

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Adéla Hanzálková

**Reliéf Madony Ochránitelky z olomoucké katedrály v reflexi
díla Niclase Gerhaerta van Leyden**

*Relief of the Madonna of the Protector from the Olomouc Cathedral in
reflection of the work of Niclaus Gerhaert van Leyden*

Bakalářská práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Michaela Ottová, Ph.D.

Praha 2023/24

Prohlašuji, že jsem bakalářskou 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 Praze dne 30. 7. 2024

Adéla Hanzálková

Poděkování

Vedoucí této práce, prof. Michaele Ottové, patří mé největší díky za nekonečnou trpělivost, laskavou pomoc, podnětné připomínky a veškeré konzultace, bez nichž by tento text nevznikl. Byly to právě její přednášky, které mě dovedly k zájmu o středověké sochařství. Vřele děkuji rovněž všem blízkým, přátelům a rodině, kteří mi byli, a stále jsou velkou oporou, a to nejen při studiu a psaní bakalářské práce. Dále tímto děkuji celému semináři Od gotiky k renesanci při Ústavu pro dějiny umění a všem ústavním pedagogům.

Speciální díky bych chtěla věnovat spolužákovi Janu Rusovi – za jeho inspirativní přístup, mimořádnou pokoru, milé debaty, neustále otevřenou mysl a neutichající nadšení se tázat.

Anotace

Předkládaná bakalářská práce se zabývá monografickým studiem pozdně gotického reliéfu Madony Ochránitelky, nacházející se dnes v kapli sv. Cyrila a Metoděje olomoucké katedrály. Cílem práce je detailní a komplexní poznání díla a prozkoumání jeho vztahu k (po)gerhaertovskému sochařství a jeho ohnisku ve Vídni a Vídeňském Novém Městě, které reprezentují především císařské náhrobky Friedricha III. ve svatoštěpánském dómu a Eleonory Portugalské v cisterciáckém Neuklosteru ve Vídeňském Novém Městě. Zvláštní zřetel je kladen na souvislosti mezi reliéfem a sochařskou výzdobou radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Součástí práce je kritické shrnutí dosavadní literatury. Používanými metodami bakalářské práce jsou formální a komparativní analýza, ikonografický a typologický rozbor a vyhodnocení materiálového a technologického průzkumu a kontextu vzniku díla.

Klíčová slova

Pozdně středověké sochařství, Niclas Gerhaert van Leyden, Vídeň, Vídeňské Nové Město, Morava, 15. století, Madona Ochránitelka z Olomouce

Annotation

The presented bachelor's thesis deals with a monographic study of the late Gothic relief of the Madonna of the Protector, located today in the chapel of St. Cyril and Methodius of Olomouc Cathedral. The aim of the work is a detailed and comprehensive knowledge of the work and an examination of its relationship to (post) Gerhaert sculpture and its focal point in Vienna and Vienna's New Town, which are mainly represented by the imperial tombstones of Friedrich III. in St. Stephen's Cathedral and Eleanor of Portugal in the Cistercian Neukloster in Vienna's New Town. Special attention is paid to the connections between the relief and the sculptural decoration of the town hall chapel of St. Hieronymus in Olomouc. Part of the work is a critical summary of the existing literature. The methods used in the bachelor thesis are formal and comparative, iconographic and typological analysis and evaluation of the material and technological research and the context of the creation of the work.

Keywords

Late medieval sculpture, Niclas Gerhart van Leyden, Vien, Wiener Neustadt, Moravia, 15th century, Madonna Protectress from Olomouc

Obsah

1. Úvod	4
2. Madona Ochránitelka v Olomouci	5
2.1. Popis	5
2.2. Reliéf v dosavadní literatuře	9
2.3. Ikonografie reliéfu	18
Madona Ochránitelka	18
Identifikace figur v Mariině plášti	22
Spona Mariina pláště	25
Větvoví	27
2.4. Umístění a funkce reliéfu	29
2.5. Reliéf v umělecko-historických souvislostech	31
Sochařská výzdoba radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci	31
Vídeňské souvislosti	36
Místo a čas vzniku reliéfu	39
3. Tzv. vídeňská gerhaertovská škola	40
4. Závěr	48
5. Zdroje	51
Literatura	51
Jiné zdroje	60
6. Seznam vyobrazení	61

1. Úvod

Reliéf Madony Ochránitelky ze zbořeného olomouckého kostela Panny Marie na Předhradí spolu se sochařskou výzdobou a architektonickým řešením olomoucké radniční kaple sv. Jeronýma jsou pokládány za vrcholný projev pozdně gotického sochařství na Moravě. Jejich vznik spadá do období intenzivního nárůstu významu Olomouce, jehož počátek souvisí s přítomností Jana Kapistrána. Vrchol téhož se kryje se vznikem humanistické společnosti (Sodalitas Mariehofiana) roku 1502, která navázala na činnost obdobných institucí ve Vídni či Krakově a jejíž kořeny lze sledovat v kruzích vzdělaného olomouckého kléru i měšťanstva.

Reliéf patří do vrstvy reflexí gerhaertovských tvůrčích principů, a i přes jeho nespornou kvalitu, výtvarnou koncepci i kontext mariánské úcty v Olomouci ve druhé polovině 15. století, mu nebyl věnován odpovídající prostor. Práce se pokusí odpovědět na řadu literaturou otevřených otázek, včetně možného napojení na dílenský okruh a objednavatelské zázemí. S reliéfem Madony Ochránitelky svou podobou bezesporu souvisí výzdoba radniční kaple sv. Jeronýma, která bude pojednána v samostatné části. Cílem této pasáže však nebude zodpovězení všech s ní souvisejících otázek, ale spíše stručné nastínění jejích dějin, potažmo s kaplí souvisejících problémů. Práce se pokusí přiblížit vztah obou těchto sochařských památek k (po)gerhaertovskému sochařství a tzv. vídeňské gerhaertovské škole.

Vedle reliéfu a radniční kaple dokresluje zmíněný rozvoj Olomouce vznik početných umělecky hodnotných děl, která svou formou rovněž vycházejí ze sochařství Niclase Gerhaerta van Leyden a prezentují tak evidentní vazbu daného prostředí na Vídeň, Vídeňské Nové Město a tamní dvůr císaře Friedricha III. To lze konstatovat např. u sochy Panny Marie ze Zvěstování z Židlochovic či sv. Jakuba z Jihlavy, jejichž východisko bychom našli v sochařském cyklu Apoštolů a Zvěstování Panně Marii z kostela Nanebevzetí Panny Marie a sv. Ruperta ve Vídeňském Novém Městě. Obeznamení s gerhaertovskými a pogerhaertovskými díly nebo výtvarnými principy dokládá i známá Madona Primavesi, jejíž moravský původ však stále nelze ověřit. Tato díla mají základ ve zmíněné vídeňské gerhaertovské škole, které bude věnována samostatná kapitola, zejména pak jejím klíčovými díly – náhrobku Eleonory Portugalské a Friedricha III, které jsou pro svou podobu hlavním srovnávacím materiálem s olomouckým reliéfem.

2. Madona Ochránitelka v Olomouci

Autor: Neznámý

Datace: počátek 90. let 15. století

Umístění: dnes katedrála sv. Václava v Olomouci, kaple sv. Cyrila a Metoděje; pochází z kostela Panny Marie na Předhradí (zbořen 1839, věž již 1802)

Technické parametry: pískovec, 180 × 125 × 25 cm

Restaurování: starší zásahy v 19. století, restaurováno 1928 (zemský technický konzervátor Stanislav Sochora) a 1974 (autor neznámý)

Literatura: Nowak 1890, s. 13–16; Kachník 1928, s. 4; 1931, s. 48–49; Pinder 1929, s. 292–293; Kutal 1949, s. 76–79; 1962, s. 119; 1972, s. 166; Hlobil 1972, s. 21–24; 1999, s. 304–306; Homolka 1969, s. 560–561; 1984, s. 548; Burian 1984, s. 201–203; Chadraba 1980, s. 70–82; Dospěl 2007, s. 459

2.1. Popis

Vysoký reliéf obdélníkového formátu tvoří hluboká nika, rámovaná architektonickými prvky vycházejícími z profilací jednodušších portálů, která působí dojmem, jaký známe z běžných dřevěných oltářních skříní. V dolní partii je úsek ve tvaru torčovaného sloupku, v horní pak nenápadného přetínání. Svrchu celou kompozici uzavírá vegetabilně pojednaný baldachýn, jehož dvě části se uprostřed spojují a přerůstají na úzký rám reliéfu. Vegetabilní motiv vychází z podoby sukovité osekané větve. Nejsou na něm skoro žádné listy a připomíná spíše navzájem propletené větve popínavého keře. Uvnitř baldachýnu se v zadním plánu nachází dvě odstředivě stočené fiály. Pozoruhodným detailem je, že hroty fiál ústí na andělských křídlech, zatímco jejich paty se zřetelně nachází za anděly. Pod samotným baldachýnem probíhá úzký pás římsy, který je při okrajích přerušen andělskými křídly.

Kompozici olomouckého reliéfu se odehrává v podstatě ve dvou prostorových plánech. Jejím ústředním motivem je korunovaná Madona Ochránitelka s výrazně horizontálně položeným a velikostně nadsazeným Ježíškem v náruči.

Komplikovaný postoj Panny Marie nepodléhá kontrastu a nemá zcela jasně artikulované rozložení hmoty. To je způsobeno mírným pokrčením Mariiných kolen a podsazenou pánví. Postoj proto působí poněkud alogicky. Na první pohled se

může zdát, že nelze s přesností určit, zdali má Panna Marie dítě nad nosnou či volnou nohou. Po bližším pozorování je zřetelná méně zatížená levá noha, která je lehce zakročena. Marie mírně předstupuje pravou nohou směrem dopředu. Je evidentní lehká orientace, potažmo vyosení figury směrem doprava z pohledu Panny Marie. Horní část Mariiny postavy se lehce naklání směrem k divákovi.¹ Její postoj tak vytváří konkávní prostor reliéfu [1].

Mariin šat sestává z několika ostře lámaných záhybů v úrovni klína. U chodidel Panny Marie se záhyby seskupují do měkce našasených útvarů. Z pod oblého a obracejícího ho se cípu vystupuje špička Mariina pravého chodidla.

Mariin plášť svým rozvinutím formuje niku pro další figury. Plášť je měkce zpracovaný a rozevřený skoro do šířky celého reliéfu. Okraje pláště tvoří jednoduché kaskády. Hmota pláště zakrývá Mariina ramena. Na hrudi je sepnut ornamentálně zpracovnou sponou. Ve výšce Mariina obličeje je přidržován dvojicí vznášejících se polopostav andělů s výrazně plasticky provedenými křídly. Andělé jsou oděni v roucha, která jsou na hrudi napříč přepásaná úzkým pruhem. Jejich obličeje jsou velice jemné a bez výraznějších rysů.

Mariánské figuře dominuje zlacená koruna, a především figura dítěte. Marie Ježíška drží pravou rukou za levou nohu a levou rukou v jeho levém podpaží. Dítě má překřížené nohy, pravou přes levou a v pravici pozvedá zlaté jablko [2].

Hlava Marie je lehce natočena k její pravici. Její oválný, poměrně úzký a jemně pojednaný obličej obklopují dlouhé prameny vlasů, spadající po svrchním plášti k úrovni Mariina poprsí. Spodní část jejího levého pramene zakrývá Ježíškova hlavička. Prameny vlasů jsou tvořeny zvlněnými paralelními liniemi. Pod nimi jsou patrné ušní lalůčky. Obličejí dominují mandlovité oči s výraznými svrchními víčky. Má drobná zavřená ústa a rovný nos. Z tváře výrazně vystupuje brada oválného tvaru [3].

V prostoru pláště se nachází několik propojených obrazových plánů sestavených z různých postav. Ty jsou zachyceny v hierarchické perspektivě, v mnohem menším měřítku než Panna Marie s dítětem. Detailnost provedení a plasticita nad sebou řazených figur klesá spolu s odstupňováním jednotlivých plánů, potažmo s menším významem zobrazených, v prvním plánu je však na mimořádně vysoké úrovni. Při bočním pohledu se kupř. papežova

¹ Tento princip je známý z obou gerhaertovských náhrobků císařského páru Friedricha III. a Eleonory Portugalské ve Vídni a Vídeňském Novém městě.

tvář s tíarou, ale i jeho tělesné jádro, od zadní části reliéfu oddělují zhruba třemi čtvrtinami celé hmoty [4].

Postavy jsou tělem Madony rozděleny na dvě skupiny. Po její pravici se nachází skupina reprezentující zástupce církevních stavů [5], po levici pak stavů světských [6]. Postavy v prvním plánu spočívají přímo u nohou Panny Marie, na záhybech jejího shrnujícího se pláště a šatu. Po její levici je jako první zachycena klečící mužská postava s gestem modlitby. Je zobrazena zhruba ze tříčtvrtinového profilu, v mohutném plášti, s bujným plnovousem, kudrnatými vlasy a výraznou korunou. Tu lze podle tvaru a kamar považovat za císařskou. Vedle se nachází další mužská postava s kulovým předmětem v rukou. Zpod jeho oděvu vystupuje pravá noha a je pravděpodobné, že na levé noze, která není vidět, klečí. Jeho tvář je bezvousá. Vlasy, na nichž spočívá tentokrát královská koruna, jsou velice objemné a kudrnaté. Mezi těmito postavami je při detailnějším pohledu čitelný nos a háv přes hlavu spolu s dlaní další za nimi stojící postavy. Nad nimi se nachází další tři figury, všechny v přibližně stejné výšce. Nejblíže k Marii je téměř frontálně zachycena modlící se ženská figura, které jsou vidět pouze spojené dlaně a hlava s císařskou korunou. Vedle ní je další ženská figura, která se svým pohledem více natáčí k Madoně. U té je pozorovatelný výrazný límec a královská koruna. Mezi těmito postavami je o něco výše situována další ženská postava, velice podobná císařovně, ovšem bez koruny pouze s rouškou. Poslední v této řadě je dlouhovlasá mužská postava s knížecí čapkou. Závěrečnou, méně uspořádanou skupinu zleva reprezentuje obličej ženy en face, dvě mužské tváře s vysokými klobouky (první en face, druhá z profilu) – nejspíš zástupci měšťanů – a postava rytíře s kopím obmotaným pruhem látky. Všechny ženské postavy mají vlasy a spodní část obličeje zahaleny rouškou, potažmo šlojířem.² Úplně nahoře v rohu se pak nachází malá, z profilu zachycená hlava v kápi, s dominantně pojednaným nosem.

Církevní stavy u Mariiných nohou reprezentuje mužská, z profilu pojednaná klečící postava v modlitbě s výraznou a plasticky zpracovnou tíarou na hlavě. Vedle ní je frontálně zobrazená figura s kardinálským čepcem a otevřenou knihou před sebou. Poslední, nejspíš klečící figura, lehce zahalená Mariiným pláštěm, je zachycena z lehkého profilu a s biskupskou mitrou na hlavě. Všechny

² Slovo rouška používá pro téměř identický způsob zavnutí ženské hlavy Ludmila Kybalová viz Ludmila Kybalová, *Dějiny odívání. Středověk*, Praha 2001, 185–196.

tři mají bohatě a hluboce probíraná, jemně pomačkaná roucha. Nad papežem stojí muž v řádovém rouchu, s praporcem v jeho pravé ruce a tonsurou. Další tři postavy za tímto mužem, tvořící nepravidelnou řadu, jsou rovněž oděny v řádová roucha. Za nimi se nachází poslední tři figury, méně čitelné, a ne příliš detailně zpracované. Jedná se nejspíš o dvě ženské a jednu mužskou postavu, nejbliže Marii.

Zpracování reliéfu je na vysoké úrovni. Při delším pozorování vychází najevo jeho promyšlenost. Inovativní je především konkávní prostor reliéfu a Mariin postoj s jejím do stran rozprostřeným pláštěm. Pozoruhodné jsou detaily proplétání vegetabilního prvku uzavírajícího svrchu celý baldachýn, insignie rozlišující jednotlivé postavy, ale i jemnost, se níž je vyvedená monumentální mariánská postava. Stav dochování je velice dobrý, jen materiál dolní partie reliéfu s církevními postavami i částí Mariina pláště vykazuje lehkou degradaci.

2.2. Reliéf v dosavadní literatuře

Reliéf Madony Ochránitelky pochází z bývalého farního kostela Panny Marie z Předhradí v Olomouci, který byl v rámci josefínských reforem proměněn ve vojenské skladiště a následně roku 1839 zbořen.³ Na jeho místě stojí palác okresního hejtmanství, v němž od roku 1948 sídlí knihovna města Olomouc.⁴ Pro dataci reliéfu bylo důležité jeho umístění nad portálem kostelní věže [7],⁵ postavené v 80. letech 15. století. Zbořena byla v roce 1802⁶ a mezi lety 1802 a 1859 byly reliéf spolu se sochami svatých apoštolů Petra a Pavla⁷ uloženy v soukromém domě (zbořen roku 1859), kde byly „omalovány a od lidu hojně uctívány“.⁸ Úprava reliéfu proběhla roku 1837,⁹ a následně s dalším přesunem do kaple na dómském náměstí nedaleko dómu sv. Václava roku 1860.¹⁰ Tato kaple byla pro reliéf navržena olomouckým architektem Franzem Kottasem, pracujícím pro tamní kapitulou.¹¹

V letech 1928 a 1929 byly sochy apoštolů a reliéf Ochránitelky obnovovány pod dohledem zemského technického konzervátora Stanislava Sochora a za dohledu dómského vikáře Františka Stavinohy. Tehdy byla odstraněna její polychromie.¹² Během druhé světové války zhotovil Rudolf Doležal první sádrový odlitek. Další odlitek, od Vladimíra Koutného, v březnu roku 1974 vystřídal v Kottasově kapli originál, který byl spolu se sochami apoštolů přesunut z náměstí

³ Václav Burian, Poznámky ke stavební historii zaniklého kostela P. Marie na Olomouckém Předhradí, *Vlastivědný věstník moravský XXXVI*, 1984, s. 311–313.

⁴ Více ke kostelu, *Ibidem*. Kostel, kdysi obklopený hřbitovem, stával na dnešním náměstí Republiky. Písemný doklad o jeho existenci se pojí s rokem 1253. Ve sledované době, tedy koncem 15. století, mělo být uvnitř 8 bočních a 1 hlavní oltář.

⁵ K Minnichovu modelu a jeho relevanci pro rekonstrukci kostela více Václav Burian, Minnichův model kostela na Předhradí – nejstarší sbírková akvizice olomouckého muzea, *Vlastivědný věstník moravský XXXIX*, č. 3, 1987, s. 304–310.

⁶ Josef Kachník, *Olomoucký metropolitní chrám sv. Václava*, Olomouc 1931, s. 48–49. Zvonice byla zbořena pravděpodobně z důvodu jejího poničení po požáru.

⁷ Ty pocházejí z kostela jím zasvěceného na Předhradí nebo z kostela Panny Marie tamtéž. Ivo Hlobil, kat. č. 181, Sv. Petr a sv. Pavel, in: Paul Arnold et al., *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, III: Olomoucko*, Olomouc 1999, s. 293–294. Ivo Hlobil datuje apoštolské postavy mezi léta 1450–60 a předpokládá jejich původ v kostele Panny Marie na Předhradí. Sochy mohly vzniknout ale i pro farní kostel sv. Petra a Pavla na Předhradí, který byl po požáru roku 1455 rekonstruován viz Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku*, IV. díl, Praha 2000, s. 617.

⁸ Josef Kachník, Skulptura Panny Marie, ochránkyň v Olomouci, *Našinec*, č. 195, 1928, s. 4.

⁹ Adolf Nowak, *Církevní památky umělecké z Olomouce*, Olomouc 1890, s. 13–16.

¹⁰ *Ibidem*. Nowak zmínil i množství věřících, kteří chodili památku zdobit květinami a stuhami. Dál Anna Groborzová-Schürmannová, *Pozdně gotické sochařství na Olomoucku* (diplomová práce), Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně v Brně, 1970, s. 16–17 a 78.

¹¹ Leoš Mlčák, Franz Kottas (1828–1892), autor historizující přestavby kapitulního děkanství v Olomouci, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Arcidiecézní muzeum na olomouckém hradě. Příspěvky z mezinárodní konference Olomouc 20.–22. listopadu 1907*, Olomouc 2010, s. 225.

¹² Viz Kachník (pozn. 8).

do chórové kaple sv. Cyrila a Metoděje svatováclavského dómu, kde byl umístěn nad oltář. Současně nejspíše došlo k dalším drobným restaurátorským a konzervačním zásahům. Reinstalaci soch spolu s výmalbou dané kaple sv. Cyrila a Metoděje¹³ řídil architekt Zdeněk Hynek.¹⁴

Reliéfu se dostávalo pozornosti především v kontextu topografických a syntetických prací. Poprvé jej zmínil Adolf Nowak. Dle něj byl po zboření věže vystaven k veřejné účtě v jednom z domů na Předhradí spolu se sochami apoštolských knížat. Uvedl, že zdobená koruna je až pozdější doplněk. Z výše řečeného lze předpokládat, že (přínejmenším) koruna byla vyměněna právě roku 1837. Reliéf na základě ostře lámaných záhybů považoval Adolf Nowak za pozdně gotický. Z reprodukce, byť černobílé, je evidentní, že dílo bylo tehdy polychromované, a že k sejmutí Ježíškovy koruny, odebrání žezla a knihy andělů a dalším dílčím úpravám došlo později.¹⁵ Fotografii díla bez doplňujících informací krátce poté publikoval August Prokop.¹⁶

Metropolitní děkan olomoucké kapituly a profesor teologie Josef Kachník považoval za možného autora reliéfu sochaře a malíře „*Jana Olomouckého*“, který tehdy v Olomouci možná působil, anebo dokonce Veita Stosse, v jehož krakovském díle spatřoval technickou podobnost s olomouckými sochami.¹⁷ Vedle identifikace postav pod Mariiným pláštěm se tak dostal k autorství, které nutně otvírá otázku datace. Tu blíže nespecifikuje – v kontextu jmen postav zastoupených pod pláštěm Panny Marie a zmíněných sochařů, které bral v úvahu, je ale zřejmé, že pracoval s rozpětím 70. až 90. let 15. století. Uvedl poměrně zásadní informaci, a totiž o právě probíhajícím (1928) sejmutí barevných vrstev (kompletně sejmuty v letech 1929).¹⁸ Kachník se domníval, že reliéf byl původně bez polychromie. Ta měla dle něj vzniknout při přenesení reliéfu ze soukromého domu do Kottasovy kaple. Patrně se tedy jednalo o úpravy, které Adolf Nowak zmiňoval k roku 1837, potažmo dílčí úpravy, ke kterým mohlo dojít mez léty 1859 a 1860.

¹³ Pamětní kniha farnosti sv. Václava, zápis z roku 1974.

¹⁴ Do roku 1971 působil jako hlavní architekt města Olomouc a od roku 1976 jako vedoucí olomouckého ateliéru SÚRPMO. Viz <https://www.sgo.cz/osobnosti-a-absolventi-slovanskeho-gymnazia/hynek-zdenek-ing-arch>. Vyhledáno 12. června 2024.

¹⁵ Viz Nowak (pozn. 9), s. 13–14, 39.

¹⁶ August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung: Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst*, Wien 1904, s. 608.

¹⁷ Viz Kachník (pozn. 8). Malířem a sochařem Janem Olomouckým měl na mysli Hanse Olmützera neboli Hanuše z Olomouce.

¹⁸ Viz Kachník (pozn. 5).

František Bolek hodnotil reliéf jako „největší památku gotického sochařského umění církevního v Olomouci z 15. století“ a považoval obě koruny – Mariinu i Ježíškovu – za pozdější doplněk.¹⁹ Julius Leisching v *Dějinách umění Moravy* z roku 1932 zmínil, že se jedná o reliéf z 15. století, který stojí za zvláštní pozornost, ačkoliv byl v 19. století „důkladně přemalován“.²⁰ V tomto duchu se nese řada zmínek²¹ poukazující na mimořádnost díla v kontextu olomouckého sochařství poslední čtvrtiny 15. století i na duchovní význam reliéfu – totiž jako ochranného symbolu Olomouce.²²

Z historiků umění se o reliéf začal patrně jako první zajímat Wilhelm Pinder v kapitole *Die Dunkle Zeit des 15. Jahrhunderts (ca. 1430–1470)*. Dle něj lze v reliéfu, který datoval do 60. let 15. století, vyzorovat prvky typické pro pozdní dílo Jakoba Kaschauera. Upozornil na draperiový systém, ve kterém je patrná jakási „pozdější křehkost“. Do stejné časové a stylové vrstvy vycházející z Freisingkých figur Jakoba Kaschuaera zařadil např. Madonu z Pemflingu nebo Hammerthaleru [8].²³

V našem prostředí se reliéfem poprvé pohledem historika umění zabýval Albert Kutal. Ten se k němu vyjadřoval opakovaně v několika syntetizujících publikacích. V *Gotickém sochařství v Čechách a na Moravě* zmínil starobylý ráz reliéfu, vedle kterého zdůraznil uplatnění nového slohu v lámaných záhybech draperie (vycházel tak přitom z tezí Wilhelma Pindera). Dle něj právě toto dílo reprezentuje první vrstvu nizozemského realismu spolu s tuhnutím a sevřením hmoty, které bylo dle něj běžné pro německé prostředí 30. až 60. let 15. století. Reliéf sice blíže nedatoval, je ale zřejmé, že ho považoval za dílo předgerhaertovské.²⁴ Obdobně o skulptuře uvažoval i v dalších publikacích.

¹⁹ František Bolek, *Katolické kostely a kaple v Olomouci*, Olomouc 1936, s. 21–22. Na reprodukci je oproti dnešnímu stavu navíc v ose hraně rámu lilie vyrůstající ze srůstajících se seschlých větví, koruna Ježíška a žezlo anděla po Mariině pravici.

²⁰ Julius Leisching, *Kunstgeschichte Mährens*, Brünn 1932, s. 81–82. Z jeho formulace je zřetelný jistý odstup a negativní hodnocení v 19. století vzniklých úprav.

²¹ Další mladší zmínky popisného charakteru např. Otto Kletzl, *Die deutsche Kunst in Böhmen und Mähren*, Berlin 1941, s. 148–149; Walter Haage et. al., *Olmütz: Wesentliches und Wissenswertes*, Olmütz 1943, s. 30 nebo Miloslav Pojsl, *Olomouc: Katedrála sv. Václava*, 2. vyd., Olomouc 2007, s. 17–18.

²² Viz Kachník (pozn. 5). Uvedl i tehdy stále žijící úctu k reliéfu.

²³ Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik der Hochrenaissance, Handbuch der Kunstwissenschaft*, Bd. 2, Wildpark-Potsdam 1929, s. 292–293. Hammerthalerská madona se ale dle mého názoru od reliéfu Ochránitelky liší ve způsobu zpracování v mnohých aspektech. Obě díla lze pouze obecně zařadit mezi pozdně středověká díla.

²⁴ Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 76–79. Na území dnešních Čech a Moravy se dle něj vliv gerhaertova umění a jeho výtvarné prvky dostával až v 80. letech 15. století. Za tyto prvky považoval „prudký pohyb hmoty, nové zdůraznění linie a

V *Českém gotickém sochařství 1350–1450* z 60. let 20. století ji kladl do 60. let 15. století, opět s odkazem na výše zmíněného Wilhelma Pindera,²⁵ v 70. letech v *Českém gotickém umění* pak do doby kolem roku 1470. Jako argument pro pozdější datování zdůraznil naturalistické větvoří, které se dle něj do té doby neobjevovalo. Podle Alberta Kutala se ve zmíněném období umělecká produkce na území Čech a Moravy teprve přizpůsobovala středoevropskému kontextu.²⁶ Kontinuálně upozorňoval na vazbu mezi reliéfem a domácí tradicí krásného slohu – ve zpracování obličeje a v poloze dítěte, kterou odvozoval od Krumlovské madony. Dle něj reliéf reprezentuje stejnou uměleckou vrstvu a dobu vzniku jako sochařská díla v Charvatcích či Ročově.²⁷ Zejména na plášti sv. Kateřiny z Charvatců [9] lze vyzorovat podobně ostře lánané záhyby jako u spodního šatu Madony Ochránitelky nebo jemně zpracovaný obličej.²⁸

O přesnější dataci reliéfu se pokusil Robert Smetana. Spojil reliéf s rokem 1483, tedy s rokem počátku výstavby věže kostela,²⁹ podobně jako později Václav Burian. V diplomové práci z roku 1970 zmínila Madonu Ochránitelku Anna Groborzová-Schürmannová. Stejně jako Albert Kotal upozornila na zpracování dítěte v tradici krásného slohu a odkázala na Freisingskou madonu. Na základě technických parametrů díla vyloučila možnost, že by se jednalo o import a počítala s tím, že dílo bylo roku 1483 hotové – stejně jako Robert Smetana vycházela z letopočtu spojovaného s výstavbou věže. Stručně se v práci věnovala i sochám apoštolů sv. Petra a Pavla, které kladla do 70. let 15. století.³⁰

rostoucí realismus“. Předgerhaertovské sochařství má východisko v pozdním krásném slohu, tuhnutí postoje s redukcí esovitého pohybu. Pracuje s realistickým detailem (nikoliv monumentálním realismem pozdní gotiky), s dědictvím Hanse Multschera a Jakoba Kaschauera.

²⁵ Albert Kotal, *České gotické sochařství 1350-1450*, Praha 1962, s. 119

²⁶ Albert Kotal, *České gotické umění*, Praha 1972, s. 166. Odmítá spojení Hanse Olmützera a Olivetské hory od sv. Mořice na základě srovnání s jeho slezskými díly (např. oltář Zlaté Panny z kostela sv. Trojice ve Zhořelci).

²⁷ Albert Kotal, *České umění gotické, Sv. I: Stavitelství a sochařství*, 1949, s. 76. „Někdy je sice sevřený blok kamene nebo dřeva poněkud zasažen hlouběji pracovanými krátkými a tvrdými záhyby, ale tuhé jádro hmoty tím není dotčeno. Ze značného počtu soch tohoto zaměření (Madona z Velké Vsi, Strahovská madona, Pieta z kostela sv. Ducha v Praze aj.) je třeba vyzdvihnouti reliéf Marie Ochránitelky v kapliče u olomouckého dómu, která souvisí s motivem ležícího dítěte ještě krásnými Madonami, od nichž se však už odlišila skladbou i celým repertoárem formálních motivů. K pozdním příkladům této slohové vrstvy patří také sochy Madony a světíc i sochařská výzdoba sanktuária v Ročově a Charvatci...“

²⁸ Aleš Mudra, Sanktuarium a sochy Madony, sv. Kateřiny a sv. Doroty z Charvatců, in: Jan Klípa – Michaela Ottová (ed.), *Bez hranic: umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí*, Praha 2015, s. 230–231. Sochařský soubor z Charvatců, zejména sochy světíc prošly několika předatováními. Nyní jsou považovány za dílo z let 1480–1490.

²⁹ Robert Smetana, *Průvodce památkami v Olomouci*, Olomouc 1948, s. 17.

³⁰ Viz Groborzová-Schürmannová (pozn. 10), s. 16–17, 22–23 a 78–79.

Jaromír Homolka v mnoha směrech klíčovým článku *K některým otázkám středoevropské plastiky. Na okraj knihy Th. Müllera, Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400–1500* z roku 1969³¹ trefně poukázal na paralely mezi reliéfem, především mezi postavami v Mariině plášti a náhrobkem Georga de Schönberg³² (bratislavského probošta a diplomata, aktivně se podílejícího na mírových jednáních Friedricha III. a Matyáše Korvína) v bratislavském dómu, datovaného nápisovou páskou do roku 1470 [10]. Zároveň vyzdvihl Pinderův postřeh o vazbě na starší, lokální (myšleno vídeňskou) kaschauerovskou tradici. Olomoucký reliéf je dle Jaromíra Homolky jeden z prvních dokladů participace na gerhaertově uměleckém odkazu na moravském území. U postav v Mariině plášti a u polopostav andělů vyzoroval blízkou analogii s reliéfy Maxe Valmeta.³³ V mladší syntetizující publikaci *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526* přímo před zmínkou o reliéfu, který stejně jako Robert Smetana a Anna Groborzová-Schürmannová spojil s rokem 1483, upozornil na postavu sochaře „*Hanuše z Olomouce*“, který se měl roku 1479 vrátit do Olomouce z oblasti Bodamského jezera a od roku 1483 pobývat ve Vratislavi a Zhořelci. Reliéf ani žádná jiná díla s ním ale přímo nespojil.³⁴ Naposledy se Jaromír Homolka reliéfu věnoval v polovině 80. let. Označil jej za retábl a zařadil do gerhaertovské, hornorýnské slohové orientace, která se mohla v Olomouci objevit právě prostřednictvím zmíněného Hanse von Olmütze, navrátilivšího se z pobytu v Curychu a Kostnici. O jeho pobytu v Olomouci víme s jistotou pouze to, že zde měl vypořádat pozůstalost svého otce, o jeho díle samotném nevíme mnoho. Pevně je s ním spojitelné pouze sousoší Oplakávání

³¹ Jaromír Homolka, *K některým otázkám středoevropské plastiky. Na okraj knihy Th. Müllera, Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400–1500, Umění XVII*, 1969, s. 539–573.

³² Zápis jeho jména v matrice Vídeňské univerzity: „*Geor(g)ius Peltel de Scho(e)mberg*“. Jeho pravděpodobné místo narození je Schönbergu am Kamp. Na jeho náhrobku je uvedený jako „*Georgius de Schonberg Australi*“. K jeho jménu i osobnosti více Miriam Hlaváčková, *Juraj zo Schönbergu: bratislavský prepošt v službách cisára a kráľa*, Bratislava 2015. Nelze vyloučit, že za návrhem či přímo provedením náhrobku stál Gerhaert a jeho dílna. Náhrobek vznikl 16 let před proboštovou smrtí, ještě za Gerhaertova života. K náhrobku i ohlasu Gerhaerta na Slovensku viz Jaromír Homolka, *Gotická plastika na Slovensku*, Bratislava 1972, s. 18. Náhrobek považuje za dílo Gerhaertova následovníka. Názory na náhrobek shrnuje Kaliopi Chamonikola, *Náhrobok Juraja Schomberga*, kat. č. 2. 2. 9, s. 667; Eadem, *Recepcia diela Nicolausa Gerhaerta van Leyden na Slovensku v poslednej tretine 15. storočia*, s. 373–382, in: Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika*, Bratislava 2003, s. 667; Viera Luxová, *Memento mori: formy náhrobnej skulptury*, in: *ibidem*, s. 333–334.

³³ Viz Homolka (pozn. 31), *Umění XVII*, 1969, s. 560–561. Valmetovými reliéfy mínil blíže nespecifikované části Friedrichova náhrobku.

³⁴ Jaromír Homolka, *Pozdně gotické umění v Čechách, 1471–1526*, Praha 1985, s. 235.

ze zhořeleckého kostela Nejsvětější Trojice, které je ale výrazně pozměněné mladšími zásahy.³⁵ Dále upozornil na zpracování baldachýnu, které v této podobě nemůže být starší než z 80. let 15. století. Vyslovil – pro tuto práci klíčovou – blízkost reliéfu a výzdoby radniční kaple sv. Jeronýma.³⁶

Ve stejné době jako Jaromír Homolka, v 70. letech minulého století, se reliéfu začal věnovat i Ivo Hlobil, dle kterého byl reliéf zazděn nad portálem věže až do jejího zboření. Reliéf datoval do 80. let 15. století především kvůli zmíněnému zpracování vegetabilního baldachýnu a poukazem na intenzivnější stavební činnost i sochařskou produkci dané doby v Olomouci – výzdobu radniční kaple sv. Jeronýma, vznikající snad v letech 1474–1491, či výtvarnou činnost při svatomořickém kostele.³⁷

Zevrubně se dílem zaobíral Václav Burian ve stati *K původní funkci pozdně gotického reliéfu z olomouckého Předhradí*.³⁸ Ačkoliv reliéf kladl do 80. let 15. století, pokusil se ukázat, že přímo nesouvisí s rokem 1483, kterým měla být údajně spolu s nápisem „*hoc opus inceptum est*“ označena věž kostela. Předpokládal, že se na fasádu věže reliéf dostal druhotně s barokizací kostelního mobiliáře. Uvedl, že roku 1723 byla na hlavní oltář umístěna kopie Madony z Maria Zell, pořízená na náklady olomouckého kanovníka Jana Matěje hraběte z Thurnu a Valesassiny. Reliéf měl dle něj před přesunem na exteriér kostela zastávat roli „*oltářního retabula*“. Mimo jiné odkázal na námětovou blízkost oltářního retabula špitálního kostela sv. Ducha v Lübecku s dřevěným výjevem Madony Ochránitelky. V případě lübeckého reliéfu dle něj navíc došlo k syntéze několika ikonografických

³⁵ Romuald Kaczmerk, Das Werk des Hans von Olmütz – ein ungelöstes Problem. Über die Beweinungsgruppe in der Dreifaltigkeitskirche zu Görlitz, in: Markus Hörsch – Tomasz Torbus (ed.), *Studia Jagellonica Lipsiensia*, Bd. 3., Ostfildern: Thorbecke 2006, s. 115–127 nebo viz Jarmila Krčálová, Příspěvek k poznání díla Hanuše z Olomouce, *Umění IV*, 1956, s. 17–50.

O spojení Olmützera s dalším dílem, a totiž se zhořeleckým erbem Matyáše Korvína na tamní radniční zdi se pokusili Katja Margarethe Meith – Marius Winzeler, Das Görlitzer Corvinus-Wappen von 1488 Representationmuster landscherrlicher Macht, *Ročenka SNG 2004/2005*, Bratislava 2006, s. 211–226.

³⁶ Jaromír Homolka, Pozdně gotické sochařství, in: Helena Lorenzová et. al., *Dějiny českého výtvarného umění I/II*, Praha 1984, s. 548.

³⁷ Ivo Hlobil, Poznámky k olomoucké kamenné plastice z 80. let 15. století, *ZVMO*, č. 158, 1972, s. 21–24. Upozornil zde na figurálně pojednaný svorník v kostele sv. Mořice a předpokládal, že kameníci, podílející se na vzniku reliéfu i výzdoby radniční kaple pracovali právě převážně v tomto kostele. Nárůst stavební aktivity souvisel s rozvojem města jako takového. Olomouc se od 80. let stávala stabilizovaným centrem s rostoucím postavením hospodářského a panského stavu. Viz Vladěna Pavlíková, *Mariánská úcta v zrcadle olomoucké nástěnné malby pozdního středověku* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK v Praze, 2019, s. 22–24.

³⁸ Václav Burian, K původní funkci pozdně gotického reliéfu z olomouckého Předhradí, *Vlastivědný věstník moravský XXXVI*, 1984, s. 201–205.

mariánských typů [11]. Přiblížil tak dílo v širším ikonografickém kontextu a předpokládal, že je na něm přímo závislá mariánská freska z bývalého františkánského klášterního kostela v Olomouci.³⁹ Předpokládanou původní funkci reliéfu jako „*oltářního retabula*“ následně zopakoval i v dalším příspěvku *K umělecké historii zaniklého kostela P. Marie na Předhradí v Olomouci*.⁴⁰ Možnost, že se jednalo o „*oltářní obraz*“ uvedl již počátkem 20. století Vítězslav Houdek v textu věnovaném reliéfu sv. Jakuba Většího z kostela téhož zasvěcení v Rokytnici u Přerova. U svatojakubského reliéfu jeho umístění na oltáři až do roku 1764 v podstatě doložil.⁴¹

Rudolf Chadraba se v 80. letech zaměřil na výklad detailu spony Mariina pláště.⁴² Na základě nálezů několika antických mincí, ale i sekyrky z neolitického období na budínském dvoře během vlády Matyáše Korvína a sběratelské činnosti humanisticky orientovaných vzdělavců,⁴³ která se údajně orientovala i na jiné než výhradně klasicky antické předměty, si položil otázku, zdali k obdobným nálezům nemohlo docházet v Olomouci. To spolu s možnou orientací humanistů zdůraznil právě u příkladu Mariiny spony. Na té je dle něj páskovým ornamentem naznačen obličej „*typicky keltským způsobem ranějšího laténského období*“, který zpodobňuje „*gorgoneion*“.⁴⁴ Předpokládal, že se jedná o jeho keltskou variantu, k čemuž došel na základě konzultace s klasickým archeologem Janem Bouzkem. Mělo by se tedy jednat o keltskou variantu „*uřaté hlavy*“ existující v kontextu keltského kultu lebek přemožených nepřátel. Postupně mělo dojít ke „*kontaminaci*“ tohoto motivu klasickým „*gorgoneionem*“ – hlavou Medúzy. Dle Rudolfa Chadraby tak mohlo v případě olomouckého reliéfu dojít k obdobné „*kontaminaci*“ Madony Ochránitelky s bohyní Minervou, ochránkyní měst.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Václav Burian, *K umělecké historii zaniklého kostela P. Marie na Předhradí v Olomouci, Vlastivědný věstník moravský XXXIX*, č. 3, 1987, 1987, s. 66–77.

⁴¹ Vítězslav Houdek, *Kamenný oltářní obraz sv. Jakuba Většího z XV. století v Rokytnici, Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci*, 1914, s. 1–4. Dle Ivo Hlobila ale dosud není jeho funkce jasná (ačkoliv tak sám dílo pojmenovává). Ivo Hlobil, kat. č. 210, *Olomoucký následovník Veita Stosse, retábl sv. Jakuba Většího*, in: Arnold (pozn. 7), s. 323–324.

⁴² Rudolf Chadraba, *Humanistické motivy v olomouckém umění kolem roku 1500*, in: Ivo Hlobil – František Novák – Miroslav Řešetka (ed.), *Historická Olomouc a její současné problémy III., Sborník referátů z celostátního symposia, konaného v Olomouci ve dnech 16.-19.6. 1980, symposium bylo zaměřeno na historickou, umělekohistorickou, literárněvědnou problematiku pozdní gotiky a rané renesance v Olomouci s přihlédnutím k širším vývojovým a územním souvislostem.*, Olomouc 1980, s. 70–82.

⁴³ „*Ale v Uhrách již za krále Matyáše stali se byli humanisté ozdobným nábytkem dvorským, který po smrti jeho nebylo tak snadno odkliditi, zvláště když jinak kázala móda*“. Viz Josef Truhlář, *Humanismus a humanisté v Čechách za krále Vladislava II.*, Praha 1894, s. 115.

⁴⁴ Rudolf Chadraba sám přiznal, že divák musí obličej „*vyčíst*“.

Navrhl, že v Olomouci mohlo dojít k nálezu keltského předmětu, jehož forma by se promítla do podoby Mariiny spony. Celý motiv tak považoval za keltskou variantu „*gorgoneia*“ ovlivněného humanistickým myšlením. Vedle toho opakovaně upozorňoval na specifitu humanistické rétoriky pohanského zaměření a odkazoval na osobnosti kolem vídeňské univerzity, jako byl Konrád Celtis či Joachim von Watt.⁴⁵ V o něco mladších textech zopakoval dataci reliéfu mezi roky 1483 a 1493 a identifikoval postavy císaře – Friedricha III. a krále regenta – Maxmiliána I. Reliéf považoval za rustikální formu náhrobku Eleonory Portugalské.⁴⁶ Upozornil na rok 1486 a volbu Maxmiliána římským králem a k identifikovaným postavám císaře a krále připojil i císařovnu Eleonoru.⁴⁷

Naposledy byla reliéfu věnována pozornost v rámci monumentální výstavy *Od gotiky k renesanci* na přelomu milénia. Ivo Hlobil, autor katalogového hesla pojednávajícího reliéf, shrnul dosavadní literaturu a datoval reliéf do doby kolem roku 1480. Jako hlavní důvod pro tuto dataci zopakoval naturalistické zpracování větvoví a zmínil několik příkladů podobného systému proplétání větví a jeho provedení. Vedle toho znovu srovnal formu světských postav na reliéfu se sochařskou výzdobou kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Předpokládal, že výzdoba kaple a reliéf vznikly v jedné dílně, jejíž hlavní mistr mohl působit již po polovině 15. století, čímž se pokusil zdůvodnit „*retardující stylové prvky*“ díla, které Pinder vnímal jako ohlas pozdního stylu Jakoba Kaschauera. Identifikaci postav se nevěnoval, zmínil ale obecné typy vyobrazených – císař, císařovna, král, královna

⁴⁵ Viz Chadraba (pozn. 42). Humanistickou tradici odvozování vlastního původu od antického Říma oblastmi chápanými jako kdysi barbarskými. Jejich konstrukci historicity a kultu minulosti dokládá i na příkladu Olomouce, jejímž zakladatelem měl být Julius Ceasar, jak stojí v potvrzení městských výsad v Olomouci Jiřím z Poděbrad. K tomu Ivo Hlobil, Olomouc jako Iulii mons a Hilarius Litoměřický, *Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci 1992*, Olomouc 1992, s. 188–190. Dále Josef Bláha, K funkci Michalského kopce v Olomouci. Několik úvodních poznámek, *Historická Olomouc: sborník příspěvků*, č. 12, 2001, s. 33–64 a Ondřej Bláha, Vývoj názoru na etymologický výklad toponyma Olomouc, *Střední Morava: kulturně historická revue VIII*, č. 15, 2002, s. 4–19

⁴⁶ Viz Chadraba (pozn. 42) a Eadem, Olomoucké památky křesťanského humanismu, *Historická Olomouc: sborník příspěvků IX.*, Olomouc 1992, s. 75. U informace o Eleonořině náhrobku vycházel z Ludwiga Baldasse, podle kterého nemohl být náhrobek dílem Gerhaerta ale neznámého umělce jím inspirovaného. Gerhaert dle něj zemřel roku 1487 a náhrobek císařovny měl být dokončen až roku 1504. Viz Ludwig Baldass, *Das Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, s. 34–35.

⁴⁷ Rudolf Chadraba, Evropské souvislosti výtvarné kultury Olomoucky, in: Arnold (pozn. 7), s. 60.

atd.⁴⁸ Reliéf dle něj reprezentuje vliv Gehraertova umění, který měl být údajně v Olomouci slabší než v Brně.⁴⁹

Nepatrnou zmínku o reliéfu pak nalezneme v článku Milana Dospěla, který se zaměřil na neméně poutavou a významnou Madonu Primavesi. Ochránitelský reliéf zmínil jen okrajově jako jeden z dalších možných příkladu gerhaertovsky orientovaných děl.⁵⁰

Ze shrnutí dosavadního bádání je evidentní, že se jedná o dílo, u kterého literatura postulovala celou řadu otázek. Většinou se k nim ale vyjadřovali ti badatelé, kteří je sami formulovali nebo se soustředili spíše na jednotlivosti než na celek a kontext reliéfu. Následující kapitoly se proto pokusí sumarizovat klíčové argumenty a alespoň na některé z otázek nabídnout odpovědi.

⁴⁸ Ivo Hlobil, kat. č. 191. Olomoucký sochař, Retábl P. Marie Ochránitelky, in: Arnold (pozn. 7), s. 304–306. Dále uvedl, že byla obnovena Ježíškova pravá noha a dodatečné zpracování hlavy spolu s chybějící částí kamary Mariiny koruny.

⁴⁹ Ivo Hlobil, The arts in Moravia and Silesia from the Gothic to the Renaissance, 1400–1550, in: idem (ed.), *The last flowers of the middle ages. From the Gothic to the Renaissance in Moravia and Silesia*, Olomouc 2000, s. 49–50.

⁵⁰ Milan Dospěl, Sochařský kontext Madony Primavesi, *Umění LV*, 2007, s. 459.

2.3. Ikonografie reliéfu

„*Maria breit den Mantel aus,
Mach Schirm und Schild für uns daraus,
Lass uns darunter sicher stehen,
Bis alle Stürme vorüber gehn.
Patronin voller Güte
Uns alle Zeit behüte...*“⁵¹

Madona Ochranielka

Reliéf ikonograficky reprezentuje typ korunované Madony Ochranielky, věčné přimlůvkyně křesťanské obce a různých skupin věřících, shromážděných pod jejím pláštěm. Podíl Panny Marie na spáse a její poskytnutí ochrany a přimlůvy za spravedlivý soud byl v pojetí (nejen) středověkého člověka zcela směřodátný a zásadní a její přimlůva na nebesích byla naprosto klíčová.

Ochranielská ikonografie pláště vychází jednak z běžné utilitární ochrany před vnějšími podmínkami,⁵² jednak ze světského prostředí. V právním systému mohlo údajně dojít k adopci dítěte tím, že ho otec zahalil do pláště. Podobně mohla vysoce postavená žena udělit milost pronásledované či trestané osobě – tím, že jí poskytla ochranu pod svým pláštěm.⁵³

Odtud se tato ochranná funkce pláště v průběhu 12. a 13. století přenesla na Pannu Marii.⁵⁴ Motiv ochranného pláště, v podstatě konstantního symbolu, bychom našli ale i mnohem dříve. V antickém umění, kupř. u různých znázornění Jupitera či bohyně Venuše, terakoty tzv. *Venus Protectrix*⁵⁵

⁵¹ Stephan Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*, Freiburg i. B. 1909, s. 353.

V německojazyčném prostředí má tato mariánská píseň raně novověkou tradici mariánská píseň. <http://gotteslob.katholisch.de/?name=Suchbegriff&sbid=5&thema=&pageid=3>. Vyhledáno 13. června 2024.

⁵² Vera Sussmann, *Maria mit dem Schutzmantel. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg*, 1929. Vera Susmann se věnovala ochranielkému tématu velice obšírně. V katalogu děl zmínila i příklad olomouckého reliéfu (používá označení *Mater Omnium*), s. 67.

⁵³ Jutta Seibert, *Schutzmantelschaft*, in: Engelbert Kirchbaum – Günter Bandmann – Wolfgang Braunfels – Johannes Kollwitz – Wilhelm Mrazek et al. *Lexikon der christlichen Ikonographie. Vierter Band, Allgemeine Ikonographie, Saba, Königin von – Zypresse Nachträge*, Freiburg im Breisgau 1994, s. 128–133.

⁵⁴ První příklady jsou známy nejspíš z Itálie, z konce 13. století. *Ibidem*.

⁵⁵ https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_365785/. Vyhledáno 4. července 2024.

nebo v pravoslavném prostředí, kde má úcta k Panně Marii Ochránitelce legendické kořeny.⁵⁶ V kapli Hagia Soros konstantinopolského chrámu v Blachernách, založeným císařovnou Pluchérií, sestrou Theodosia II., měl být uchováván útržek Mariina pláště – maforionu. Tam se dostal z Jeruzaléma na konci 5. století.⁵⁷ Ten pocházel z Mariina hrobu, ve kterém byly po jejím Nanebevzetí nalezeny pouze její plášť a růže.⁵⁸ Relikvie ochraňovala ty, kteří hledali pomoc a platila i jako účinná ochrana při obraně měst.⁵⁹ V ortodoxním prostředí, zejména ve slovanských pravoslavných církvích je zavedený významný svátek, tzv. Pokrov či Pokrova – svátek přímlyvy a ochrany Bohorodičky.

Legendické pozadí se rozšířilo i kolem části relikvie, kterou měl vlastnit Karel Veliký (další část Mariina pláště se spolu s dalšími relikviemi měla dostat na západ po dobytí Konstantinopole během křížové výpravy roku 1204). Císař Karel měl na základě toho nechat přeložit antifonu *Sub tuum preasidium confugimus* z řečtiny do latiny. Souvislost mezi ochrannými motivy a liturgickými texty, potažmo modlitbami směřovanými k Panně Marii nalézáme i v *Salve regina, mater misericordiae*. Sv. Brigita ve svých zjeveních vnímala Mariin plášť jako zdroj jejího milosrdenství a poskytované ochrany.⁶⁰ Není proto s podivem, že v románských jazycích je ekvivalentem pro německé slovo *Schutzmantelmadonna* právě *Madonna della Misericordia*.

Typ Madony s ochranným pláštěm má silné kořeny v řádovém cisterciáckém prostředí, v textech Cesaria z Heisterbachu a jeho hagiografickém díle *Dialogus miraculorum*. V jeho vidění Panna Marie roztáhla svůj plášť, ve kterém ukryla jí drahé zástupce cisterciáckého řádu.⁶¹ Tato vize a jí podobné se později staly terčem kritiky Martina Luthera. Obdobnou představu nadřazenosti vlastního řádu pěstovali i dominikáni. Dle Luthera se jednalo o řádovou propagandu a obraz Madony s ochranným pláštěm považoval

⁵⁶ Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, 2006, s. 194.

⁵⁷ John Wortley, *The Marian relics at Constantinople*, 2005, s. 172–187.

⁵⁸ Jean Fourneé, *Himmelfahrt Mariens*, in: Engelbert Kirchbaum – Günter Bandmann – Wolfgang Braunfels – Johannes Kollwitz – Wilhelm Mrazek et al. (pozn. 53), s. 281–282.

⁵⁹ Franz Slump, *Gottes Zorn – Marias Schutz: Pestbilder und verwandte Darstellung als ikonographischer Ausdruck spätmittelalterlicher Frömmigkeit und als theologische Problem*, 2000, s. 47–49.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 49.

⁶¹ Viz Seibert (pozn. 53).

za modloslužbu.⁶² Zobrazení Panny Marie s ochranným pláštěm nebo Madony Ochránitelky s řádovými zástupci patří k velmi častým. Příkladem může být dřevorez z Privilegií cisterciáckého řádu z roku 1491 [12].⁶³

Pro rozšíření úcty byla významnější myšlenka Madony jako „*Mater Omnium*“, která pod svým pláštěm, ukrývá a chrání celý svět. Marie měla svým pláštěm chránit lidstvo i před Božím hněvem a morovými ranami.⁶⁴

Nejstarší zobrazení Panny Marie Ochránitelky pochází z Itálie ze 13. století (vycházejí přitom z předobrazů v byzantském prostředí) – na praporci italského mariánského bratrstva nebo v obrazech Duccia.⁶⁵ Z pozdního středověku se dochovala řada příkladů, kde jednu stranu Mariina pláště pozvedá Ježíšek. V interpretační rovině je tímto posílena myšlenka spásy a udělovaného milosrdenství.

Variabilita postav, zachycených pod pláštěm Panny Marie byla široká. Pod Mariiným pláštěm mohly být shromážděni pouze církevní zástupci. K těm se někdy přidali členi různých řádů. Rozlišení mezi duchovními a světskými stavy s papežem a císařem s gestem modlitby se začalo objevovat v 15. století, stejně jako individuální portréty. Existují i případy, kde jsou v Mariině plášti pouze svěští zástupci, jak tomu je u trůnicí Madony Ochránitelky z Frauensteinu, od švábského sochaře Gregora Erharta z počátku 16. století se zobrazením císaře Maxmiliána I.⁶⁶

Řada zobrazení Panny Marie či Madony Ochránitelky plnila roli epitafu, se zdůrazněným zájmem na osobní spáse a připomínkou zesnulých, kteří jsou zachyceni jako prosebníci u Panny Marie jako tomu je na epitafu rodiny Fuggerů na kostele sv. Sebaldy v Norimberku [13].

Nežřídka docházelo k syntéze již konstituovaných typů Panny Marie. Příkladem může být zmíněný oltář lübeckého kostela sv. Ducha, kde je reprezentována Ochránitelka, Assumpta, Růžencová madona a Apokalyptická žena

⁶² Viz Slump (pozn. 59), s. 52. Luther vyobrazení Madony jako Ochránitelky dysfemicky označoval za „*slepici se svými kuřaty*“ viz James Hall, *A history of Ideas and Images in Italian Art*, 1983, s. 222, 304–305.

⁶³ Viz Beissel (pozn. 51), s. 195–214.

⁶⁴ Ibidem, s. 351–360.

⁶⁵ Viz Seibert (pozn. 53). Ochrana před morem vychází nepochybně z Žalmu 91, „*Ve skryšii Nejvyššího, kdo přebývá...*“ viz Bible pro 21. století.

⁶⁶ Angela Mohr, *Die Schutzmantelmadonna von Frauenstein. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung*, Steyr 1983 nebo Michael Baxandall, *The Limewood sculptors of Renaissance Germany*, 2nd pr., London 1981, s. 294. Ostatní identifikované postavy se u obou autorů liší.

dohromady⁶⁷ či norimberský Peringsdörfferův epitaf z roku 1498 od Adama Krafa, kde jsou stavy kolem Madony shromážděny podobným způsobem, a kde se andělé chystají Madonu korunovat.⁶⁸ K takové syntéze v případě olomouckého reliéfu nedochází, byť by poměrně exponovaná andělská křídla mohla napovídat k úvaze o Mariině vynášení na nebesa. Za poměrně blízké provedení lze považovat malbu v Germanisches National Museum z doby kolem roku 1490.⁶⁹

Nejvíce příkladů Panny Marie či Madony Ochránitelky se na našem území z doby středověku dochovalo v malířství – v nástěnném například ve strakonické komendě, v kostele sv. Apolináře v Praze a další. V deskovém malířství je známý např. Roudnický triptych, v iluminovaných rukopisech bychom mohli jmenovat Opatovický brevíř, fol. 187v. V sochařském médiu patří mezi nejvýznamnější (a nejspíš i nejstarší) zobrazení ochránitelské ikonografie Madona Ochránitelka z Kostelce nad Ohří z první třetiny 15. století. Z mladších můžeme jmenovat hlavní oltář z poutního kostela Panny Marie Sněžné v Kašperských horách z doby kolem roku 1500, mladší příklad z Lužice u Duchcova z doby kolem roku 1520, Pannu Marii Ochránitelku z Annabergu vzniknuvší nejspíš v kadaňské dílně z podobné doby nebo Pannu Marii z Kochánova.⁷⁰

Reliéf Madony Ochránitelky v Olomouci představuje v daném prostředí ojedinělé řešení tohoto typu – novátorské je řešení prostoru jakožto nikovitého rámce, který tak připomíná oltářní skříň. Je nepochybné, že souvisí s podobou mariánské úcty v Olomouci na konci 15. století, jejíž charakter se nám ale zatím

⁶⁷ Viz Burian (pozn. 38). K těmto syntézám mělo dle něj docházet na základě libovolného zacházení umělců s mariánskou typologií. Je ale možné, že k nim mohlo docházet i z teologických důvodů a na popud objednavatelů.

⁶⁸ V případě olomouckého reliéfu předpokládáme, že Marie byla původně korunována.

⁶⁹ <https://objektkatalog.gnm.de/wisski/navigate/8768/view>, inv. č. Gm1067. Vyhledáno 3. května 2024.

⁷⁰ Strakonice viz Zuzana Všetěčková, Bemerkungen zu den Wandmalereien in südböhmen, *Umění XLI*, 1993, s. 179–188; malby v kostele sv. Apolináře viz Petr Skalický, *Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře na Novém Městě pražském* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FFUK v Praze, 2009; Roudnický triptych naposledy Jan Klípa – Adam Pokorný – Jana Sanyová, Triptych se smrtí Panny Marie, zvaný Roudnický oltář. Poznámky k technice malby a uměleckohistorickému kontextu, in: David Hradil – Janka Hradilová (ed.), *Acta Artis Academica 2010: příběh umění - proměny výtvarného díla v čase: sborník 3. mezioborové konference ALMA = The story of art - artwork changes in time: proceedings of the 3rd interdisciplinary conference of ALMA*, Praha 2010, s. 189–226; Opatovický brevíř viz Jaroslav Pešina, *České umění gotické*, Praha 1970, s. 276; Ochránitelka z Kostelce viz Michaela Ottová, *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách* (dizertační práce), Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Fakulta užitého umění a designu v Ústí nad Labem, 2004, s. 34–39; Lužice u Duchcova viz Klípa – Ottová (ed.) (pozn. 28), s. 431; Annaberg viz Aleš Mudra – Michaela Ottová (ed.), *Mýtus Ulrich Creutz. Vizuální kultura v Kadani za Jana Hasištejnského z Lobkovicz (1469–1517)*, Litomořice 2017, s. 216–217; Oltář z Kašperka a Kochánova viz Petr Jindra – Michaela Ottová (ed.), *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, Praha 2013, s. 197–200 a s. 347–348.

nepodařilo blíže poznat. K rozvoji mariánské zbožnosti a kultu svatých, u nichž je zdůrazňována jejich ochranná funkce, mohlo docházet v kontextu rychlé obnovy náboženských poměrů po husitské revoluci. Mariánská úcta se do olomouckého prostředí významně promítala skrze řeholní řády a růžencové bratrstvo, prostřednictvím kterých zároveň docházelo k aktualizaci tohoto ikonografického námětu. Bližší uctívání Madony Ochránitelky jako typu či přímo reliéfu se mi zatím bohužel nepodařilo v olomouckém prostředí dohledat.

V následujících podkapitolách budou jednotlivě pojednány konkrétní detaily, které jsou pro reliéf a jeho ikonografický výklad klíčové.

Identifikace figur v Mariině plášti

V literatuře několikrát otevřené téma identifikace figur, ke kterému jejich detailní propracování přímo vybízí, je samozřejmě závislé na několika ukazatelích (jako jsou pohlaví postav, pokrývky hlav, určení církevních i světských společenských pozic atd.). Prvně se postavy pokusil identifikovat Josef Kachník, který se domníval, že je na reliéfu zobrazen Friedrich III. s Eleonorou Portugalskou po boku. Nad nimi předpokládal krále Vladislava s manželkou a vedle ní vévodu Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic. Poslední plán má dle něj reprezentovat postavu rytíře, vojína a měšťanů. Jednu z těchto postav pak považoval za možný autoportrét tvůrce reliéfu.⁷¹ Světské stavy jsou ale pravděpodobněji zastoupeny postavou císaře Friedricha III. s jeho synem po levici (nikoliv tedy císařovnou),⁷² římským králem Maxmiliánem I., korunovaným roku 1486 a fakticky vládnoucím až po otcově smrti od roku 1493.⁷³ Jeho vyobrazení jako římského krále by se tedy dříve nemělo objevovat, neboť právo na korunu bylo výsadní. Rok volby Maxmiliána I. římským králem – 1486 – může být určující pro datování reliéfu post quem. Jeho ambice získat královskou korunu se sice mohla propisovat do jeho

⁷¹ Viz Kachník (pozn. 8). Josef Kachník tak považoval postavu s jablkem za Eleonoru Portugalskou. Nad ní s císařem předpokládal Vladislava Jagellonského. Spletl tedy mužskou a ženskou postavu. Zároveň by stejně jako je dle něj zobrazen Vladislav Jagellonský, mohl by být na jeho místě Matyáš Korvín.

⁷² Jak správně popsal Ivo Hlobil (pozn. 48).

⁷³ Volba Maxmiliána jako krále opět otevřela základní císařské cíle, a totiž znovudobytí rakouských dědičných zemí spolu s nadvládou nad Burgundskem (to se podařilo díky sňatku s Marií Burgundskou a následnému poražení francouzských vojsk v během bojů o burgundské dědictví). Vedle toho tato volba zdůraznila identifikaci rakousko-habsburského domu s existencí říše samotné. Viz Renate Kohn (ed.), *Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017. Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. in Wiener Stephansdom*, Wien 2017, s 33. Císařem Svaté říše římské se Maxmilián začal titulovat roku 1508.

starších zpodobnění, to bychom ale očekávali v uměleckých dílech vzniklých z jeho vlastní iniciativy, potažmo z jeho okruhu.

Zobrazení císaře s plnovousem (tak tomu je např. v Schedelově světové kronice z roku 1493 na foliu 268v [14]) po boku s jeho synem, jako římským králem, známe z o něco mladší knihy bratrstva sv. Šebestiána v Riedu, na niž poukázal Rudolf Chadraba,⁷⁴ či z nástěnné malby z nedalekého olomouckého kostela Neposkvrněného početí Panny Marie z doby kolem roku 1500.⁷⁵ Obdobným příkladem může být mladší oltářní malba z kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem od Mistra ze Sankt Severin z doby kolem roku 1500 nebo 1510, kde dokonce dochází k syntéze Madony Ochránitelky a růžencového obrazu [15].⁷⁶ Obraz tak mj. ukazuje, že vyobrazení Friedricha III. jakožto císaře Svaté říše římské bylo aktuální i dlouho po jeho smrti.

Nad Friedrichem a Maxmiliánem se pravděpodobně nacházejí jejich manželky.

Friedrich III. byl ženatý jednou, s Eleonorou Portugalskou, která zemřela roku 1467.⁷⁷ Maxmiliánovou první manželkou se roku 1477 stala Marie Burgundská. Zemřela roku 1482 a Maxmiliánovou další, oficiální ženou se stala až roku 1494 Bianca Marie Sforza. Je proto pravděpodobnější, že je na reliéfu zachycena zmíněná Marie Burgundská.⁷⁸ Další postavy reprezentující zástupce světských stavů jsou hůř identifikovatelné.⁷⁹

Stavy církevní na druhé straně reliéfu reprezentuje papež, Sixtus IV. nebo Inocenc VIII. – z historického i nábožensko-politického hlediska je jen stěží blíže určitelné, o kterého z nich se jedná.⁸⁰ Postavu kardinála Josef Kachník považoval za Janna XII. Železného, prvního olomouckého kardinála. Olomouckého biskupa

⁷⁴ Viz Chadraba (pozn. 42). Zmíněná kniha vznikla roku 1503. Samotné bratrstvo bylo založeno až v době Maxmiliánovy korunovace, totiž roku 1486. Zobrazení in: *Ausstellung Maximilian I.: Innsbruck. Ausstellung*, Innsbruck 1969, s. 94–95. I přes Maxmiliánovu korunovaci roku 1486 uvažuje Rudolf Chadraba hranici let 1483 a 1493.

⁷⁵ K tomu více: Pavol Černý, kat. č. 327, Růžencová Madona, in: Arnold (pozn. 7), s. 410–413.

⁷⁶ Viz Beissel, (pozn. 51), s. 540–547.

⁷⁷ Lothar Schultes, Niclas Gerhaert und Werkstatt. Grabplatte der Kaiserin Eleonore von Portugal, kat. č. 96, in: Artur Rosenauer (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance*, München 2003, s. 321–322.

⁷⁸ Mezi tím byl Maxmilián ženat ještě s Annou Bretaňskou, ovšem pouze rok. Jejich manželství bylo z důvodu nekonsumování sňatku rozpuštěno. Hermann Wiesflecker, *Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches*, Wien 1991, s. 50–51, 73–82, kompletní Maxmiliánův životopis: s. 389–406.

⁷⁹ Snad by se dalo uvažovat o někom z patricijské rodiny Pauswangelů viz dále.

⁸⁰ Sixtus IV. byl řeholním příslušenstvím františkán. Jeho pontifikát trval od roku 1471 do roku 1484. Inocenc VIII., působící jako papež mezi léty 1484–1492. Jan Wierusz Kowalski, *Encyklopedie papežství*, Praha 1994, s. 120–122.

spojil s Tasem Černohorským z Boskovic. Jan XII. Železný zemřel roku 1430. Tak pak během morové epidemie roku 1482.⁸¹

Konkrétní určení kardinála a biskupa je problematičtější, než tomu bylo u předchozích postav. Mezi roky 1482 a 1497 probíhaly složité spory o úřad olomouckého biskupa, do kterých se v nemalé míře promítala tehdejší politickomocenská a náboženská situace.⁸² Mezi církevními funkcionáři působícími na konci 15. století v Olomouci identifikovatelnými s postavou na reliéfu se nejvíce nabízí postava Jana Filipce. Jako velkovaradínský biskup působil od roku 1476 a jako administrátor olomoucké diecéze⁸³ (1483/4–1490) vysvětil roku 1491 radniční kapli sv. Jeronýma. Po předání úřadu Janu Vítězovi ml. vstoupil do františkánského kláštera ve Vratislavi. Svých úřadů se zbavoval postupně, až do roku 1492.⁸⁴ Vyloučit nelze ani Josefem Kachníkem uvedeného Prothasia z Boskovic, který na olomouckém biskupském stolci setrval mimořádně dlouho, od roku 1457 až do své smrti roku 1482 či zmíněného Jana Vítěze ml., biskupa jmenovaného Inocencem VIII. roku 1487 (později i administrátor vídeňské diecéze). Uvažovat lze i o Adricinu della Portovi, zastávajícím funkci biskupa i kardinála mezi roky 1489 a 1493. Olomouc ale nikdy nenavštívil. Stejně tak v Olomouci nikdy nebyl Juan Borgia, administrátor v letech 1493 až 1497.⁸⁵ Většina jmenovaných byla v úzkém kontaktu jak s císařem Friedrichem, tak králem Matyášem (poslední dva jmenování byli i preláty při papežské kurii) a stáli v podstatě více na straně krále.

Postavu s praporcem a tonzурou v druhé řadě lze, jak už ostatně ukázal Ivo Hlobil, spojit s Janem Kapistránem, kazatelem působícím na Moravě v první

⁸¹ Viz Kachník (pozn. 8). K Tasovi a jeho rodu viz Zdeněk Měřínský, Černohorští z Boskovic na vídeňské universitě v pozdním středověku a raném novověku, in: Bronislav Chocholáč – Tomáš Knoz – Jan Libor, *Nový Mars Moravicus, aneb, Sborník příspěvků, jež věnovali prof. Dr. Josefu Váškovi jeho žáci a přátelé k sedmdesátinám*, Brno 1999, s. 285–306. S Tasem z Boskovic přichází do Olomouce „nový nástup humanismu“. Viz Ivo Hlobil – Prokop Paul – Eduard Petruš, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, Praha 1992, s. 30 nebo Bořek Neškudla, *Knihovny a čtenářská recepce v období raného humanismu v Čechách* (disertační práce), Ústav českých dějin FFUK v Praze, 2014, s. 135–136.

⁸² Významnou roli hrála samozřejmě politika Matyáše Korvína a papežů Sixta IV. a Inocence VIII. Antonín Kalous, Spor o biskupství olomoucké v letech 1482–1497, *Český časopis historický CV*, 2007, s. 1–39.

⁸³ Označení administrátora je zástupné. Administrátoři plnili stejnou funkci jako biskupové. Někteří (Jan Filipec), ale nebyli uznáni papežem.

⁸⁴ Viz Kalous (pozn. 82), s. 29.

⁸⁵ Ibidem. V 80. letech jsou doloženi i další administrátoři, Jan Olomoucký a Alexej z Jihlavy.

polovině 50. let 15. století.⁸⁶ Za zmíněnými nalézáme reprezentanty mnišských, řádových společenství.

Jsou-li na reliéfu zachyceny skutečně zde předpokládané historické osobnosti, můžeme za objednavatele reliéfu považovat osobu, která se chtěla přihlásit k podpoře Friedricha III., tedy protivníka tehdejšího legitimního krále Moravy a opozičního vládce Vladislava Jagellonského, Matyáše Korvína a vědomě odkázat na různé postavy více či méně spojených s Olomoucí. Reliéf by tak nezachycoval historickou skutečnost jednoho času (což dokládají i odlišné roky úmrtí), ale významné osobnosti, jimi reprezentované hodnoty a ctnosti, které Marie chrání a za které se přimlouvá. Zastával by tak funkci jakéhosi memoria a odkazu na starší dobu. Tomu by nasvědčoval i zmiňovaný odkaz na tradici krásného slohu (pozice dítěte a redakce motivu *Ostentatio Christi*).⁸⁷ Lze tak uvažovat v intencích možného historismu pozdní gotiky⁸⁸ a myšlenky sounáležitosti živých a mrtvých.⁸⁹ Kompletní identifikace osob na reliéfu je značně hypotetická. Mimo analogie reliéf nenabízí žádné vyznačovací prvky, díky kterým bychom mohli s naprostou jistotou postavy určit.⁹⁰

Spona Mariina pláště

Plášť Panny Marie je sepnut sponou, umístěnou kousek nad Ježíškovou pravou rukou. Její velikost odpovídá zhruba velikosti jablka v Ježíškově ruce. Pravidelný objem spony je svrchu rozrušený oblými útvary, které můžeme považovat za hady – vlasy Medúzy. Z mírného pohledu i profilu jsou zřetelné její oční jamky a nad nimi vyklenuté nadočnicové oblouky. Uprostřed, rovněž z pohledu, celé sponě dominuje mohutný hruškovitý nos, nejvýraznější prvek tváře [16, 17].

⁸⁶ Viz Hlobil (pozn. 48). Postavy za Kapistránem logicky považoval za reprezentanty řádu františkánů observantů. Pokud je na reliéfu skutečně zobrazen Jan Kapistrán, je pak pravděpodobnější i zachycení františkána Sixta IV., než Innocence VIII.

⁸⁷ K odkazu krásného slohu a jeho aktualizaci v 70. letech v prostředí nejen Horního Rýna: Albert Kutal, *Zur Genesis der spätgotischen Plastik Mitteleuropas*, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná*. 1970-1971, vol. 19-20, F14-15, s. 155-166.

⁸⁸ Jiřina Hořejší, *Tváře pozdně středověkých historismů*, *Umění XVII*, 1969, s. 109-128.

⁸⁹ Jak se domníval Pavol Černý u nástěnné malby Růžencové madony v dnešním dominikánském kostele v Olomouci. Viz Černý (pozn. 75).

⁹⁰ „CAVTIVS“ (ve smyslu *cautius*, tedy užívat či pracovat opatrně). Erwin Panofsky, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstgeschichte*, 2. vyd, Berlin 1960, předmluva. V českém vydání z roku 2014 se tato poznámka vytratila.

Právě řečený detail Madoniny spony, na který upozornil Rudolf Chadraba je ikonograficky neopominutelný.⁹¹ Můžeme jej totiž v kontextu ikonografického námětu díla, tedy Madony ochraňující postavy v jejím plášti, chápat jako jeho prohloubení. Nabízí se zde čtení reliéfu jako díla ochraňujícího nejen v plášti zachycené stavy, ale celé město Olomouc, potažmo olomouckou diecézi, která se na konci 15. století musela vyrovnávat s výraznou nestabilitou.⁹²

Ve zpodobněném motivu si Rudolf Chadraba povšiml hadích vlasů, naznačených abstrahovaným páskovým pletencem. Tyto hadí kadeře jsou typické pro antickou podobu Gorgony Medúzy, jejíž hlavu si připevnila bohyně Athéna na svůj štít. Tato podoba a významová rovina měla být dle Rudolfa Chadraby „kontaminována“ keltskou tradicí kultu lebek a preparováním hlav nepřátel.⁹³ Jestli se tato, či jiná keltská zkušenost skutečně promítla do olomouckého díla skrze nějaký možný archeologický nález, necháváme stranou. I bez této keltské „kontaminace“ působí totiž zachycení obličeje s hadími vlasy jako důkaz intelektuální kapacity a vytríbeného vkusu iniciátora, potažmo objednavatele či konceptora díla, pracujícím s dědictvím antické mytologie, což vede do prostředí humanistické vzdělanosti.⁹⁴ Do prostředí nejbližšího takového okruhu – vídeňské univerzity či na italskou renesanci orientovaný dvůr česko-uherského krále Matyáše Korvína v Budíně (od roku 1490 dvůr krále Vladislava Jagellonského).⁹⁵ Propojení těchto dvou center spolu s dalšími humanistickými ohnisky, jakým byl Krakov, je nepochybné. Vzhledem k předpokladu, že je na reliéfu vyobrazen císař Friedrich III. a další výše jmenované osobnosti z jeho okruhu, je na místě očekávat spíše bližší přihlášení k Vídni a její panovnické reprezentaci než ke Korvínovi a jeho dvoru.

⁹¹ Viz Chadraba (pozn. 42), s. 73.

⁹² Viz Kalous (pozn. 82).

⁹³ Viz Chadraba (pozn. 42).

⁹⁴ Tou máme na mysli široký okruh myšlenek a názorů odkazujících na různé antické civilizace a společenství v rámci, nichž se rozvíjela řada mezi sebou různě souvisejících filozofických přístupů pracujících s křesťanstvím.

⁹⁵ Po smrti Matyáše Korvína úroveň budínského dvora pravděpodobně Vídni příliš nekonkurovala. Dobové hodnocení budínského dvora viz Truhlář (pozn. 43), s. 118–120.

Větvoví

Baldachýn pod samotným rámem reliéfu svrchu ukončuje celou kompozici. Sestává ze dvou v rozích umístěných stočených fiál a mezi i před nimi se proplétajících osekaných větví. Ty tvoří v celku symetrickou sestavu, která je však v detailu asymetrická, což je způsobeno různorodým charakterem jejich spletení. Podoba větvoví vychází z popínavých rostlin, jako je břečťan či brslen, avšak bez listů. Drobnější větvíčky přerůstají uprostřed na rám.⁹⁶ Vnitřní části andělských křídel v návaznosti na strukturu větvoví vytvářejí souvislou linii ve tvaru oslího hřbetu [18].

Motivy naturalistických osekaných větví neboli astwerků, uplatňující se v období pozdního středověku, byly umožněny dokonalým technickým ovládnutím klenebního systému, které vedlo k možnosti rezignovat na jejich konstrukční funkci. Žebra se tak odpoutávala od klenby a jejich forma se začala rozvolňovat.⁹⁷ Inspiraci pak nacházela v přírodních rostlinných motivech, které spolu s narůstajícím realismem ovlivnili podobu pozdně gotických kamenosochařských vegetabilních prací. Nemalou roli sehrály tyto větve v mikroarchitektuře. I v této oblasti sehrál roli Gerhaert a jeho vyspělý realismus a naturalismus.⁹⁸ Dle Dobroslavy Menclové si „*pozdní gotika, na rozdíl od té rané, libuje v groteskních a odumírajících tvarech suchých zkroucených listů, osekaných holých větví se suky a vyhnilými kusy dřeva, ozývá se patrně zcela obdobná reakce na gotický idealismus...*“.⁹⁹

Vegetabilní motivy mají svojí významovou stránku, což dokládají (nejen) četné traktáty, jak ukázal Hubertus Günther.¹⁰⁰ V kontextu reliéfu Madony Ochránitelky

⁹⁶ Zde byla v minulosti umístěna mladší lilie viz Bolek (pozn. 19), s. 21. Nelze vyloučit, že původně byl na vrchní hraně reliéfu obdobný zakončovací prvek, potažmo nástavec.

⁹⁷ Dle Pavla Kaliny nahrazovaly osekané větve a nápodobování přírodních motivů abstraktní stereometrické útvary a fungovaly jako „*protipól aplikované geometrie*“. Viz Pavel Kalina, *Benedikt Ried a počátky zaalpské renesance*, Praha 2009, s. 35. Podle Jaroslava Herouta reprezentovaly sukovitě větve a jim podobné motivy (sesychající tvary listů a rozvilin, schnoucí a zvadlé fiály), které se používaly i místo klenebních žeber, projevy stárnutí slohu. Díky rozšíření Heroutovy knihy tato představa do jisté míry zpopularizovala. Viz Jaroslav Herout, *Staletí kolem nás. Přehled stavebních slohů*, Praha 1981, s. 56.

⁹⁸ Viz Homolka (pozn. 34), s. 217. Původ motivu osekaných naturalistických větví kladl do franko vlámského prostředí, odkud se měl po Evropě šířit prostřednictvím Gerhaerta. Do našeho prostředí ho dle něj přinesla huť Hanse Spiesse. Jako příklad Gerhaertova díla seschlé či osekané větve stojí za pozornost monumentální Krucifix z Baden-Badenu, pastoforium tamtéž nebo dílo připisované Conradu Siferovi z přelomu 80. a 90. let 15. století ve Štrasburku viz Lili Fischel, *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, München 1944, s. 59–66.

⁹⁹ Dobroslava Menclová – Václav Vilém Štech, *Bechyně, státní zámek, město*, Praha 1953, s. 5.

¹⁰⁰ Hubertus Günther, *Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur*, in: Michèle Caroline Heck, *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du*

se pro výklad užití těchto vegetabilních prvků nabízí humanistická představa přírodního chrámu, ve kterém je klenební systém reprezentován korunami stromů. Tyto představy vycházely z Tacitova spisu *De Germania*, v Zaalpí rozšířeného, kde římský historik zdůraznil vazbu obyvatel tohoto prostředí – barbarských Germánů – na přírodu, ve které měli uctívat svá božstva,¹⁰¹ ale i z jiných antických textů, jejichž recepce se v 15. století rozšiřovala.¹⁰² Představitelé zaalpského humanismu se k této představě hlásily s odlišnou motivací a v podstatě v opozici vůči tomuto nepříznivému hodnocení Germánů jakožto barbarů – totiž jako dokladu starobylosti vlastní civilizace a její čistoty.¹⁰³

Jako formu zmíněného humanistického myšlení propisujícího se do reliéfu a inspiraci staršími motivy v Zaalpí, obracejícími se na germánské národy,¹⁰⁴ bychom mohli chápat větvoví, které dotváří a do jisté míry formuluje architektonický rámec nad celým výjevem. S tím koresponduje i tvar oslího hřbetu, vznikající propojením andělských křídel, větvoví a stočených fiál.¹⁰⁵

nord du XVIe au debut du XVIIIe siècle, Lille 2002, s. 13–32. Významnou roli sehrála i představa liturgického prostoru jako rajske zahrady. Roli tedy hrály i texty teologické, nikoliv pouze traktáty.

¹⁰¹ František Štěpán Kott – Antonín Karel Madeira, *Tacitova Germania, čili, Kniha o poloze, mravech a národech Germanie*, Praha 1886, s. 14.

¹⁰² Pliniovo: „*Arbores fuere numinum templa, priscoque ritu simplicia rura, etiam nunc deopraecellentem arborem dicant. Arbores fuere numinum templa, priscoque ritu simplicia rura, etiam nunc deopraecellentem arborem dicant.*“. Viz Andrea Huczmanová, Astwerk – jedna z forem mimesis: příspěvek k vegetabilnímu dekoru pozdní gotiky, in: Magdaléna Nová – Marie Opatrná (ed.), *Cultural Transfer: umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou: sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů*, Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, 2014, s. 42–43 či viz Günther (pozn. 100), s. 18.

¹⁰³ Tento humanistický mýtus rozvíjela Sodalitas Mariehofiana ve smyslu propojení Moravy a germánské antiky. V Zaalpí docházelo k vědomé konstrukci historicity, vyrovnávající se s antickou historií, se kterou pracovali italští humanisté. K tomu více Neškudla (pozn. 81), s. 135–136.

¹⁰⁴ Ve zkratce: jako svého druhu renesance s jinou historizující orientací, než kterou udávali výhradně antický Řím a Řecko.

¹⁰⁵ Tvar oslího hřbetu je typický pro pozdně středověké portály a jim podobné konstrukce. Oslí hřbet s vegetací otevírající chrámový prostor se objevuje již v Gerhaetově štrasburském díle – na epitafu kanovníka Conrada von Busnang. V Olomouci patří mezi nejnvýpravnější západní portál kostela sv. Mořice.

2.4. Umístění a funkce reliéfu

U původního umístění a s ním související funkce reliéfu se nabízí několik možností. Reliéf mohl fungovat jako epitaf; mohl být umístěn na oltář a plnit tak funkci oltářního nástavce; nebo být umístěn na věži, kde je doložen v mladší době – a kde by v souladu s ikonografií sloužil jako ochranný předmět.

Epitaf se zdá být nejméně pravděpodobný. Očekávali bychom na něm dostatečně exponovaný odkaz na osobu, kterou epitaf vzpomíná – její přímé zobrazení, heraldický znak či prostor s textem.

Hlavním argumentem, hovořícím proti funkci reliéfu jako oltářního nástavce, by mohla být nejspíše nedostatečná materiální podloženost tradice kamenných nástavců v našem prostředí – tento fenomén je u nás známý spíše až z 16. století.¹⁰⁶ Skutečnost, že se nám nedochovaly starší příklady, ale nemusí nutně znamenat, že zde tato tradice nebyla. Existenci těchto oltářních nástavců dokládá např. oltář s Ježíšem v ochranném plášti v klášterním kostele sv. Kříže ve Stuttgartu z doby kolem roku 1500 [19] nebo tzv. Pappenheimaltar z Eichstättu [20].¹⁰⁷ Ostatně i výrazně starší tzv. svatojiřský tympanon mohl být oltářním nástavcem.¹⁰⁸

Umístění na oltáři nám připadá jako nejpravděpodobnější i v kontextu zasvěcení kostela Panně Marii. Navíc nika, která tvoří rámeček reliéfu, evokuje oltářní skříň. Uvažování o díle jako o oltářním nástavci, které ostatně dokládá Václav Burian,¹⁰⁹ dále otevírá otázku po původní možné sestavě. Měl reliéf ještě nějaké doplňující části – a pokud ano, jaké? Za současného stavu poznání lze konstatovat, že na stranách reliéfu nejsou znatelné žádné stopy (otvory, čepy apod.) po dalších možných částech.

Jako poslední bylo zmíněno možné umístění nad portálem věže kostela. Počátek její výstavby je spojován s rokem 1483. Toto umístění by mohlo náležitě rezonovat s námětem reliéfu Madony ochraňující postavy zachycené pod jejím pláštěm a v rozšířeném významu i město Olomouc. Pro takovou, vyšší polohu by ale dílo muselo být koncipováno pro intenzivnější pohled, než tomu je. Současné umístění reliéfu na oltáři v kapli sv. Cyrila a Metoděje ukazuje, jak mohl reliéf jako

¹⁰⁶ K tomu obecněji: Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2, München 1924, k jejich materiálu s. 307–312.

¹⁰⁷ V Eichstättu se mj. nachází i jedna z nejstarších kleneb tvořených seschlou, přesekávanou větví.

¹⁰⁸ Blíže k reliéfu ze svatojiřského kláštera viz Aleš Mudra, *Reliefs depicting the Virgin, founders and patrons from the convent of St. George at Prague Castle*, *Umění LXXI*, 2023, s. 216–234.

¹⁰⁹ Viz Burian (pozn. 38).

oltární nástavec (ve smyslu funkce i umístění) fungovat. Jeho umístění se zde jeví jako ideální a odpovídající záměru jeho vzniku.

2.5. Reliéf v umělecko-historických souvislostech

Sochařská výzdoba radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci

V olomouckém uměleckém prostředí je nosným a nutným srovnáním s reliéfem sochařská výzdoba radniční kaple sv. Jeronýma – především třemi mužskými polopostavami při konzolách, dvěma v interiéru a jednou v exteriéru.¹¹⁰

Kaple sv. Jeronýma o výšce prvního a druhého patra se nachází v jihozápadní části jižního traktu radnice. Loď kaple, zaklenutou sít'ovou klenbou nepravidelného a lichoběžného půdorysu, ukončuje závěr o pěti stranách oktogonu, klenutý krouženě. Sít'ovou klenbu v lodi tvoří dvě hlavní pětice diagonálně probíhajících žebor složitého profilu. Žebra vybíhají z mohutných konzol, které jsou od stěn odsazeny v různých úhlech, čímž se snaží korigovat půdorysnou nepravidelnost [21]. Ve středu klenby, v bodě střetu dvou hlavních žebor, je osazen svorník v podobě erbovního štítu s motivem orlice. Klenbu lodi od klenutí presbytáře, který je z hmoty radnice vysunut na jižní fasádu ve tvaru třístěnného arkýře, odděluje subtilní hrotitý oblouk. Zaklenutí závěru je provedené s o něco jemnější profilací, než je tomu v lodi a *zdánlivě* odlišným systémem. Protínající se kroužená žebra presbytáře vybíhají z dvojic konzol osazených v meziokenních prostorech (křížení i při náběhu konzol). Při straně lomeného vítězného oblouku je vložen kroužený vzorec vycházející ze systému několikacípé hvězdy [22].

Zvenčí prozrazuje existenci kaple zmíněný trojboký arkýř. Ten je iluzivně podklenut a zespoda ukončen figurálně zpracovanou konzolou.¹¹¹ Podklenutí je tvořené pěti do sebe zapuštěnými klíny, oddělenými kulovitými žebry. Na jejich křížení jsou osazeny erbovní štítky. Konzoly nárožních přípor arkýře, které vynášejí chrličce v horní části, tvoří rovněž přetínaná kulovitá žebra. Pruty přípor jsou ve spodní části tordované. Konzoly zakončují pětícípé hvězdice. Na všech třech stranách arkýře v úrovni pat konzol probíhá profilovaná římsa, na které jsou osazeny tři trojice maskaronů. Nad touto římsou vyrůstá mohutný parapet. Ten je členěn vertikálními pruty, které vyrůstají z maskaronů pod římsou. Pruty před okny pokračují do vyšší úrovně, kde se spojují v oblouky, pod kterými je dohromady dvanáct prázdných erbovních štítů – po čtyřech na každé stěně. Přízední přípory jsou ve zhruba třetí čtvrtině své výšky přerušeny složitými konzolami, které tak s jejich

¹¹⁰ Jejich možné dílenské provázání navrhli již Jaromír Homolka a Ivo Hlobil. Viz Homolka (pozn. 31) a Hlobil (pozn. 37).

¹¹¹ Spolu s patou arkýře nebyly vidět až do poloviny 20. století, kvůli obchodnímu parteru [23].

ukončením tvoří niky pro sochy. Na baldachýnech ukončující přípory je čtveřice chrličů. Celý arkýř je ukončen pásem s kružbovými motivy, který svrchu lemuje úzká ornamentálně pojatá průběžná dekorativní římsa, na kterou navazuje střecha arkýře. V každém ze tří oken se nachází odlišné, složité ornamentalizované kružby.

Interiér kaple vedle uvedených polopostav dotváří poměrně rozsáhlá výmalba.¹¹²

Pro účely této práce jsou klíčové kamenné antropomorfní celky, nacházející se v interiéru i exteriéru kaple – především tři mužské polopostavy, které jsou svým stylem nejbližší paralelou k reliéfu Ochranielkyy (práce s prostorem, uložení postav do nikovitého rámce, zpracování vlasů a vousů, jemný a organický charakter zpracování nápisové pásky v ruce staršího muže).

Koutové konzoly jsou zpracovány jako mužská poprsí uložená v konkávní nise, tvořené krátkými, usekanými výběhy kulovitých žeber. Poprsí se tak v podstatě vyklánějí ven z niky ve tvaru trojúhelníku, jehož vrcholy tvoří při základně dvojice přetínaných kulovitých osekáných větví, při vrcholu je pak jen jedna. Pod základnou větev s odstupněním pokračují níž, kde volně přechází do zdi.

Polopostava mladšího muže [24, 25] na jihozápadní straně, má oválný obličej s výraznými lícními kostmi a hranou spodní čelisti. Tvář je zachycena s lehce pootevřenými ústy a šikmo usazenými mandlovitými očima. Má polodlouhé a lehce vlnité vlasy, pod nimiž jsou patrné uši. Na vlasech má posazený čepec, který svou hmotou přímo navazuje na prostor niky. Muž má odhalený krk s výrazně vystupujícím ohryzkem. Paže, spočívající na hrudi, jsou překřížené. Pravé předloktí překrývá levou část dlaně, ze které jsou patrné pouze prsty. Obě dlaně směřují k podpaží.

Polopostava staršího muže [26, 27] na severovýchodní straně má oválnou tvář, kterou obklopuje bujný plnovous. Z obličejových rysů vynikají nápadný nos a pootevřená ústa. Oči jsou o něco užší než u protější postavy. Shora obličej lemuje

¹¹² Komplexně k malbám Jan Royt, Cyklus maleb, kat. č. 326, in: Arnold (pozn. 7), s. 408–410. Na severní stěně nad vchodem do kaple se nachází výjev Posledního soudu, na stěně západní je směrem od severu Madona na půlměsíci, hned vedle ní sv. Jeroným, za ním v posledním poli následuje sv. Jan Evangelista na Pathmu. Na protější východní stěně se směrem od jihu, tedy naproti sv. Janovi nachází sv. Jan Křtitel, vedle něj Bolestný Kristus a jako poslední Kristus Vítězný. K jejich objevení došlo v 70. letech 19. století viz Franz Lipmann, *Alte Wandmalereien in Olmütz, Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale Nr. I*, Wien 1875, s. 21–28. Malby byly restaurovány 1947, jak uvádí nápis u výjevu sv. Jana Evangelisty na ostrově Pathmos „*Otto Stritzky rest. L. P. 1947*“.

poměrně nízko do čela nasazený čepec. Muže halí plášť s ostře lánými záhyby. Z těch vystupuje organicky vedená nápisová páska, kterou ze spodu přidržuje v dlaních. Z pravice je vidět jen jeho palec a kus ukazováčku, u levé pak vrchní část dlaně s palcem, ukazováčkem a prostředníčkem. Páska svými měkce vedenými hranami zakrývá většinu jeho trupu.

Poslední mužská polopostava se nachází v exteriéru – na svých zádech, respektive ramenou, vynáší celou konstrukci arkýře [28].¹¹³ Stejně jako postavy v interiéru je uložen do niky tvořené kulovitými výběžky přesekaných žeber, jejich dvojice se nyní setkávají pouze ve vrcholu niky. Jeho provedení působí oproti mužům v kapli poněkud hrubším dojmem. Je oděn v ostře probíranou tuniku s výraznými rukávy. Levou rukou má uloženou na prsou, pravá vyčnívá do prostoru s polootevřenou dlaní směrem vzhůru. Obličej s delšími kudrnatými vlasy uloženými na horizontálně rozpažených ramenou má hruškovitý tvar. Muž má pootevřená ústa, výrazný nos, na který plynule navazuje obloukovitě tvarované obočí a nadočnicové oblouky. Oproti postavám uvnitř má kulatější tvar očí. Celá jeho tvář je rámována kudrnatou krátkou ofinkou a zespoda mohutným kudrnatým plnovousem. Prostorové zpracování odpovídá figurám uvnitř, zejména při pohledu z profilu, kde vyniknou detaily, jako je zpracování límce pláště, jinak schovaného pod vousy [29].

Pruty v poprsnici tříbokého arkýře vynáší římsa, na které je dohromady devět antropomorfních, expresivně laděných hlav, více či méně se podobajících lidským tvářím. Poslední, v nejvyšší etáži arkýře situovanou sochařskou prací, je soubor zvířecích chrličů, na který navazuje pás s kružbami a zastřešení. Jedná se zleva o figuru prasete, kozoroha, berana a blíže neidentifikovatelného tvora. Celá tato horní část arkýře, od chrličů po střechnu působí neautenticky, patrně z důvodu mladších úprav.

Zájem o kapli a její podobou se poprvé objevoval na konci 19. století. Počátkem století dalšího došlo k mohutné rekonstrukci celé radnice, včetně kaple, kterou zmapovali a důsledně zdokumentovali archivář Hans Kux a stavební inženýr Max Kress.¹¹⁴ Významně povědomí o kapli posunul stavebně historický

¹¹³ Způsob, jakým polopostava muže vyčnívá ze zdi, a v jaké poloze na jeho ramena navazuje konstrukce arkýře se podobá obdobnému motivu varhanní kruchty Antona Pilgrama v dómu sv. Štěpána. Neznamená to ale, že umělecká produkce, jejíž východisko je ve Vídni, s ním musí být spojována.

¹¹⁴ Hans Kux – Max Kress, *Das Rathaus zu Olmütz: ein Gedenkblatt zu seiner Wiederherstellung*, Olmütz 1904.

průzkum Slavomíry Kašpárkové a Jana Muka ml. provedený o mnohem později, roku 1975. Průzkum vyloučil rok 1444 s kaplí (i radnicí) spojovaný, kdy mělo dle řady badatelů dojít k jejich výstavbě,¹¹⁵ a uzavřel řadu literaturou zmiňovaných nejasností týkajících se mimo jiné i samotné historie radnice. Autoři průzkumu spojili výstavbu kroužené klenby presbytáře s rokem 1488 a potvrdili výstavbu kaple v letech 1474–1488. Upozornili na jednoznačnou stylovou a technologickou jednotu arkýře a lodi kaple s namalovaným letopočtem 1488 nad výjevem Posledního soudu na severní stěně kaple, což doložili jejich propojením vítězným obloukem. Krouženou klenbu arkýře proto autoři průzkumu oprávněně považovali za nejstarší v tehdejší Československu. Vedle toho odkázali na Hlobilovo spojení figurální výzdobné složky kaple se zpracováním reliéfu Madony Ochránitelky a naznačili možné autorské spojení kaple s Antonem Pilgramem.¹¹⁶ V roce 2015 proběhla geometrická analýza klenebního systému lodi i závěru kaple, včetně dendrochronologie vzorků z různých míst celé radnice. Ta potvrdila zaklnutí lodi i presbytáře kaple v jedné fázi. U její datace ale nedošlo k jednoznačným názorům.¹¹⁷

Pro pozdně středověké dějiny kaple jsou důležitá tři data – rok 1488, kdy měl předpokládaný donátor¹¹⁸ celé kaple Zikmund ze Švábenic kanovník

¹¹⁵ Někteří badatelé tento rok spojovali s počátkem výstavby (Kux – Kress, pozn. 114, s. 154), jiní s dokončením viz Prokop (pozn. 16), s. 475, jiní pak pouze se stavbou lodě, nikoliv i závěru kaple viz Václav Richter, *Raněstředověká Olomouc: [stavební dějiny vzniku města]*, Praha 1959, s. 164, nebo předpokládali, že později došlo pouze k překlnutí kaple viz Josef Kšir, *Málo známé kroužené klenby v Olomouci, Památková péče: orgán Československé památkové péče*, Praha 1972, s. 41–42. Rok 1444 vychází z údajů zmiňovaných v práci Bedy Dudíka, který spojil tento rok se vznikem kaple viz Beda Dudík, *Olmützer Sammel-Chronik vom Jahre 1432 bis 1656*, Brünn 1858, s. 3. Během rekonstrukce na počátku 20. století byl objeven nápis na kamenné desce s letopočtem 1474. Autoři rekonstrukce, Kux a Kress tento údaj považovali za rok dokončení radničních přestaveb. S novou interpretací nápisu přišel Václav Richter. S tímto rokem spojil počátek přestaveb radnice a předpokládal, že kaple skutečně vznikla roku 1444. S pozdějším datem dle něj měla začít etapa výstavby arkýře.

¹¹⁶ Výsledky průzkumu autoři publikovali dvakrát: Jan Muk – Slavomíra Kašpárková, *Stavební vývoj olomoucké radnice ve středověku*, in: *Historická Olomouc a její současné problémy: tematický sborník příspěvků zaměřených na problematiku kultury v Olomouci v 10.-13. století s přihlédnutím k širším vývojovým a územním souvislostem II*, 1979, s. 40–46 a *idem*, *Příspěvek ke stavebním dějinám olomoucké radnice, Umění XIX*, 1981, s. 454–455.

Srovnání profilace žeber, iluzivní podklnutí i zpracování figurálních detailů skutečně vykazují společné prvky s vídeňským dílem, považovaným za Pilgramovo (především s kazatelnou, ale i varhaní kruchtou).

¹¹⁷ Thomas Bauer – Jörg Lauterbach – Michaela Pavelková Rýdlová, *Geometrická analýza pozdně gotických kleneb kaple sv. Jeronýma v olomoucké radnici, Zprávy památkové péče LXXVI*, č. 6, 2016, s. 627–636. Autoři pracují s mladší dobou vzniku, než ke které odkazují písemné prameny, a totiž s dobou kolem, případně až po roce 1500.

¹¹⁸ Ivo Hlobil, *Olomoucký sochař, sochařská výzdoba kaple sv. Jeronýma, kat. č. 201*, in: Arnold (pozn. 7), s. 314–315.

u sv. Mořice,¹¹⁹ pořídit pro kapli při jejím dokončení liturgické náčiní,¹²⁰ rok 1491, kdy Jan Filipec vysvětil kapli s oltářem Panny Marie a sv. Jeronýma¹²¹ a rok 1501, kdy zmíněný Zikmund založil mešní nadaci a vyhradil si patronátní právo.¹²²

Hodnocení sochařského provedení výzdoby kaple se věnoval zejména Ivo Hlobil, který předpokládal, že pochází z 80. let 15. století. Sochařskou výzdobu kaple ale považoval, zejména vedle jejího architektonického provedení, za konzervativní. Zároveň ale neváhal její drobnější prvky, jakými jsou malé hlavy na parapetní římsě arkýře, spolu s dalšími díly, nalezenými v radnici, označit za předznamenání výrazně mladších masek z brněnské Židovské brány.¹²³

Formální provedení i kvalita sochařské výzdoby dokládá příbuzenský vztah s reliéfem Madony Ochránitelky. Lze proto uvažovat o stejné dílně, která stála u vzniku obého. U některých mikroarchitektonických prvků v exteriéru (podklenutí, dvě přízdní konzoly a baldachýny pro sochy, několikacípé konzoly poprsnice arkýře, tordované kanelury soklů malých pilířů – ty se v dómské vídeňské huti Hanse Puchspauma objevují již kolem poloviny 15. století) bychom mohli pozorovat vztah k podobným, na architekturu navázaným motivům kazatelny v dómu sv. Štěpána či ke kapli sv. Vavřince ve štrasburském dómu z konce 15. století.

Nepochybnou výtvarnou vazbu kaple na Vídeň podporuje osobnost pravděpodobného donátora kaple, Zikmunda ze Švábenic, který studoval teologii ve Vídni.¹²⁴ Ostatně i poměrně neobvyklé zasvěcení kaple

¹¹⁹ Erb Švábenických bychom našli na exteriérových štítcích, shodné štítky bychom snad našli i na reliéfu sv. Jakuba Většího z Rokytnice u Přerova. Viz Hlobil (pozn. 118) i Houdek (pozn. 41).

¹²⁰ Rok 1488 přímo podporuje relevanci letopočtu nad malbou Posledního soudu uvnitř kaple.

¹²¹ Václav Burian, Konsekrční nápis z roku 1491 z olomoucké radnice, *Zprávy vlastivědného muzea Olomouc*, č. 214, 1981, s. 28–30.

¹²² Irena Peřinová, Příspěvek k dějinám olomoucké radnice, *Vlastivědný věstník moravský XLVII*, 1996, s. 14–26, s. 18 a David Papajík, *Švábenicové. Velcí kolonizátoři a jejich následovníci*, Praha 2009, s. 275–276. Oba zmiňují i spory a nejasnosti kolem snad starší radniční kaple sv. Vavřince.

Irena Peřinová (Kubešová) se rovněž věnovala architektonickému rozboru kaple viz Irena Kubešová, radniční kaple, kat. č. 111, in: Arnold (pozn. 7), s. 196–199. Navrhla spojení architektury kaple s Jakobem z Landshutu, vedoucího stavitele štrasburské huti. Nejbližší paralelu sledovala v kapli sv. Vavřince ve štrasburském dómu (od 1494).

¹²³ Viz Hlobil (pozn. 118). Upozornil na skulpturu skřeta a maskaron z radnice, publikovanou v Kux – Kress (pozn. 114), obr. 7., s. 168. Podobnost mezi ním a výzdobou kaple je ale dle mého mínění velmi malá. Svorník kaple pak na základě tvaru erbu srovnal s erbovním svorníkem kostela sv. Mořice (1483). Ve starším textu věnujícímu se kapli Ivo Hlobil pracoval s rokem 1444. Považoval ho za počátek stavby kaple. Předpokládal, že arkýř vznikl mezi léty 1474–91, kdy došlo k vysvěcení. Sochařská výzdoba dle něj vznikala ve stejnou dobu jako arkýř viz Hlobil (pozn. 37). K Židovské bráně více viz Bohumil Samek, Anton Pilgram, konzoly Židovské brány, in: Kaliopi Chamonikola et. al., *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550, II: Brno*, Brno 1999, s. 71–72.

¹²⁴ Viz Peřinová (pozn. 122), s. 19. Titulu bakaláře dosáhl v roce 1461 viz Papajík (pozn. 122).

sv. Jeronýmovi, církevnímu otci, patronovi vzdělavců a základnímu vzoru renesančního učence,¹²⁵ hovoří pro obeznámení s humanistickou orientací vídeňské univerzity a svatoštěpánské hutě, kolem kterých se formuloval kroužek vzdělavců z řad klérů i laiků, a kde se tento světec těšil velké úctě.

Vídeňské souvislosti

Koncepce, včetně kompozice olomouckého reliéfu vychází z principů známých z císařských náhrobků ve Vídni a Vídeňském Novém Městě a jejich aplikaci na skromnější, nicméně stále velmi vysoké úrovni.¹²⁶ Vystupování či vyklánění postav z architektonického rámce díla se v případě reliéfu do jisté míry setkává s ikonografickým tématem, kdy niku – prostorový rámeček reliéfu – dotváří Mariin plášť a horní část jejího těla nad menšími postavami.

Reliéf lze, nejen kompozičně, srovnat s náhrobkem císařovny Eleonory v *Neuklosteru* ve Vídeňském Novém Městě. Panna Marie je svým jemným zpracováním v mnoha aspektech blízka zachycení císařovny – v detailech obličeje a kolem něho splývajících vlasů či v systému draperiových skladů [30, 31].¹²⁷

Postavy stavů v Mariině plášti vedle toho nabízí četná srovnání s figurami při pilířích reliéfů lemujících tumbu Friedricha III. ve Vídni [32, 33], vznikající s největší pravděpodobností po přesunu náhrobní desky z Vídeňského Nového Města krátce před císařovou smrtí roku 1493¹²⁸ – především v detailech zpracování draperií a jejich vztahu k tělesnému jádru postav nebo v jejich obličejových typech.

Další komparaci nabízí stáčené a římsou prorůstající fiály při patě náhrobní desky (a nad reliéfy kolem tumby) [34]. Ve svatoštěpánském dómu bychom našli i podobně osekane větve na nedochovaných chórových lavicích [35, 36], při opěradlech a na stěnách lavic,¹²⁹ kde se suchá, osekaná větev proplétá s lineárně vedenou klenbou ve tvaru oslího hřbetu. Reflexi takových zobrazení v Olomouci

¹²⁵ Martin Slepíčka, *Úcta k svatému Jeronýmovi v českém středověku. K 1600. výročí smrti církevního otce sv. Jeronýma*, Ostrava 2021, s. 76–77.

¹²⁶ Zapuštění postav a jejich prostorové a hloubkové řešení, použití baldachýnů a vegetabilní ornamentiky, jemnost a propracovanost tváří, vyspělý realismus dokonalý v detailech a zvýšený důraz na psychologii postav, monumentalita a elegance.

¹²⁷ Panně Marii podobné obličejové typy se nacházejí i na reliéfech s císařskými fundacemi na Friedrichově náhrobku. Jiné podobnosti na těchto reliéfech s olomouckým jsou ale spíše schématické.

¹²⁸ Barbara Schedl, *St. Stephan in Wien: der Bau der gotischen Kirche (1200–1500)*, Wien 2018, s. 129–130.

¹²⁹ Hans Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*, Wien 1931, s. 329–354. Lothar Schultes je připisuje Wilhelmu Rollingerovi viz Lothar Schultes, Wilhelm Rollinger, Chorgestühl, kat. č. 111, in: Rosenauer (pozn. 77), s. 332.

dokládají vedle reliéfu i o něco mladší nástěnné malby z Ostružnické ulice [37].¹³⁰ Analogické provedení suché přesekávané větve nabízí v prostředí Moravy jižní portál kostela sv. Jana Křtitele v Kurdějově z doby kolem roku 1500 [38] či na některé mladší práce ve Znojmě.¹³¹ Na území zemí Koruny české bychom další blízké srovnání našli pravděpodobně na královské oratoři v pražské katedrále z první poloviny 90. let 15. století, z dílny Hanse Spiesse.¹³²

Je vysoce pravděpodobné, že autor olomouckého reliéfu znal pojednání obou císařských náhrobků a měl živé povědomí o podobě sochařské tvorby Nicolase Gerhaerta van Leyden a jeho dílny ve Vídeňském Novém Městě (polopostava bolestného Krista či cyklus apoštolů a Zvěstování z tamějšího farního kostela).¹³³ Části Friedrichova náhrobku, které zde spojují s olomouckým reliéfem i jejich konkrétní proces vzniku, stejně tak jako stav náhrobku v době mezi Gerhaertovým úmrtím a přesunem do svatoštěpánského dómu nelze detailně zmapovat, stejně jako pevně určit jejich autorství – rámcově se o to pokouší poslední kapitola.

Z výše uvedeného přehledu dosavadního bádání je zřejmé, že datování reliéfu kolísalo v rozmezí od 60. do 80., v krajní poloze až do 90. let 15. století. Při prvním pohledu se může datace reliéfu do 60. či 70. let 15. století, které na základě srovnání s díly z Charvatců a Dolního Ročova navrhl Albert Kutal¹³⁴ jako výstižné a přesvědčivé. Delší pozorování reliéfu a jeho detailů ale nutně vede do doby mladší.

Vedle uvedených stylových kritérií nás prvky reliéfu, jakými jsou Mariina spona a vegetabilní baldachýn, vedou do prostředí humanisticky smýšlející Vídně, její univerzity a dómu sv. Štěpána¹³⁵ – do doby, kdy se formuluje a na

¹³⁰ Malby s výjevem sv. Kryštofa, sv. Vavřince s sv. Floriánem a Madonou se nacházely na fasádě domu v Ostružnické ulici, č. p. 324/4. Mezi lety 1999 a 2001 proběhlo restaurování Radomírem Surmou a jejich transfer nad schodiště ve druhém patře olomoucké radnice. Na původním místě se dnes nachází kopie viz Tomáš Vítek – František Chupík, *Pozdně gotické průčelí domu v Ostružnické ulici č. 4 v Olomouci, Památkový ústav v Olomouci: výroční zpráva 1999*, Olomouc 2000, s. 119–122.

¹³¹ Petr Čehovský, *Kamenné skulptury v Podyjí 1480–1550*, Olomouc 2012, s. 177. Za pozornost zde v kontextu reliéfu a konzolí z radniční kaple stojí i figurální konzola na hradební zdi u kaple Všech svatých. Vybrané znojenské práce, Eadem, s. 270–283.

¹³² Jiří Kuthan – Jan Royt, *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha svatyně českých patronů a králů*, Praha 2011, str. 385–389.

¹³³ Jeho dílnu zde téměř doložila Stefanie Menke, *Kayser Friedrich loblich gedechtuns – Das Grableiprojekt Kaiser Friedrichs III. für Wiener Neustadt* (dizertační práce), Universität Osnabrück, 2011, s. 255–256.

¹³⁴ Viz Kutal (pozn. 27). Sochy jsou nyní datovány do doby kolem 80. až 90. let 15. století a spojovány s Francem z Drážďan díky archivním zprávám viz Mudra (pozn. 28).

¹³⁵ S tímto okruhem by mohl souviset i vznik Pilgramovy kazatelny v dómu sv. Štěpána snad z 90. let 15. století. K relativizaci jeho raného díla, školení i shrnutí literatury viz Kaliopi

intenzitě nabírá učení Konráda Celtise, působícího ve Vídni pevně od roku 1496/97, a jeho humanistického kroužku v kontextu vlády Friedricha III. a Maxmiliána I.¹³⁶ Obdobné smýšlení pak na Moravě kulminuje v postavě a činnosti olomouckého biskupa Stanislava Thurza a Sodaloty Maierhofiany, ustanovené roku 1502.¹³⁷

Hypoteticky lze objednávku spojit nejspíš s někým z rodiny Pauswangelů, která byla s kostelem Panny Marie na Předhradí spojena po celé 15. století a jeden z jejích příslušníků zde byl farářem. V kostele byla pohřbena Markéta Pauswangelová (ta zemřela roku 1493) známá jako donátorka kostela,¹³⁸ jejíž syn Adam Kemenetter získal vzdělání na vídeňské univerzitě,¹³⁹ působil jako olomoucký kanovník a brněnský probošt a zemřel roku 1506.¹⁴⁰

Chamonikola, K autorské identitě architekta a sochaře Antona Pilgrama, *Umění LII*, 2004, s. 414–426. Eadem, Co zbylo z Antona Pilgrama?, in: Viktor Kubík (ed.), *Doba Jagellonská v zemích koruny české (1471–1526): konference k založení Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze (2.–4.10.2003)*, Praha 2003, s. 205–219.

Nelze vyloučit, že Anton Pilgram strávil ve Vídni dvě tvůrčí období, před rokem 1500 a od roku 1513 do jeho smrti, pravděpodobně roku 1515 viz Tomáš Borovský, Kameníci, zedníci a malíři v Brně od poloviny 14. století do třicátých let 16. století, in: Chamonikola (pozn. 123), s. 35–46.

Do Vídně měl Pilgram být povolán z Brna – je na místě předpokládat, že patřil k prestižní umělecké vrstvě. Chronologie jeho působení a její historiografická stopa je složitá a tvoří základnu pro široké spektrum názorů.

¹³⁶ K tomu obecně: Robert Jörg, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Tübingen 2003. Konrád Cetlis navštívil Brno a Olomouc roku 1504 za účelem hledat literární památky a čerpat inspiraci k mohutnému dílu *Germania illustrata* viz Jan Martínek, Pobyť Konráda Celta na Moravě, *Listy Filologické / Folia Philologica*, 105/1, 1982, s. 23–29.

¹³⁷ K té věci: Eduard Petrů, Societas Maierhofiana, *Historická Olomouc III*, 1980, s. 183–189 nebo Oldřich Králík, Dvě studie o olomouckých humanistech, *Časopis Matice moravské LXVIII*, 1948, s. 283–327. Martin Sinapius označuje v dopisu Celtisovi humanisty sdružující se v Olomouci jako „*combibones Mariehofianos*“ viz Truhlář (pozn. 43), s. 128.

¹³⁸ Donátorka mj. vedlejšího oltáře sv. Mikuláše, Erasma, Valentina, biskupů a sv. Markéty, Barbory a Apolonie, jak uvádí Burian (pozn. 40), s. 66.

¹³⁹ Ivo Hlobil, kat. č. 192., Mistr a kameníci svatomořické hutě, reliéfy na svornících, in: Arnold (pozn. 7), s. 307.

¹⁴⁰ Viz Burian (pozn. 40), s. 66.

Místo a čas vzniku reliéfu

Po postupném předložení několika kritérií lze reliéf považovat za dílo vzniklé v 90. letech 15. století.¹⁴¹ V konvolutu sochařských děl zachovaných v olomoucké metropoli zůstává spolu s mužskými polopostavami v radniční kaple kvalitativně na výši. Výše naznačené vazby k vídeňskému prostředí tak staví reliéf do pozice první vlašťovky humanismu na Moravě.

Místem vzniku díla je s největší pravděpodobností Olomouc. Literatura možnost, že by se jednalo o import, prakticky neotevřela. Nepatrně se jí dotkla pouze Anna Groborzová-Schürmannová, dle které vznik reliéfu není jinde možný. Jako důvod uvedla jeho technické parametry.¹⁴² Konkrétní materiál reliéfu sice nelze definitivně určit, dokud nebude proveden petrografický průzkum, lze ale s vysokou pravděpodobností tvrdit, že se jedná o moravský pískovec. Kámen při vizuálním rozboru vykazuje specifika typická pro miletínský a mladějovský pískovec.¹⁴³

Autorství nelze z dochovaného materiálu určit, lze ale předpokládat sochaře vyšlého z prostředí Vídně či Vídeňského Nového Města, který se mohl v Olomouci usadit, založit zde dílnu a vytvořit reliéf Madony Ochránitelky a výzdobu kaple sv. Jeronýma. Zároveň nelze vyloučit, že mohl být na prostředí Vídně dlouhodobě napojen a kontinuálně sledovat tamní (nejen) sochařské dění. Vztah reliéfu k vídeňskému, potažmo dolnorakouskému prostředí, tak lze považovat za mezi sebou blízce související, potvrzený a snad i hlubší, než se mohlo doposud zdát. Na základě toho je doložen význam města Olomouce, jakožto uměleckého centra, disponujícího objednavatelskou základnou, orientující se na společenské a výtvarné prostředí Vídně. Ke zpřesnění identity tvůrce nebo spíše jeho dílny by mohl pomoci další průzkum podunajského regionu.

¹⁴¹ Jako post quem letopočty fungují rok 1486, kdy byl Maxmilián korunován římským králem a 1493, kdy umírá Friedrich III. a především dochází k přesunu náhrobku a vznikají jeho mladší části. S tím souvisí i stylová vazba na náhrobek Friedricha III. i společenská na vídeňský humanismus.

¹⁴² Viz Groborzová-Schürmannová (pozn. 10).

¹⁴³ Za pomoc s rozbořem jsem zavázána dr. Heleně Zápalkové a vedoucí této práce, prof. Michaele Ottové.

3. Tzv. vídeňská gerhaertovská škola¹⁴⁴

Atraktivnost děl spojovaných s Niclasem Gerhaertem van Leyden vedla k rozsáhlému badatelskému zájmu již na přelomu 19. a 20. století.¹⁴⁵ Řada děl, která jsou s ním dnes spojována, byla v dějinách „gerhaertovského“ bádání předmětem sporů o jejich dataci a Gerhaertův autorský podíl.¹⁴⁶ Tvorbu tohoto sochaře lze pomyslně rozdělit na dvě etapy, štrasburskou¹⁴⁷ a vídeňskou (tím máme na mysli propojené umělecké centrum – Vídeň a Vídeňské Nové Město). Klíčovým pro Niclasovu tvůrčí činnost se stalo dvojí pozvání Friedricha III. na císařský dvůr. Na dvůr přišel až v létě 1467, aby zde vytvořil „*ettlich Grabstain*“.¹⁴⁸ Nelze opominout, že přišel do prostředí se silnou sochařskou (hutní i řezbářskou) tradicí, jak dokládají sochy při pilířích v trojlodí svatoštěpánského dómu¹⁴⁹ nebo Friedrichův oltář.¹⁵⁰

¹⁴⁴ Text této kapitoly vychází ze statí v připravovanému sborníku St. Stephen. Vienna-Prague.

Artistic transfer in the 13th-16th centuries (v tisku).

¹⁴⁵ První monografie nejspíš August Richard Maier, *Niclaus Gerhaert von Leiden. Ein Niederländer Plastiker des 15. Jahrhunderts. Seine Werke am Oberrhein und in Österreich*, Strassburg 1910.

¹⁴⁶ To platí především Madonu z Dangolsheimu (1460/64) a figury oltáře v Nördlingen (1462) viz Hartmut Krohm, *Zugeschriebungen an Niclas Gerhaert von Leyden. Eine noch längst nicht abgeschlossene Diskussion*, in: Rainer Kahsnitz – Peter Volk (ed.), *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler*, München 1998, s. 109–128.

¹⁴⁷ Stefan Roller (ed.), *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters (kat. výst.)*, Frankfurt am Main, 2011, s. 33–59. Mezi významná díla ve Štrasburku a Horním Porýní patří deska náhrobku kancléře Friedricha III. Jacoba von Sierck (1462), polopostavy ze štrasburské radnice, epitaf Konrada Busnanga (1464), nedochovaný Kostnický oltář (1466), Krucifix z Baden-Badenu (1467).

¹⁴⁸ První dochovaná zpráva k jeho povolání na dvůr je z 2. prosince 1463. Na Friedrichův dvůr přišel Niclas v létě roku 1467 viz archiválie z 5. června toho roku „...*uns ettlich Grabstain zuhowen bestellt und im ettweuil gelts daran empfangen hat*“. Viz Christof Metzger, *Leben und Werk Niclaus Gerhaerts. Quellen und Inschriften*, in: Roller (pozn. 147), s. 191.

Čtení slova *ettlich* zprávy může být dvojí – ve smyslu *etlich* (jako množné číslo – několik) nebo jako přídavné slovo *edlich* od *edel* (ušlechtilý, drahocenný). V prvním případě lze jako o dalším náhrobku uvažovat o tom Eleonořině. Viz Ulrich Söding, *Ettlich Grabstein. Die Grabdenkmäler für Kaiser Friedrich III. und Eleonore von Portugal*, in: Kohn (pozn. 73), s. 151–175.

¹⁴⁹ Margit Elsigan, *Die Pfeilerplastiken im Langhaus von St. Stephan zu Wien. Hintergründe – Stil – zeitliche Stellung* (diplomová práce), Universität Wien, 1988.

¹⁵⁰ Katarína Raisová téma shrnuje v příspěvku *Outline of Research on the Wiener Neustädter Altarpiece* do připravovaného sborníku St. Stephen. Vienna-Prague. *Artistic transfer in the 13th-16th centuries*, 2024 (v tisku).

Ve Vídeňském Novém Městě vedl Gerhaert vlastní dílnu, a, jak nás o tom spravují prameny, i vinici či vinařství.¹⁵¹ Tamtéž byl roku 1473 pochován.¹⁵² Právě toto šestileté období badatelský diskurz do jisté míry upozadoval oproti tomu štrasburskému, potažmo porýnskému.¹⁵³ Tak tomu je i v katalogu poslední gerhaertovské výstavy z roku 2011, kde je významu sochařova díla pro „střední Evropu“ věnována jedna, ačkoliv poměrně rozsáhlá, ze 14 kapitol.¹⁵⁴ Tento nedostatek ovšem nahrazuje řada prací monografického charakteru, které se věnují císařským náhrobkům, zejména tomu Friedrichovu, méně Eleonořinu.¹⁵⁵ Právě tyto nemálo problematické, zato výtvarně dokonalé náhrobky platí za kulminační body tzv. vídeňské gerhaertovské školy.¹⁵⁶

Vedle císařských náhrobků tento pojem označuje několik dalších děl, která vznikala spíše po Gerhaertově smrti, avšak v těsné souvislosti s jeho tvůrčím odkazem. Do nejbližšího okruhu tohoto (po)gerhaertovského sochařství ve Vídni

¹⁵¹ Christof Metzger, *Leben und Werk Nicolaus Gerhaerts. Quellen und Inschriften*, in: Roller (pozn. 147), s. 186–197.

Lothar Schultes, *Niclaes Gerhaert, Max Volmer, Michel Tichter und andere. Grabmal Kaiser Friedrich III.*, kat. č. 94, in: Rosenauer (pozn. 77), s. 319–320. Lothar Schultes se domnívá, že Gerhaertova dílna byla v Pasově. K tomu došel (jako řada badatelů) na základě záznamu z roku 1469, kdy Ulrich III. (von Nußdorf), pasovský biskup, zaplatil na popud Friedricha III. Gerhaertovi za provedenou i budoucí práci. Spojení Gerhaerta s Pasovem vedlo i k vytvoření „pasovsko-vídeňské školy“ viz Otto Wertheimer, *Nicolaus Gerhaert. Seine Kunst und seine Wirkung*, Berlin, 1929, s. 62–100. Pasov problematizovala Menke (pozn. 133).

¹⁵² Otázce doby Gerhaertovy (28. srpna 1473) smrti se věnovala Renate Kohn, *Ein bisher unbekanntes Grabinschrift des Nicolaus Gerhaert von Leyden*, in: *Wiener Geschichtsblätter XLVIII*, 1993, s. 164–170.

Zevrubně ji rozebral Christof Metzger, *Künstlertod und Künstlerlob. Das Grabmal des Nikolaus Gerhaert von Leyden (†1473) in Wiener Neustadt*, in: Brigit Ulrike Münch – Markwart Herzog – Adreas Tacke (ed.), *Künstlergrabmäler. Genese – Typologie – Intention – Metamorphose*, Petersberg 2011, 27–47. Na sochařově hrobě (roku 1835 byl již zničen) v katedrále Nanebevzetí Panny Marie a sv. Ruperta měl být kámen s nápisem „Anno Dom: 1473 den 28 Juny starb der kunstreich/ Meister Nicolas von Leiten, der Kayser Friedrichs grab/ stein gehauten hat.“

Době Gerhaertova úmrtí se naposledy věnoval Lothar Schultes, *Der Schmerzensmann von Wiener Neustadt und das >>Grabmaal<< Nicolaus Gerhaerts*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 2, 2023, s. 261–271.

¹⁵³ Tak tomu ale není vždy viz Fischel (pozn. 98). Především u „domácích“ autorů viz Marie Anna Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě* (diplomová práce), Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně v Brně 1950, s. 52–72.

¹⁵⁴ Viz Roller (pozn. 147), s. 109–133.

¹⁵⁵ Ernst Klebel – Friedrich Wimmer, *Das Grabmal Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, Wien 1924. Další viz Kohn (pozn. 73) a Menke (pozn. 133). Že se skutečně jedná o hrob, nikoliv epitaf, potvrdil poprvé výzkum v 60. letech minulého století viz Johannes Joss – Anna Hedwig Benna, *Das Kaisergrab in St. Stephan: Kenotaph oder Grab Friedrichs III. – Zu den Untersuchungen im März 1969*, *Wiener Geschichtsblätter XXIV*, 1969, s. 493–502. Obsah tumby viz <https://www.derstandard.at/story/2000110780306/friedrich-iii-im-stephansdom-die-endoskopie-des-kaisers>. Vyhledáno 20. července 2024.

¹⁵⁶ Tento pojem uvedl Jaromír Homolka (pozn. 32), s. 551. Dále Eadem, K některým problémům vídeňské gerhaertovské školy, in: Alena Martyčková (ed.), *Podzim středověku: vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století*, Brno 2001, s. 52–69.

a v Rakousích patří několik sochařských děl z vídeňského dómu (zejména socha sv. Kryštofa a Šebestiána),¹⁵⁷ výzdoba Hofburgkapelle – pravděpodobně od Hanse Kamensetzera,¹⁵⁸ trůnící Madona ze St. Pölten, a v širším okruhu Kefermarktský oltář, Olivetská hora u sv. Michala ve Vídni, Bolestný Kristus z Hollenthonu a mnoho dalších.¹⁵⁹

Výsadní postavení má v tomto kontextu cyklus apoštolů a Zvěstování a polopostava Bolestného Krista¹⁶⁰ z kostela Nanebevzetí Panny Marie a sv. Ruperta ve Vídeňském Novém Městě.¹⁶¹ Tato (i další) díla sehrála významnou roli tvůrčího impulsu pro řadu děl v sousedních zemích, na dnešním Slovensku¹⁶² a u nás, především na Moravě a v jižních Čechách.¹⁶³

Problematický je moment, kdy se Gerhaertovi žáci přesunuli do jiných oblastí,¹⁶⁴ a kdy se hranice mezi tím, co je výlučně (po)gerhaertovské a tím, co je již spíše obecně pozdně gotické rozměšňuje. V této souvislosti se otevírá otázka, jestli jsou díla, která byla vytvořena Gerhaertovými žáky, ačkoliv mimo okolí Vídne a Vídeňského Nového Města stále označitelná za gerhaertovská a patří do vídeňské

¹⁵⁷ Viz Schultes, katalog, in: Rosenauer (pozn. 77), 320–324. Sv. Kryštof, dle mého přímo od Gerhaerta, mohl vzniknout na objednávku císaře. Jeho vyklonění a podsazení pánve je blízké tomu Madoninu; dále křtitelnice v kapli sv. Kateřiny včetně stříšky (možná původně nad kazatelnou); nedochované chórové lavice viz Schultes (pozn. 129). Za pozornost stojí sochy svatých Šebestiána, Štěpána či Vavřince viz Friedrich Wimmer, Nikolaus Gerhaert von Leyden und einige Figuren am Wiener Stephansdom, *Belvedere*, Bd. 7, Wien 1925.

¹⁵⁸ Nejnověji viz Stephan Roller (pozn. 147), s. 348–349 a Michaela Ottová, Die skulpturale Ausstattung der Hofburgkapelle in Wien und ihre Beziehung zur Bildhauerei der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts in Mitteleuropa, in: Evelin Wetter (ed.), *Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526): Kunst - Kultur – Geschichte*, Ostfildern: Thorbecke 2004, s. 351–361.

¹⁵⁹ Viz Schultes (pozn. 157).

¹⁶⁰ Gertrud Gerhartl, *Der Dom zu Wiener Neustadt 1279–1979*, Wien 1979. U polopostavy je na místě předpoklad, že souvisí s nedochovanou náhrobní deskou odkazující na Gerhaerta a že ji vytvořil pro svůj hrob on sám. Dřívější předpokládané autorství malíře Thomase Strayffa (na základě nápisu na konzole, na které je polopostava umístěna) bylo vyloučeno díky zjištění, že se nejedná o původní sestavu. Viz Metzger a Schultes (pozn. 152).

¹⁶¹ V literatuře dlouho opakované spojení cyklu s autorstvím Lorenza Luchspergera (viz Karl Oettinger, *Lorenz Luchsperger: der Meister des Wiener Neustädter Domapostel*, Berlin 1935) není udržitelné, stejně jako jeho pozdní datování do 90. let 15. století. Naopak jako velice lákavá se jeví myšlenka, že se jedná o rané dílo Veita Stosse, vyslovená Jaromírem Homolkou viz (pozn. 155). Jako relevantnější datace se s přihlédnutím k historickým okolnostem zdá být doba pozdních 70. let 15. století, kdy vznikly nejspíše i malované desky proroků. Spojení s jinými autory, např. Hansem Hammerem viz Fischel (pozn. 98), s. 77. Pozdní datování cyklu k roku 1490 zastává i Roller (pozn. 147), s. 115.

¹⁶² U některých děl se uvažuje přímo o importu (hlava sv. Jana Křtitele z Tajova) viz Chamonikola (pozn. 32, Recepčia diela Nicolausa Gerhaerta van Leyden).

¹⁶³ Analogii lze vysledovat u apoštolského cyklu zejména se sochou sv. Jakuba z Jihlavy, s Pannou Marií ze Zvěstování z Židlochovic, sv. Kateřiny z Hlíny a dalších. V jižních Čechách je pak evidentní především reflexe Kefermarktského oltáře.

¹⁶⁴ Možnými důvody mohly být uherské vpády, trvající kontinuálně, byť s přestávkami od roku 1477 až do smrti Matyáše Korvína roku 1490, ale i přehlacený poměr poptávky a nabídky.

gerhaertovské školy nebo je pro ně příznačnější označení pogerhaertovská. A nabízí se tedy otázka, jak potom označit ta díla, jejichž stylové kořeny jsou bezesporu v Gerhaertově dílně ve Vídeňském Novém Městě, ale vznikala jinde i jindy. Může být vhodným kritériem pro rozlišení také časový odstup od Gerhaertovy činnosti, nebo je zde jediným platným kritériem styl?

Zdá se, že kritérii pro hodnocení a rozlišení termínů „gerhaertovské“ a „pogerhaertovské“ nemusí být vzdálenost doby vzniku díla od sochařovy smrti, ani vzdálenost od ohniska jeho tvorby. Směrodatna je spíše identifikace a vyhodnocení použitých motivů a stylových vrstev u toho kterého díla. Právě u děl, jejichž východisko je spatřováno ve Vídni a okolí, je nutno mít na paměti, že na přelomu 15. století platilo toto prostředí za stylově velice heterogenní.¹⁶⁵ Umělecky propojené centrum Vídně a Vídeňského Nového Města otvíralo mnohé tvůrčí možnosti a mohlo tak docházet k jejich vědomým volbám a jejich kombinacím.¹⁶⁶

Potřebná pozornost patří zmíněným klíčovým dílům vídeňské gerhaertovské školy – císařským náhrobkům. Pro oba tyto náhrobky je společné promyšlené uspořádání prostoru, zasazení vystupujících, respektive vyklánějících se postav do hluboké niky, ukončené baldachýnem a vysoká míra realismu – což jsou aspekty, jak bylo již zmíněno, vyzorovatelné i na olomouckém reliéfu.

Náhrobek Eleonory Portugalské je situován jako přízední deska za dnešním hlavním oltářem v závěru cisterciáckého klášterního kostela – *Neuklosteru* – ve Vídeňském Novém Městě, kde jsou pohřbeny i předčasně zesnulé děti císařského páru. Ve druhé třetině 18. století byla Eleonořina náhrobní deska zakomponována do sestavy zkoseného stolu s dřevěnými pohyblivými křídly.¹⁶⁷ V dnešní poloze, na severní stěně chóru je od roku 1841.¹⁶⁸ Literatura se nejčastěji tázala po zasazení

¹⁶⁵ To velice dobře dokresluje zmíněný sochařský cyklus apoštolů a Zvěstování z Vídeňského Nového Města i socha sv. Šebestiána tamtéž.

¹⁶⁶ Jak ukázala Kaliopi Chamonikola, *Řezbářství poslední čtvrtiny 15. století na Brněnsku*, (diplomová práce), Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně v Brně, 1979. Eadem, *Die Spätgotische Bildhauerkunst in Mähren im international Kontext*, in: Dietmar Popp – Robert Suckale, *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Nürnberg 2002, s. 275–282. Eadem, Sdělení k uměleckým památkám Moravy, *Umění XXX*, 1982, s. 63–72.

¹⁶⁷ Jestli tato sestava, připomínající oltářní skříň, nahrazovala totožné, starší uspořádání, lze nyní jen stěží posoudit.

¹⁶⁸ Lothar Schultes, Niclas Gerhaert und Werkstatt. Grabplatte der Kaiserin Eleonore von Portugal, kat. č. 96, in: Rosenauer (pozn. 77), s. 321–322. Shrnuje zde i další názory.

náhrobku do Gerhaertova oeuvre,¹⁶⁹ době jeho vzniku a možné původní instalaci. Původní umístění desky v horizontální poloze (nikoliv tedy jak je tomu dnes) na vhodně vysokém soklu se v porovnání s náhrobkem císaře a jeho koncepcí jeví jako nejméně smysluplnější.¹⁷⁰ Nelze vyloučit, že Friedrich Gerhaerta povolal, aby jako první (či jako zamýšlený pendant)¹⁷¹ vytvořil náhrobek jeho nemocné ženy,¹⁷² kdy se sochař mohl blíže seznámit s tamním prostředím a osvojit si práci v specifickém materiálu – adnetském mramoru – aby z něj pak vytvořil monumentální desku i pro císaře.

Složitější náhrobek Friedricha III. se skládá ze tří částí – krycí desky s erbovním vlysem a monumentální postavou císaře;¹⁷³ tumby s reliéfy Friedrichovy fundační činnosti a pochozí balustrády [39]. Poslední řečené části vznikaly s jistým časovým odstupem a nelze ověřit, zda byly součástí prvotně zamýšlené koncepce. Stejně tak není jednoznačné, kam byl náhrobek ve Vídeňském Novém Městě určen.¹⁷⁴ Zmíněné mladší části náhrobku vznikaly s největší pravděpodobností až po jeho přesunu do Vídně a následné smrti Friedricha III.

¹⁶⁹ Někteří badatelé ho považují za mladší dílo Gerhaertova následovníka viz Ulrike Krone-Balcke, *Der Kefermarkter Altar: sein Meister und seine Werkstatt*, München 1999, s. 207–223. Ta jako autora náhrobku navrhla stejného umělce, který vytvořil cyklus v Hofburgkapelle.

Othmar Rychlik ho na základě „krkolonného“ provedení, které se snaží Gerhaerta pouze následovat považoval rovněž za mladší viz Othmar Rychlik, *Der Grabstein der Kaiserin Eleonore in der Neuklosterkirche in Wiener Neustadt. Ein Werk nach dem Entwurf des Nicolaus Gehraert von Leiden, Unsere Heimat. Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich LII*, 1981, s. 188–192. Otto Wertheimer přepokládal podíl Maxe Valmeta viz Wertheimer (pozn. 151) 1929, s. 64–65.

Stefan Roller se domnívá, že náhrobek vytvořil dle Gerhaertova návrhu jeho pomocník a že Gerhaert nemohl pracovat na Eleonořině náhrobku, protože byl v tu dobu příliš zaneprázdňen prací na tom Friedrichově viz Stefan Roller, *Grabmal der Kaiserin Eleonore*, kat. č. 15., in: Roller (pozn. 147), s. 271–273.

¹⁷⁰ O opaku byl přesvědčen Rychlik (pozn. 168).

¹⁷¹ Že vznikaly oba náhrobky současně jako dvoj-projekt uvažuje Ulrich Söding (pozn. 148).

¹⁷² Viz Roller (pozn. 169).

¹⁷³ Ta je bezpečně spojena s Gerhaertem viz Stephan Roller, *Deckplatte vom Grabmal Kaiser Friedrichs III. (1415–1493)*, kat. č. 5, in: Roller (pozn. 147), s. 220–224.

¹⁷⁴ Literatura zvažovala nejčastěji cisterciácký *Neukloster*. Tomu napovídá uložení Eleonory a císařských dětí a zpráva z cestovního deníku Lva z Rožmitálu z roku 1467, kdy měl s výpravou navštívit „*monasterium novum*“ s již připravenou hrobkou. Nelze ale vyloučit, že se jednalo u tu Eleonořinu. Michael Viktor Schwarz, *Magnificentia – humilitas – new art. Thesen zum ursprünglichen Konzept von Grabmal und Grablege Friedrichs III. in Wiener Neustadt sowie zur Rolle Niklas Gerhaert (mit einem Anhang über die Grabplatte der Beatrix Lopi)*, in: Kohn (pozn. 73), s. 309–324. K cestě Lva z Rožmitálu viz Jan Chlíbec, *Poznámka o náhrobku císaře Friedricha III. a reflexe sepulchrálního sochařství v českých cestopisech 1450–1550*, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro arte: sborník k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 207–215. Jako pravděpodobnější se nám jeví hradní kapli sv. Jiří (dříve Panny Marie), jak se domníval již Alois Kieslinger, *Das Grabmal Friedrichs III.*, in: Peter Weninger, *Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt: Ausstellung*, Wien 1966, s. 192–196. S přihlédnutím k rozměrům desky a koncepci této kaple – halová dispozice s vysokým ochozem – mohlo toto umístění poskytovat obdobný pohled na náhrobek jako dnešní balustráda. Objevil se i názor, že původně měl být Friedrich III. pohřben v dómu sv. Štěpána viz Edgar Hertlein, *Das Grabmonument Kaiser Friedrichs III. (1415–1493) als habsburgisches Denkmal*, *Pantheon XXXV*, München 1977, s. 294–305.

v Linci roku 1493 – na přání Maxmiliána.¹⁷⁵ Jisté je, že před tímto rokem musela být krycí deska již dokončena, neboť ve stejnou dobu vytvořil Veit Stoss náhrobek Kazimira IV. Velikého v Krakově, který by nebyl bez Gehraertovy předlohy (a možná i Stossova školení) možný.¹⁷⁶ Jestli desku stihl dokončit Gerhaert ještě před svou smrtí ale nelze potvrdit. Literatura systematicky předpokládá u tří částí jejich autory – že desku vytvořil Gerhaert; reliéfy Max Valmet; balustrádu Michael Tichter.¹⁷⁷

Rekonstruovat proces vzniku náhrobku blíže, jak jej známe dnes, zejména pak jeho mladších části lze stěží a umožňuje nám to pouze minimum zpráv. Z nich je problematická ta z roku 1479, kdy měl být náhrobek z neznámého místa (*Pasov/Salcburk*) převezen do Vídeň po Dunaji, a odtud do Vídeňského Nového Města.¹⁷⁸ Snad se mohlo jednat pouze o materiál v umělecky nezpracované formě, nikoliv o Gerhaertovu desku, kterou měl na starost Gehraertův nástupce – při údržbě a následném dokončování náhrobku, Max Valmet. Ten je pramenně doložen k roku 1478 v platebním příkazu, kde je označen jako kameník. Nelze s ním ale přesvědčivě spojit žádné dílo, bohužel ani reliéfy na tumbě.¹⁷⁹

Finální podobu náhrobku bývá spojována s Michaelem Tichterem a jeho dílnou, pracující pro Maxmiliána I.¹⁸⁰ K roku 1476 je veden v dómské huti sv. Štěpána jako kameník ze Salcburku. Z dopisu Maxmiliána I. z roku 1503 se dovídáme, že na něm pracoval pomalu – již několik let. O osm let později jsou doloženy spory Tichtera a kamenického cechu s Antonem Pilgramem. Poslední zmínky o něm se pojí s rokem 1520.¹⁸¹

Balustráda a její sochařská výzdoba byla na svou dobu vzniku často hodnocena vedle jiného Tichterova díla – epitafu Johanna Kaltenmarkta z roku 1517 – jako

¹⁷⁵ Viz Menke (pozn. 133), s. 399–400. Obnova prací na náhrobku dle ní započal Michael Tichter roku 1495.

¹⁷⁶ Arthur Saliger, Quellen zum Stil des Veit Stoss in Wien, in: Dobrosława Horzela – Adam Orgaisty (ed.), *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie*, 2006, s. 42–51. Myšlenku raného pobytu Stosse v Dolních Rakousích zmínil již Jaromír Homolka, in: Martyčková (pozn. 156). Posledně viz Schultes (pozn. 152).

¹⁷⁷ Viz Schultes (pozn. 168).

¹⁷⁸ Tato zpráva a její dosavadní interpretace celé bádání o náhrobku výrazně znepráhledňuje. Její znění včetně kritické reflexe viz Menke (pozn. 133), s. 20–35 a 241–247.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 255–256.

¹⁸⁰ Cornelia Pilger, Michael Tichter und die Bürstung am Grabmal Friedrichs III., in: Kohn (pozn. 73), s. 221–237.

¹⁸¹ Viz Menke (pozn. 133), s. 348.

starší, či konzervativnější.¹⁸² Ve stejný rok (1517) došlo k vyúčtování již hotového náhrobku, který byl ale snad z větší části kompletní již roku 1513, soudě dle přemístění ostatků Friedricha III. z Lince do Vídně.¹⁸³

Je pravda, že některé z postav při pilířích balustrády působí na svou dobu vzniku zastaralejším dojmem. To lze považovat za důsledek kontinuity stylu započatého Gerhartem při dokončování náhrobku. Vedle toho lze na balustrádě pozorovat i dobově příznačnější obloukové arkády s přetínáním či tordováním sloupkových soklů, jako tomu je na epitafu Augustina Holdta (možná rovněž Tichterova díla) z roku 1512.¹⁸⁴

Z výše konstatovaného vyplývá, že po Gerhaertově smrti se na několik let práce pravděpodobně pozastavily. K jejich obnově došlo ve větší míře až s jeho přesunem do Vídně, postupně snad vznikaly reliéfy a balustráda. Prvky, které jsou srovnávány s olomouckým reliéfem – malé postavy kurfiřtů, raných mučedníků a historických osobností při pilířích lemující reliéfy tumb, ¹⁸⁵ mohly vznikat v kontinuitě Gerhaertovy dílny, kterou mohl (ač s malou pravděpodobností) vést Max Valmet nebo nějaký z Gerhaertových žáků, kterého ale neznáme jménem. Jestli tyto části vznikaly ještě koncem Friedrichova života nebo až s obnovením prací na náhrobku nelze jednoznačně určit. Nelze ale vyloučit, že práce pokračovaly i po smrti Gerhaerta a že jednotlivé části vznikaly postupně. Na což roku 1495 navázal Michael Tichter a náhrobek dokončil podle Maxmiliánových přání s dynastickou reprezentací, kterou prosazoval již Friedrich III.

Reliéf Madony Ochránitelky spolu s výzdobou radniční kaple mají stejné východisko jako císařské náhrobky, včetně mladších částí toho Friedrichova, a totiž Gerhaertovu dílnu. Sochař, případně sochaři, kteří vytvořili tyto mladší

¹⁸² Viz Schultes (pozn. 168) či Cornelia Pilger, *Die Passionreliefs – Werke aus dem Umkreis Michael Tichters. Überlegungen zur Frage der Autorenschaft*, in: Agnes Husslein-Arco – Veronika Pirker-Aurenhammer, *Die Passionreliefs vom Wiener Stephansdom*, Wien 2009, s. 26–45.

¹⁸³ Viz Menke (pozn. 133), s. 346–354. Uvádí i další události a platby z předchozí doby a Maxmiliánem zamýšlený doplněk mříže kolem pohřebního místa jeho otce.

¹⁸⁴ Další díla s ním nejsou pevně spojitelná, s výjimkou zmíněného epitafu Johanna Kaltenmarktera ve vídeňském dómu, kde je nad patou křížovky uvedeno „*M. T. 1517*“. Někteří s ním rovněž spojili pašijové reliéfy nebo epitaf Konráda Celtise či Augustina Holdta viz Karl Oettinger, *Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan*, Wien 1951, s. 49–52. Spojení s reliéfy odmítla Cornelia Pilger (pozn. 182).

¹⁸⁵ Jejich identifikace viz Pilger (pozn. 180).

části, prošli – stejně jako autor olomouckých děl¹⁸⁶ – Gerhaertovou dílnou a došli k podobnému projevu, který odpovídá 90. letům 15. století.

¹⁸⁶ Tento sochař mohl přinést nové impulsy do olomouckého prostředí – zejména huti u sv. Mořice. Při tomto kostele působil jako farář Zikmund ze Švábenic, předpokládaný donátor radniční kaple viz Hlobil (pozn. 118).

4. Závěr

Práce se pokusila blíže poznat olomoucký reliéf Madony Ochránitelky z kostela Panny Marie na Předhradí, který se sice v uměleckohistorickém bádání vyskytuje prakticky po celou dobu existence oboru, nicméně mu dle mého soudu nebyla v kontextu poznání moravského sochařství konce 15. století věnována dostatečná pozornost. Text představil dějiny díla i jeho historiografii, včetně poměrně různorodého datování. Vedle toho dílčím způsobem poukázal na řadu literaturou formulovaných otázek a pokusil se na ně nabídnout odpovědi.

Rozbor reliéfu ukázal, že se jedná o promyšlené a komplexní dílo. Za umělecky hodnotné je třeba považovat prostorové provedení reliéfu, postoj Panny Marie, rafinovaně stočené fiály (jejichž patky jsou umístěny na pozadí reliéfu, ale ústí v jeho popředí) či zpracování postav v Mariině plášti. Vedle toho rozbor upozornil na specifické motivy, důležité pro ikonografický výklad reliéfu – sponu Mariina pláště a vegetabilní baldachýn z osekávaných, proplétajících se větví.

Figury, které Madona chrání svým pláštěm, považuji za císaře Friedricha III. se synem Maxmiliánem a jejich manželky, Eleonorou Portugalskou a pravděpodobně Marii Burgundskou. Zbylé postavy, reprezentující zástupce světských stavů jsou jen stěží identifikovatelné. Dle oděvů jde o rytíře a knížete, za kterými následují měšťané a měšťanky, které lze hypoteticky považovat za objednavatele díla. Snad se jedná o někoho z rodiny Pauswangelů, která byla dlouhodobě propojena s kostelem Panny Marie na Předhradí i vídeňským prostředím. Vzhledem k tomu, že souhlasně s Ivo Hlobilem¹⁸⁷ považuji postavu s praporcem na druhé straně Panny Marie, mezi postavami církevních stavů, za Jana Kapistrána, lze o postavě papeže uvažovat spíše jako o františkánovi Sixtu IV. než Inocenci VIII. Postava biskupa představuje nejpravděpodobněji Jana Filipce, jehož postavení v rámci olomoucké diecéze i osobní zbožnost otevírá otázky pro budoucí bádání. U dalších postav, včetně kardinála, nelze bohužel určit jejich totožnost.

Sponu Mariina pláště a její provedení interpretuji podle Rudolfa Chadraby jako zobrazení Gorgóny – Medúzy, které dotváří a prohlubuje ochranný význam reliéfu. Tento detail dokládá povědomí objednavatele či konceptora díla o antickém dědictví.

¹⁸⁷ Viz Hlobil (pozn. 48).

Tvar a provedení osekáných větví baldachýnu, za kterými se stáčí dvě fiály a které navazují na vnitřní strany andělských křídel, vytváří oslí hřbet. Celou tuto sestavu vykládám jako odkaz na podobu lesních chrámů, ve kterých měli dle humanistické představy germánské kmeny uctívat svá božstva.

Tyto motivy spolu s vyobrazenými osobnostmi dle mého soudu směřují k vídeňskému dvoru a univerzitě při dómu sv. Štěpána, kde se koncem 15. století formulovala humanistická společnost, v čele Konrádem Celtisem, císařským humanistickým básníkem a vzdělavcem, po jejímž vzoru vznikla roku 1502 i ta olomoucká.

Podle úhlu pohledu, pro nějž je reliéf koncipován, se dílo nemohlo původně nacházet na věži nad do kostela, kam se dostalo patrně až druhotně, s barokizací kostela. Dle mého mínění byl reliéf původně oltářním nástavcem, za jehož donátory lze považovat zobrazené měšťany pod pláštěm Madony. V souvislosti s tím zůstává do budoucna otevřená problematika projevů úcty k reliéfu jako takovému, jak v době jeho vzniku, v kontextu mariánské a růžencové úcty v Olomouci, tak později, během jeho „druhého života“.

Mezi patřičné stylové analogie reliéfu patří v Olomouci zejména výzdoba radniční kaple sv. Jeronýma, vznikající v letech 1488–1491, která především zpracováním konzol – mužských polopostav – vykazuje mimořádnou blízkost s provedením reliéfu, s jeho prostorovým uspořádáním, s motivem vyklánějících se figur, ale i v detailech, jakými jsou zpracování kadeří vlasů či jemnost tváří.

Reliéf Madony Ochránitelky nejpravděpodobněji vznikl v 90. letech 15. století v Olomouci a jejím autorem byl týž sochař či dílna, kteří vytvořili výzdobu radniční kaple, jejímž donátorem byl pravděpodobně farář u sv. Mořice, Zikmund ze Švábenic.

Kaple samotná je mimořádně hodnotným dílem i z hlediska architektonického, jak dokládá její zaklenutí, nebo arkýř v exteriéru, u kterého lze vypozařovat příbuzné prvky s kazatelnou Antona Pilgrama ve vídeňském dómu, snad už z 90. let 15. století. Vzhledem k tomu, že chronologie Pilgramovy tvorby prošla rozsáhlou revizí, nelze vyloučit možnost, že kazatelna vznikla právě v této době.

Pro uchopení reliéfu je klíčová umělecká a společenská vazba olomouckého prostředí na Vídeň a Vídeňské Nové Město, s nímž byl autor reliéfu i výzdoby radniční kaple nejspíše v bezprostředním a déle trvajícím kontaktu – bezesporu znal hlavní díla tzv. vídeňské gerhaertovské školy, náhrobky Eleonory Portugalské a Friedricha III. (a jak bylo naznačeno, nelze vyloučit, že i Pilgramovu kazatelnu). Podrobnější průzkum by snad umožnil s autorem či jeho dílnou spojit i další díla a přiblížit nám tak jeho uměleckou identitu.

Živý umělecký odkaz Niclase Gerhaerta van Leyden a jeho dílny má význam pro sledované olomoucké památky, ale i řadu dalších, nejen moravských děl. Hodnocení sochařského cyklu apoštolů a Zvěstování či sv. Šebestián z Vídeňského Nového Města spolu s výzkumem raného díla Veita Stosse i Antona Pilgrama by mohlo vést k přehodnocení řady moravských památek. V tomto kontextu byla proto nabídnuta nebo spíše pootevřena metodologická problematika – sledování užívání pojmu vídeňské gerhaertovské školy či označení děl za gerhaertovské a pogerhaertovské v české i cizojazyčné literatuře.

Z výše uvedeného je možné předložit následující závěry. Reliéf Madony Ochránitelky vznikl spolu s výzdobou radniční kaple v 90. letech 15. století v Olomouci, kde se v tu dobu pomalu formovala humanistická Sodalitas Mariefiana. Vazbu reliéfu na vídeňské prostředí lze považovat za naprosto klíčovou pro jeho výklad a za mnohem silnější, než se doposud předpokládalo. Reliéf i výzdobu kaple lze označit za pogerhaertovská díla, jejichž autor snad prošel Gerhaertovou dílnou a mohl tak dojít k analogickému výtvarnému projevu, který se uplatnil na mladších částech náhrobku Friedricha III. ve vídeňském dómu.

5. Zdroje

Literatura

Ausstellung Maximilian I: Innsbruck. Ausstellung, Innsbruck 1969

Arnold, Paul et al., *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550, III: Olomoucko*, Olomouc 1999

Baldass, Ludwig, *Das Künstlerkreis Kaiser Maxmilians*, Wien 1923

Bauer, Thomas – Lauterbach, Jörg – Pavelková Rýdlová, Michaela, Geometrická analýza pozdně gotických kleneb kaple sv. Jeronýma v olomoucké radnici, *Zprávy památkové péče LXXVI*, č. 6, 2016, s. 627–636

Bláha, Josef, K funkci Michalského kopce v Olomouci. Několik úvodních poznámek, *Historická Olomouc: sborník příspěvků*, č. 12, 2001, s. 33–64

Bláha, Ondřej, Vývoj názoru na etymologický výklad toponyma Olomouc, *Střední Morava: kulturně historická revue VIII*, č. 15, 2002, s. 4–19

Braun, Joseph, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2, München 1924, s. 307–312.

Baxandall, Michael, *The Limewood sculptors of Renaissance Germany*, 2nd pr., London 1981

Beissel, Stephan, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*, Freiburg i. B. 1909

Bolek, František, *Katolické kostely a kaple v Olomouci*, Olomouc 1936

Buran, Dušan (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika*, Bratislava 2003

Burian, Václav, Konsekrační nápis z roku 1491 z olomoucké radnice, *Zprávy vlastivědného muzea Olomouc*, č. 214, 1981, s. 28–30

Burian, Václav, Poznámky ke stavební historii zaniklého kostela P. Marie na Olomouckém Předhradí, *Vlastivědný věstník moravský XXXVI*, 1984, s. 308–316

Burian, Václav, K původní funkci pozdně gotického reliéfu z olomouckého Předhradí, *Vlastivědný věstník moravský XXXVI*, 1984, s. 201–205

Burian, Václav, Minnichův model kostela na Předhradí – nejstarší sbírková akvizice olomouckého muzea, *Vlastivědný věstník moravský XXXIX*, č. 3, 1987, s. 304–310

Burian, Václav, K umělecké historii zaniklého kostela P. Marie na Předhradí v Olomouci, *Vlastivědný věstník moravský XXXIX*, č. 3, 1987, s. 66–77

- Petr Čehovský, *Kamenné skulptury v Podyjí 1480–1550*, Olomouc 2012
- Dospěl, Milan, Sochařský kontext Madony Primavesi, *Umění LV*, 2007, s. 459–469
- Dudík, Beda, *Olmützer Sammel-Chronik vom Jahre 1432 bis 1656*, Brünn 1858
- Elsigan, Margit, *Die Pfeilerplastiken im Langhaus von St. Stephan zu Wien. Hintergründe – Stil – zeitliche Stellung* (diplomová práce), Universität Wien, 1988
- Fischel, Lili, *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, München 1944
- Gerhartl, Gertrud, *Der Dom zu Wiener Neustadt 1279–1979*, Wien 1979.
- Groborzová-Schürmannová, Anna, *Pozdně gotické sochařství na Olomoucku* (diplomová práce), Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně v Brně, 1970
- Günther, Hubertus, Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur, in: Heck, Michèle Caroline *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Lille 2002, s. 13–32
- Haage, Walter et. al., *Olmütz: Wesentliches und Wissenswertes*, Olmütz 1943
- Hall, James, *A history of Ideas and Images in Italian Art*, 1983
- Herout, Jaroslav, *Staletí kolem nás. Přehled stavebních slohů*, Praha 1981
- Hertlein, Edgar, Das Grabmonument Kaiser Friedrichs III. (1415–1493) als habsburgisches Denkmal, *Pantheon XXXV*, München 1977, s. 294–305
- Hlaváčková, Miriam, *Juraj zo Schönbergu: bratislavský prepošt v službách cisára a kráľa*, Bratislava 2015
- Hlobil, Ivo, Poznámky k olomoucké kamenné plastice z 80. let 15. století, *ZVMO*, č. 158, 1972, s. 21–24
- Hlobil, Ivo, Olomouc jako Iulii mons a Hilarius Litoměřický, *Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci 1992*, Olomouc 1992, s. 188–190
- Hlobil, Ivo – Paul, Prokop – Petřů, Eduard, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, Praha 1992
- Hlobil, Ivo, *The last flowers of the middle ages. From the Gothic to the Renaissance in Moravia and Silesia*, Olomouc 2000
- Homolka, Jaromír, K některým otázkám středoevropské plastiky. Na okraj knihy Th. Müllera, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400–1500*, *Umění XVII*, 1969, s. 539–573

- Homolka, Jaromír, *Gotická plastika na Slovensku*, Bratislava 1972
- Homolka, Jaromír, Pozdně gotické sochařství, in: Lorenzová, Helena et. al., *Dějiny českého výtvarného umění I/II*, Praha 1984
- Homolka, Jaromír, *Pozdně gotické umění v Čechách, 1471–1526*, 1985
- Homolka, Jaromír, K některým problémům vídeňské gerhaertovské školy, in: Martyčková, Alena (ed.), *Podzim středověku: vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století*, Brno 2001, s. 52–69
- Jiřina Hořejší, Tváře pozdně středověkých historismů, *Umění XVII*, 1969, s. 109–128
- Houdek, Vítězslav, Kamenný oltářní obraz sv. Jakuba Většího z XV. století v Rokatnici, *Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci*, 1914, s. 1–4
- Hörsch, Markus – Torbus, Tomasz (ed.), *Studia Jagellonica Lipsiensia*, Bd. 3., Ostfildern: Thorbecke 2006, s. 115–127
- Huczmanová, Andrea, Astwerk – jedna z forem mimesis: příspěvek k vegetabilnímu dekoru pozdní gotiky, in: Nová, Magdaléna – Opatrná, Marie (ed.), *Cultural Transfer: umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou: sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů*, Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, 2014, s. 41–46
- Chadraba, Rudolf, Humanistické motivy v olomouckém umění kolem roku 1500, in: Hlobil, Ivo – Novák František – Miroslav Řešetka (ed.), *Historická Olomouc a její současné problémy III., Sborník referátů z celostátního symposia, konaného v Olomouci ve dnech 16.–19. 6. 1980, symposium bylo zaměřeno na historickou, umělecko-historickou, literárněvědnou problematiku pozdní gotiky a rané renesance v Olomouci s přihlédnutím k širším vývojovým a územním souvislostem.*, Olomouc 1980, s. 70–82
- Chadraba, Rudolf, Olomoucké památky křesťanského humanismu, *Historická Olomouc: sborník příspěvků IX.*, Olomouc 1992, s. 65–84
- Chamonikola, Kaliopi, *Řezbářství poslední čtvrtiny 15. století na Brněnsku*, (diplomová práce), Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně v Brně, 1979
- Chamonikola, Kaliopi, Sdělení k uměleckým památkám Moravy, *Umění XXX*, 1982, s. 63–72.
- Chamonikola, Kaliopi et. al. *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, II: Brno*, Brno 1999
- Chamonikola, Kaliopi, Die Spätgotische Bildhauerkunst in Mähren im international Kontext, in: Popp, Dietmar – Suckale, Robert, *Die Jagiellonen. Kunst*

und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit, Nürnberg 2002,
s. 275–282

Chamonikola, Kaliopi, Co zbylo z Antona Pilgrama?, in: Kubík, Viktor (ed.), *Doba Jagellonská v zemích koruny české (1471–1526): konference k založení Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze (2.-4.10.2003)*, Praha 2003, s. 205–219.

Chamonikola, Kaliopi, K autorské identitě architekta a sochaře Antona Pilgrama, *Umění LII*, 2004, s. 414–426

Chlíbec, Jan, Poznámka o náhrobku císaře Friedricha III. a reflexe sepulchrálního sochařství v českých cestopisech 1450–1550, in: Prix, Dalibor (ed.), *Pro arte: sborník k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 207–215

Chocholáč, Bronislav – Knoz, Tomáš – Libor, Jan, *Nový Mars Moravicus, aneb, Sborník příspěvků, jež věnovali prof. Dr. Josefu Válkovi jeho žáci a přátelé k sedmdesátinám*, Brno 1999

Jakubec, Ondřej (ed.), *Arcidiecézní muzeum na olomouckém hradě. Příspěvky z mezinárodní konference Olomouc 20.–22. listopadu 1907*, Olomouc 2010

Jindra, Petr – Ottová (ed.), Michaela, *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, Praha 2013

Joss, Johannes – Benna, Anna Hedwig, Das Kaisergrab in St. Stephan: Kenotaph oder Grab Friedrichs III. – Zu den Untersuchungen im März 1969, *Wiener Gesichtsblätter XXIV*, 1969, s. 493–502

Jörg, Robert, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Tübingen 2003

Kachník, Josef, Skulptura Panny Marie, ochránkyně v Olomouci, *Našinec*, č. 195, 1928

Kachník, Josef, *Olomoucký metropolitní chrám sv. Václava*, 1931

Kalina, Pavel, *Benedikt Ried a počátky zaalpské renesance*, Praha 2009

Kalous, Antonín, Spor o biskupství olomoucké v letech 1482–1497, *Český časopis historický CV*, 2007, s. 1–39

Kieslinger, Alois, Das Grabmal Friedrichs III., in: Peter Weninger, *Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt: Ausstellung*, Wien 1966, s. 192–196

Kirchbaum, Engelbert – Bandmann, Günter – Braunfels, Wolfgang – Kollwitz, Johannes – Mrazek, Wilhelm et al., *Lexikon der christlichen Ikonographie. Vierter Band, Allgemeine Ikonographie, Saba, Königin von – Zypresse Nachträge*, 1994

Klebel, Ernst – Wimmer, Friedrich, *Das Grabmal Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, Wien 1924

- Kletzl, Otto, *Die deutsche Kunst in Böhmen und Mähren*, Berlin 1941
- Kohn, Renate, Ein bisher unbekannte Grabinschrift des Niclas Gerhaert von Leyden, in: *Wiener Geschichtsblätter XLVIII*, 1993, s. 164–170.
- Kohn, Renate (ed.), *Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017. Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. in Wiener Stephansdom*, Wien 2017
- Kott, František Štěpán – Madeira, Antonín Karel, *Tacitova Germania, čili, Kniha o poloze, mravech a národech Germanie*, Praha 1886
- Kowalski, Jan Wierusz, *Encyklopedie papežství*, Praha 1994
- Krčálová, Jarmila, Příspěvek k poznání díla Hanuše z Olomouce, *Umění IV*, 1956, s. 17–50
- Krohm, Hartmut, Zugeschriebungen an Niclas Gerhaert von Leyden. Eine noch längst nicht abgeschlossene Diskussion Kahsnitz, Rainer – Volk, Peter (ed.), *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler*, München 1998, s. 109–128
- Krone-Balcke, Ulrike, *Der Kefermarkter Altar: sein Meister und seine Werkstatt*, München 1999
- Kšír, Josef, Málo známé kroužené klenby v Olomouci, *Památková péče: orgán Československé památkové péče*, Praha 1972, s. 39–50.
- Kuča, Karel, *Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku*, IV. díl, Praha 2000
- Kutal, Albert, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940
- Kutal, Albert, *České umění gotické, Sv. I: Stavitelství a sochařství*, Praha 1949
- Kutal, Albert, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962
- Kutal, Albert, Zur Genesis der spätgotischen Plastik Mitteleuropas, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná*, 1970–1971, vol. 19–20, F14–15, s. 155–166
- Kutal, Albert, *České gotické umění*, Praha 1972
- Kuthan, Jiří – Royt, Jan, *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha svatyně českých patronů a králů*, Praha 2011
- Kux, Hans – Kress, Max, *Das Rathaus zu Olmütz: ein Gedenkblatt zu seiner Wiederherstellung*, Olmütz 1904
- Kybalová, Ludmila, *Dějiny odívání. Středověk*, Praha 2001

Klípa, Jan – Ottová, Michaela (ed.), *Bez hranic: umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí*, Praha 2015

Klípa, Jan – Pokorný, Adam – Sanyová, Jana, Triptych se smrtí Panny Marie, zvaný Roudnický oltář. Poznámky k technice malby a uměleckohistorickému kontextu, in: Hradil, David – Hradilová, Janka (ed.), *Acta Artis Academica 2010: příběh umění - proměny výtvarného díla v čase: sborník 3. mezioborové konference ALMA = The story of art - artwork changes in time: proceedings of the 3rd interdisciplinary conference of ALMA*, Praha 2010, s. 189–226

Kotrbová, Marie Anna, *Pozdně gotická plastika na Moravě* (diplomová práce), Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně v Brně 1950, s. 52–72

Králík, Oldřich, Dvě studie o olomouckých humanistech, *Časopis Matice moravské LXVIII*, 1948, s. 283–327

Leisching, Julius, *Kunstgeschichte Mährens*, Brünn, 1932

Lipmann, Franz, Alte Wandmalereien in Olmütz, *Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale Nr. I*, Wien 1875, s. 21–28

Maier, August Richard, *Niclaus Gerhaert von Leiden. Ein Niederländer Plastiker des 15. Jahrhunderts. Seine Werke am Oberrhein und in Österreich*, Strassburg 1910

Martínek, Jan, Pobyt Konráda Celta na Moravě, *Listy Filologické / Folia Philologica*, 105/1, 1982, s. 23–29

Meith, Katja Margarethe – Winzeler, Marius, Das Görlitzer Corvinus-Wappen von 1488 Representationmuster landscherrlicher Macht, *Ročenka SNG 2004/2005*, Bratislava 2006, s. 211–226.

Menclová, Dobroslava – Štech, Václav Vilém, *Bechyně, státní zámek, město*, Praha 1953

Menke, Stefanie, *Kayser Friedrich loblich gedechtuns – Das Grablegeprojekt Kaiser Friedrichs III. für Wiener Neustadt* (dizertační práce), Universität Osnabrück, 2011

Mohr, Angela, *Die Schutzmantelmadonna von Frauenstein. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung*, Steyr 1983

Mudra, Aleš – Ottová, Michaela (ed.), *Mýtus Ulrich Creutz. Vizuální kultura v Kadani za Jana Hasištejnského z Lobkowicz (1469–1517)*, Litoměřice 2017

Mudra, Aleš, Reliefs depicting the Virgin, founders and patrons from the convent of St. George at Prague Castle, *Umění LXXI*, 2023, s. 216–234

Muk, Jan – Kašpárková, Slavomíra, Stavební vývoj olomoucké radnice ve Středověku, in: *Historická Olomouc a její současné problémy: tematický sborník příspěvků zaměřených na problematiku kultury v Olomouci v 10.-13. století s přihlédnutím k širším vývojovým a územním souvislostem II*, 1979, s. 40–46

Muk, Jan – Kašpárková, Slavomíra, Příspěvek ke stavebním dějinám olomoucké radnice, *Umění XIX*, 1981, s. 454–455

Münch, Brigit Ulrike – Herzog, Markwart – Tacke, Adnreas (ed.), *Künstlergrabmäler. Genese – Typologie – Intention – Metamorphose*, Petersberg 2011

Nowak, Adolf, *Církevní památky umělecké z Olomouce*, Olomouc 1890

Neškudla, Bořek, *Knihovny a čtenářská recepce v období raného humanismu v Čechách* (dizertační práce), Ústav českých dějin FFUK, 2014

Oettinger, Karl, *Lorenz Luchsperger: der Meister des Wiener Neustadter Domapostel*, Berlin 1935

Oettinger, Karl, *Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan*, Wien 1951

Ottová, Michaela, *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách* (dizertační práce), Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Fakulta užitého umění a designu v Ústí nad Labem, 2004

Ottová, Michaela, Die skulpturale Ausstattung der Hofburgkapelle in Wien und ihre Beziehung zur Bildhauerei der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts in Mitteleuropa, in: Wetter, Evelin (ed.), *Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471-1526): Kunst - Kultur – Geschichte*, Ostfildern: Thorbecke 2004, s. 351–361

Panofsky, Erwin, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstgeschichte*, 2. vyd, Berlin 1960

Papajík, David, *Švabenicové. Velcí kolonizátoři a jejich následovníci*, Praha 2009

Pavlíková, Vladěna, *Mariánská úcta v zrcadle olomoucké nástěnné malby pozdního středověku* (dizertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, 2019

Peřinová, Irena, Příspěvek k dějinám olomoucké radnice, *Vlastivědný věstník moravský XLVII*, 1996, s. 14–26

Pešina, Jaroslav, *České umění gotické*, Praha 1970

Petrů, Eduard, Societas Maierhofiana, in: Hlobil, Ivo – Novák František – Miroslav Řešetka (ed.), *Historická Olomouc a její současné problémy III., Sborník referátů z celostátního symposia, konaného v Olomouci ve dnech 16.-19.6. 1980, symposium bylo zaměřeno na historickou, umělecko-historickou, literárněvědnou problematiku pozdní gotiky a rané renesance v Olomouci s přihlédnutím k širším vývojovým a územním souvislostem*, Olomouc 1980, s. 183–189

Pilger, Cornelia, Die Passionreliefs – Werke aus dem Umkreis Michael Tichters. Überlegungen zur Frage der Autorenschaft, in: Husslein-Arco – Veronika Pirker-Aurenhammer, Agnes, *Die Passionreliefs vom Wiener Stephansdom*, Wien 2009, s. 26–45

Pinder, Wilhelm, *Die deutsche Plastik der Hochrenaissance, Handbuch der Kunstwissenschaft*, Bd. 2, Wildpark-Potsdam 1929

Pojsl, Miloslav, *Olomouc: Katedrála sv. Václava*, 2. vyd., Velehrad 2007

Prokop, August, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung: Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst*, Wien 1904

Richter, Václav, *Raněstředověká Olomouc: [stavební dějiny vzniku města]*, Praha 1959

Roller, Stefan (ed.), *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters (kat. výst.)*, Frankfurt am Main, 2011

Rosenauer, Artur (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance*, München 2003

Royt, Jan, *Slovník biblické ikonografie*, 2006

Rychlik, Othmar, Der Grabstein der Kaiserin Eleonore in der Neuklosterkirche in Wiener Neustadt. Ein Werk nach dem Entwurf des Nicolaus Gerhaert von Leiden, in: *Unsere Heimat. Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich LII*, 1981, s. 188–192

Saliger, Arthur, Quellen zum Stil des Veit Stoss in Wien, in: Horzela, Dobrosława – Orgaisty Adam (ed.), *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie*, 2006, s. 42–51

Schedl, Barbara, *St. Stephan in Wien: der Bau der gotischen Kirche (1200–1500)*, Wien 2018

Schultes, Lothar, Der Schmerzensmann von Wiener Neustadt und das >>Grabmaal<< Nicolaus Gerhaerts, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 2, 2023, s. 261–271

Skalický, Petr, *Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře na Novém Městě pražském* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, 2009

Slepička, Martin, *Úcta k svatému Jeronýmovi v českém středověku. K 1600. výročí smrti církevního otce sv. Jeronýma*, Ostrava 2021

Slump, Franz, *Gottes Zorn – Marias Schutz: Pestbilder und verwandte Darstellung als ikonographischer Ausdruck spätmittelalterlicher Frömmigkeit und als theologische Problem*

Smetana Robert, *Průvodce památkami v Olomouci*, Olomouc 1948

Sussmann, Vera, *Maria mit dem Schutzmantel. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg*, 1929

Tietze, Hans, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*, Wien 1931

Truhlář, Josef, *Humanismus a humanisté v Čechách za krále Vladislava II.*, 1894

Vítek, Tomáš – Chupík, František, Pozdně gotické průčelí domu v Ostružnické ulici č. 4 v Olomouci, *Památkový ústav v Olomouci: výroční zpráva 1999*, Olomouc 2000, s. 119–122

Všetečková, Zuzana, Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen, *Umění XLI*, 1993, s. 179–188

Wertheimer, Otto, *Nicolaus Gerhaert. Seine Kunst und seine Wirkung*, Berlin 1929

Wiesflecker, Hermann, *Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches*, Wien 1991

Wimmer, Friedrich, Nikolaus Gerhaert von Leyden und einige Figuren am Wiener Stephansdom. *Belvedere*, Bd. 7, Wien 1925

Wortley, John, *The Marian relics at Constantinople*, 2005

Jiné zdroje

Pamětní kniha farnosti sv. Václava

<https://www.sgo.cz/osobnosti-a-absolventi-slovanskeho-gymnazia/hynek-zdenek-ing-arch>, vyhledáno 12. června 2024

<http://gotteslob.katholisch.de/?name=Suchbegriff&sbid=5&thema=&pageid=3>, vyhledáno 13. června 2024

https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_365785/, vyhledáno 4. července 2024

<https://objektkatalog.gnm.de/wisski/navigate/8768/view>, vyhledáno 3. května 2024

<https://www.derstandard.at/story/2000110780306/friedrich-iii-im-stephansdom-die-endoskopie-des-kaisers>, vyhledáno 20. července 2024

6. Seznam vyobrazení

1. Reliéf Madony Ochránitelky, dóm sv. Václava, Olomouc, 90. léta 15. století
foto: William Miguel Pichardo 2024
2. Reliéf Madony Ochránitelky, detail Ježíška, dóm sv. Václava, Olomouc, 90. léta 15. století
foto: William Miguel Pichardo 2024
3. Reliéf Madony Ochránitelky, detail tváře Madony, dóm sv. Václava, Olomouc, 90. léta 15. století
foto: William Miguel Pichardo 2024
4. Reliéf Madony Ochránitelky, detail papeže, dóm sv. Václava, Olomouc, 90. léta 15. století
foto: William Miguel Pichardo 2024
5. Reliéf Madony Ochránitelky, detail postav v Mariině plášti – církevní stavy, dóm sv. Václava, Olomouc, 90. léta 15. století
foto: William Miguel Pichardo 2024
6. Reliéf Madony Ochránitelky, detail postav v Mariině plášti – světské stavy, dóm sv. Václava, Olomouc, 90. léta 15. století
foto: William Miguel Pichardo 2024
7. Model kostela Panny Marie na Předhradí, Josef Minnich, 1822
zdroj:
<https://olomoucky.rej.cz/clanky/historie/970-ztracene-olomoucke-kostely-chram-panny-marie-na-predhradi-poutni-misto-ci-zbytecna-stavba>
8. Madona z Hammerthaleru, kolem 1460
zdroj:
<https://schnell-und-steiner.de/produkt/heilig-geist-kirche-in-muenchen/>
9. Sv. Kateřina, Charvatce, 80.–90. léta 15. století
foto: Aleš Mudra
10. Náhrobek George Schönberga, kostel sv. Marina v Bratislavě, 1470
zdroj:
<https://hungarianreview.com/article/art-in-the-middle-ages-in-hungary-the-international-context/>
11. Oltář s Madonou Ochránitelkou, špitální kostel sv. Ducha v Lübecku, konec 15. století
zdroj: <https://altar.sh-kunst.de/luebeck-innenstadt-heiligen-geist-hospital/>
12. Privilegia cisterciáckého řádu, 1491
zdroj: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2019rosen0410/?st=gallery>

13. Epitaf Fuggerů, kostel sv. Sebalda v Norimberku, po 1473
foto: Adéla Hanzálková 2023
14. Výjev s Friedrichem III. a Piem II., Schedelweltchronik, fol. 268v, 1493
zdroj:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schedelsche_Weltchronikd_269.jpg?uselang=de
15. Oltář s Madonou Ochránitelkou, kostel sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, Mistr ze Sankt Severin, kolem 1510
zdroj:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retabel_Schutzmantelmadonna_St_Andreas.jpg
16. Reliéf Madony Ochránitelky, detail spony Mariina pláště, dóm sv. Václava, Olomouc, 90. léta 15. století
foto: William Miguel Pichardo 2024
17. Reliéf Madony Ochránitelky, detail spony Mariina pláště, dóm sv. Václava, Olomouc, 90. léta 15. století
foto: William Miguel Pichardo 2024
18. Reliéf Madony Ochránitelky, detail větvoví reliéfu, dóm sv. Václava, Olomouc, 90. léta 15. století
foto: William Miguel Pichardo 2024
19. Bolestný Kristus s ochranným pláštěm, Stuttgart, kolem roku 1500
zdroj:
<https://www.bildindex.de/document/obj22004122?medium=fm1130847>
20. Pappenheimeraltar, Eichstätt, konec 15. stol.
zdroj:
<https://www.bildindex.de/document/obj20188417?medium=fm768803>
21. Půdorys radniční kaple sv. Jeronýma, Olomouc
reprodukce z: Paul Arnold et. al., *Od gotiky k renesanci III. Olomoucko*, Olomouc 1999, s. 196.
22. Klenba presbytáře a části lodi kaple sv. Jeronýma, Olomouc, 1488–1491
Foto: Adéla Hanzálková 2024
23. Pata arkýře zakryta obchody, jižní průčelí olomoucké radnice, stav před polovinou 20. století
zdroj: https://iispp.npu.cz/mis_public/documentDetail.htm?id=1273249
24. Polopostava mladšího muže v interiéru kaple sv. Jeronýma, jihozápadní konzola, 80./90. léta 15. století
foto: Adéla Hanzálková 2024

25. Polopostava mladšího muže v interiéru kaple sv. Jeronýma, jihozápadní konzola, 80./90. léta 15. století
foto: Adéla Hanzálková 2024
26. Polopostava staršího muže v interiéru kaple sv. Jeronýma, severovýchodní konzola, 80./90. léta 15. století
foto: Adéla Hanzálková 2024
27. Polopostava staršího muže v interiéru kaple sv. Jeronýma, severovýchodní konzola, 80./90. léta 15. století
foto: Adéla Hanzálková 2024
28. Polopostava muže nesoucího arkýř radniční kaple, Olomouc, 80./90. léta 15. století
foto: Adéla Hanzálková 2024
29. Polopostava muže nesoucího arkýř radniční kaple, Olomouc, 80./90. léta 15. století
zdroj: https://iispp.npu.cz/mis_public/documentDetail.htm?id=135133
30. Náhrobek Eleonory Portugalské, cisterciácký klášterní kostel, Vídeňské Nové Město, 1467–1473
foto: Adéla Hanzálková 2024
31. Detail náhrobku Eleonory Portugalské, cisterciácký klášterní kostel, Vídeňské Nové Město, 1467–1473
foto: Adéla Hanzálková 2024
32. Figura a část reliéfu lemující tumbu Friedricha III., dóm sv. Štěpána, Vídeň, po 1493 (?)
foto: William Miguel Pichardo 2023
33. Figury lemující tumbu Friedricha III., dóm sv. Štěpána, Vídeň, po 1493 (?)
reprodukce z: Renate Kohn (ed.), *Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017. Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. in Wiener Stephansdom*, Wien 2017, s. 285.
34. Stočené fiály, náhrobek Friedricha III., dóm sv. Štěpána, Vídeň, po 1493 (?)
reprodukce z: Renate Kohn (ed.), *Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017. Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. in Wiener Stephansdom*, Wien 2017, s. 269.
35. Chórové lavice, nedochováno, dóm sv. Štěpána, Vídeň, 1476–1485
reprodukce z: Hans Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*, Wien 1931, s. 333.
36. Nákres chórových lavic z dómu sv. Štěpána, 1832
reprodukce z: Franz Tschischka, *Der St. Stephans Dom in Wien und seine alten Kunstdenkmale*, 1832, s. 89.

37. Nástěnné malby z domu v Ostružnické ulici 324/4, Olomouc, počátek 16. století
foto: Kamila Pavlíčková 2024
38. Jižní portál kostela sv. Jana Křtitele, Kurdějov, kolem 1500
foto: Adéla Hanzálková 2022
39. Skica částí náhrobku Friedricha III.
reprodukce z: Philipp Stastny, Material und Technik, in: Renate Kohn (ed.), *Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017. Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. in Wiener Stephansdom*, Wien 2017, s. 445.