. Vyhledáno dne: 3.4.2020.
- 88) Snímání Krista z kříže, kolem 1435, Bible Pauperum, The Morgan Library, New York. Převzato z: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/33/77199>. Vyhledáno dne: 3.4.2020.
- 89) Korunování Krista trnovou korunou, Modlitební kniha Alžběty Ebron a Viléma III. Bavorského, mezi lety 1426–1432, Bayrische Staatsbibliothek, Mnichov. Převzato z: https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00093724&pimage=00001&l=de. Vyhledáno dne: 1.4.2021.

- 90) Ukřižování, Modlitební kniha Alžběty Ebron a Viléma III. Bavorského, mezi lety 1426–1432, Bayrische Staatsbibliothek, Mnichov. Převzato z: https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00093724&pimage=00001&l=de. Vyhledáno dne: 1.4.2021.
- 91) Snímání Krista z kříže, Orsini Polyptych, 1333–1340, Royal Museum of Fine Arts, Antverpy. In: https://www.wikiwand.com/en/Orsini_Altarpiece. Vyhledáno dne: 26.3.2021.
- 92) Kalvárie z Törwang, kolem 1455/1460, kostel Nanebevstoupení Panny Marie Törwang. In: HOFFMANN 2007, obr. 106.
- 93) Ukřižování z Grazu, kolem 1445, Conrad Laib, dóm v Grazu. Převzato z: https://de.wikipedia.org/wiki/Conrad_Laib#/media/Datei:Conrad_Laib_-_Crocifissione_-_Graz.jpg. Vyhledáno dne: 6.3. 2021.
- 94) Ukřižování, kolem 1449, Conrad Laib, Österreichische Galerie, Vídeň. Převzato z: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3674/kreuzigung-christi>. Vyhledáno dne: 6.3.2021.
- 95) Oltář s ukřižováním, kolem 1390, Jacques de Baerze, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon. Převzato z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jacques_de_Baerze#/media/Soubor:Retable_de_la_crucifixion-Jacques_de_Baerze-MBA_Dijon.jpg. Vyhledáno dne: 10.2.2021.
- 96) Detail centrální části retáblu s Kalvárií, Oltář s ukřižováním, kolem 1390, Jacques de Baerze, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon. Převzato z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jacques_de_Baerze#/media/Soubor:Retable_de_la_crucifixion-Jacques_de_Baerze-MBA_Dijon.jpg. Vyhledáno dne: 10.2.2021.
- 97) Snímání z kříže, Přebohaté hodinky vévody z Berry, 1412–1416, Musée Condé, Chantilly. In: Die Brüder van Limburg 2005, s. 185, obr. 13.
- 98) Všednodenní strana oltáře v Rothenburg, Friedrich Herlin, 1466, kostel sv. Jakuba, Rothenburg. Převzato z: https://www.kirchbau.de/php/305_iframe_bildvorschau.php?id=1009. Vyhledáno dne: 19.2.2021.
- 99) Sváteční strana oltáře v Rothenburg, Friedrich Herlin, 1466, kostel sv. Jakuba, Rothenburg. Převzato z: https://www.kirchbau.de/php/305_iframe_bildvorschau.php?id=1009. Vyhledáno dne: 19.2.2021.
- 100) Nesení kříže, Přebohaté hodinky vévody z Berry, 1412–1416, Musée Condé, Chantilly. In: OBERHAIDACHER 2012, obr. 257, s. 243.
- 101) Nesení kříže, Jacquemart d’Hesdin, Hodinky vévody z Berry, Musée du Louvre, Paříž. In: OBERHAIDACHER 2012, obr. 260, s. 245.

- 102) Ukřižování, Pařížský misál, kolem 1405/1415, Universitätsbibliothek Heidelberg. In: Zeitenwende 1400. Die Goldene Tafel 2019, kat. č. 5, obr. 5, s. 96.
- 103) Ukřižování, Přebohaté hodinky vévody z Berry, 1412–1416, Musée Condé, Chantilly. Převzato z: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Folio_153r_-_The_Death_of_Christ.jpg. Vyhledáno dne: 13.4. 2021.
- 104) Nesení kříže, Spitz Mistr, Kniha hodinek, kolem 1420, J. Paul Getty Museum, Los Angeles. In: Die Brüder van Limburg 2005, s. 387, kat. č. 109.
- 105) Nesení kříže, Přebohaté hodinky vévody z Berry, 1412–1416, Musée Condé, Chantilly. In: Die Brüder van Limburg 2005, s. 365, kat. č. 98.
- 106) Ukřižování, Jean Pucelle, Kniha hodinek Jany z Evreux, 1325–1328, The Metropolitan Museum of Art, New York. In: Die Brüder van Limburg 2005, s. 182, obr. 8.
- 107) Pieta, Jean Malouel, kolem 1400, Musée du Louvre, Paříž. In: Hans Multscher 1997, s. 65, obr. 4.
- 108) Oplakávání Krista, kolem 1435, Oltář z Miraflores, Rogier van der Weyden, Gemäldegalerie, Staatliche Museum, Berlin. Převzato z: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=871481&viewType=detailView>. Vyhledáno dne: 14.4.2021.
- 109) Sv. Trojice, kolem 1430, Hans Multscher, Liebieghaus, Frankfurt. In: Hans Multscher 1997, s. 242, obr. 7.
- 110) Pohled na centrální scénu Ukřižování, Oltář z Bad Wildungen, Městský kostel, Bad Wildungen. Převzato z: https://de.wikipedia.org/wiki/Wildunger_Altar#/media/Datei:Conrad_von_Soest_002.jpg. Vyhledáno dne: 14.3.2021.
- 111) Oplakávání Krista, kolem 1435, Rogier van der Weyden, Museo del Prado, Madrid. In: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden 2008, s. 76, obr. 49.
- 112) Oltář z kostela sv. Reinolda v Dortmundu, kolem 1430, kostel sv. Reinolda, Dortmund. In: Die großen Schnitzaltäre 2005, s. 15, obr.10.
- 113) Oltář ve Schwäbische Hallu, třetí čtvrtina 15. století, kostel sv. Mikuláše, Swäbisch Hall. Převzato z: https://austria-forum.org/af/Geography/Europe/Germany/Pictures/Heilbronn_2/Schwaebisch_Hall_-_St_Michaels_Church_Dutch_Altar_from_the_15th_century. Vyhledáno dne: 14.3.2021.
- 114) Oltář z Lorchu, dokončeno 1483, farní kostel sv. Martina, Lorch na Rýnu. In: Die großen Schnitzaltäre 2005, s. 127, obr. 53

- 115) Návrh retáblu, kolem 1470/80, Monogramista W, Bibliothèque nationale, Paříž. In: Die großen Schnitzaltäre 2005, s. 126, obr. 75.
- 116) Filip Dobrý při mši, Jean le Tavernier, 1457, Bibliothèque Royale, Brusel. In: JACOBSON 1998, s. 43, obr. 43.
- 117) Kalvárie z Oseka, polovina 15. století, kostel Panny Marie, Osek. In: JINDRA 2014, obr. 150, s. 326.
- 118) Skupina Zvěstování Panně Marii, polovina 15. století, okruh Jakoba Kaschauera, Gotikmuseum, Leogang. Převzato z: <https://www.museum-leogang.at/exponate/>. Vyhledáno dne: 25.2. 2020
- 119) Detail scény Kristova Snímání, sváteční strana, Znojemský oltář, konec 30. let 15. století, Österreichische Galerie, Vídeň. Foto archiv autorky, 2019.
- 120) Modlitební kniha Albrechta Habsburského, kolem roku 1437, Österreichische Nationalbibliothek, Vídeň. In: PIRKER-AURENHAMMER 2002, Tafel 3.
- 121) Modlitební kniha Albrechta Habsburského, kolem roku 1437, Österreichische Nationalbibliothek, Vídeň. In: PIRKER-AURENHAMMER 2002, Tafel 3.
- 122) Centrální scéna ukřižování Krista, Pašijový oltář, 30. léta 15. století, kostel sv. Korbiniána, Assling-Thal. In: DOPSCH 2005, s. 193, Abb. 3.
- 123) Albrecht Habsburský s řádem orlice, kopie ze 16. století, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Převzato z: <https://www.khm.at/de/objektdb/detail/2279/>. Vyhledáno dne: 28.3.2021.
- 124) Klečící Albrecht Habsburský detail, Velký Albrechtův oltář, před 1438, Mistr Albrechtova oltáře, Stiftsmuseum Klosterneuburg. Převzato z: <https://www.stift-klosterneuburg.at/collection/die-koenigin-der-angeli-albrechtsaltar/>. Vyhledáno dne: 28.3.2021.
- 125) Albrecht Habsburský, konec 16. století. Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Převzato z: <https://www.khm.at/objektdb/detail/2278/?offset=2&lv=list> . Vyhledáno dne: 28.3.2021.
- 126) Albrecht Habsburský, kopie ze 16. století, Anton Waiss, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Převzato z: <https://www.habsburger.net/de/medien/antoni-boys-albrecht-v-ii>. Vyhledáno dne: 28.3.2021.

Seznam zkratek

AKBILD – Akademie der bildenden Künste, Wien

AM – Albertina Museum, Wien

AP – Alte Pinakothek, München

ARTIC – The Art Institute, Chicago

BM – British Museum, London

BNM – Bayerisches Nationalmuseum, München

DM – Dom Museum, Wien

GNM – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

KHM – Kunsthistorisches Museum, Wien

MMA – The Metropolitan Museum of Art, New York

MG – Moravská galerie, Brno

ML – The Morgan Library, New York

OBN – Österreichische Nationalbibliothek, Wien

OG – Österreichische Galerie, Wien

OÖL – Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz

SM – Städel Museum, Berlin

SNK – Slovenská národná galerie, Bratislava

Obrazová příloha