

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Kateřina Hladká

**Mistr Madony ze Seonu a jeho
východiska**
Otázky jeho hypotetické salcburské dílny

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Michaela Ottová, PhD.

2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 30. 6. 2010

Kateřina Hladká

Poděkování

K sepsání této diplomové práce bylo potřeba několika zahraničních cest, studia němčiny a v neposlední řadě pomoci a vstřícnosti několika institucí a jejich zástupců. Velké poděkování patří paní Ph.Dr. Michaele Ottové, Ph.D. za trpělivé vedení mé práce a za pomoc při organizování cesty do Salcburku. Za umožnění tohoto výjezdu děkuji panu prof. PhDr. Jiřímu Kuthanovi, DrSc. a paní Univ.-Prof. Dr. Renate Prochno.

Další, komu chci poděkovat za neobyčejnou vstřícnost, je pater Ludwig Keplinger z Inzersdorfu, paní Dr. Susanne Abel z muzea v Lodron-Haus v Mühldorfu a pan Rudolf Goebel, Dipl. Rest. z Bavorského národního muzea v Mnichově.

Ráda bych také na tomto místě poděkovala svojí rodině, která mi poskytla dostatečné zázemí k sepsání následujícího textu.

Obsah

Obsah	4
I. Úvod	6
II. Přehled literatury	9
II.1 Vývoj chronologie krásného slohu	9
II. 2 Přehled dosavadního bádání	12
II.2.1 Od přelomu století do druhé světové války	12
II.2.2 Theodor Müller a němečtí badatelé kolem poloviny 20. století	15
II.2. 3 Salcburská výstava „Schöne Madonnen“ a reakce Alberta Kutala.....	19
II.2.4 Karl Heinz Clasen a poslední pokus o prosazení teorie „Mistra krásných madon“	21
II.2.5 Dieter Grossmann a jeho stat’ „Der Meister von Seeon“	22
II.2.6 Hledání Mistrova jména.....	23
III. Salcburk jako duchovní a umělecké centrum.....	29
III.1 Dějiny Salcburku na přelomu 14. a 15. století.....	29
III.2 Pozdní fáze krásného slohu v Salcburku.....	33
IV. Madona ze Seeonu	37
V. Díla uváděná do souvislosti s Mistrem ze Seeonu	45
V.2 Madona z Weildorfu (farnost Laufen)	45
V.3 Madona z Pürtenu u Waldkreiburgu	51
V.4 Madona z Inzersdorfu u Schlierbachu.....	55
V.5 Madona z Ranoldsbergu.....	59
V.6 Krügerova Madona.....	63
V.7 Madona z Wasserburgu	66
V.8 Madona z Niedergottsau an der Alz.....	69
V.9 Madona z Taufkirchen (Kreiburg am Inn).....	72
V.10 Kristus z Altenhohenau	76
V.11 Sv. Erasmus z Pittenhartu.....	79
V.12 Pieta z Lohkirchen.....	82
V.13 Madona z Riedeggu.....	85
V.14 Sv. Mikuláš z Eberhartingu	88
VI. Ostatní příbuzná díla.....	90

VII. Připsání a časové zařazení	94
VIII. Otázka dílny	97
IX. Východiska	98
IX.1 Místní předpoklady	98
IX.2 České země	100
IX.3. Ulm a Mistr Hartmann	103
X. Závěr	106
Seznam vyobrazení	108
Seznam použité literatury a pramenů	115
Literatura	115
Prameny	123

I. Úvod

Jihovýchodní Bavorsko je dodnes silně katolický, zemědělský kraj. Od doby, kdy o jeho obyvatelích Johannes Aventinus ve své Bavorské kronice napsal, že jsou svojí povahou velmi konzervativní,¹ se mnoho nezměnilo. Možná i proto se zde tradice krásného slohu udržela tak dlouho a zdejší umění se do pozdní gotiky přetransformovalo zcela nenápadně a přirozeně. Centrem uměleckého vývoje byl ambiciózní arcibiskupský Salcburk, který obchodoval s Benátkami i zeměmi na sever od Alp a kde se mísily rovněž inspirace z východu a západu.

Mistr Seeonské madony není jen významným anonymním mistrem období přelomu vrcholné a pozdní gotiky, ale především uměleckou osobností, která vtiskla východobavorskému sochařství zcela osobitý ráz na poměrně dlouhou dobu. Dílna tohoto Mistra ovlivnila nejen soudobou sochařskou produkci v oblasti mezi Mnichovem a Salcburkem, ale působení „seeonského stylu“ je dobře čitelné i u mnoha pozdně gotických děl v celé střední Evropě. Není tedy pouhým klišé, když je tento anonymní umělec Theodorem Müllerem označován za jednoho z největších sochařů pozdní gotiky.²

Madona z benediktinského kláštera Seeon [2–7], který leží nedaleko města Traunstein, podle níž Mistr získal své jméno, představuje výborný příklad díla, v němž se pozdní krásný sloh přetváří do pozdní gotiky. Pokusy o vymezení skupiny děl, která se Seeonskou madonou souvisejí, jsou staré jako bádání samo. Už Georg Hager³, který Madonu ze Seeonu zmínil poprvé, upozornil na její příbuznost se sochou z Weildorfu [8–13]. Později se množství soch, připsaných téže dílně, rozrůstalo a měnilo a Mistr ze Seeonu se stal synonymem pro určitý výtvarný názor, který v jihovýchodním Bavorsku před polovinou 15. století převládl.

Názor jednotlivých badatelů na produkci dílny dodnes není ani zdaleka jednoznačný. Dieter Grossmann zastává poněkud zdrženlivější postoj, zatímco Karl Hans Ramisch a Albrecht Miller Seeonskému mistrovi připisují autorství u poměrně velkého množství soch. Jako práce, o nichž se v souvislosti s dílnou Mistra Madony ze

¹ Doslova: „Svéhlaví, jako bývají lidé, kteří nikam moc nevycházejí, raději zestárnou doma, málo obchodují a navštěvují cizí země a kraje.“ (MÜLLER 1950, 5).

² MÜLLER 1950, 17.

Seeonu mluví nejvíce, lze uvést stojící Madony na půlměsíci z Weildorfu [1-7], Pürtenu [14,15] a Ranoldsbergu [21,22] a Madonu z Inzersdorfu. Z trůnicích madon se Mistrovi ze Seeonu přisuzuje autorství sochy z Taufkirchen [1-7], z Riedeggu [43] a z Wasserburgu [24,25]. Za dílenské repliky starších originálů jsou považovány Madony z Niedergottsau an der Alz [26-29] a tzv. Krügerova madona v muzeu v Innsbrucku. Jediným tragickým námětem v tvorbě seeonské dílny je Pieta z Lohkirchen [39-42].

Z jiných než mariánských námětů je za Mistrovo dílo považováno Jezulátko z kláštera Altenhohenau [35] a sv. Erasmus z Pittenhartu [36-38]. Albrecht Miller ke stejné dílně řadí ještě sv. Mikuláše z Eberhartingu [44,45], s nímž souvisí kamenný reliéf v portálu kostela sv. Mikuláše v Mühldorfu s týmž světce [46], a mimo jiné i náhrobky probošta Surauera v klášterním kostele v Garsu [47] a probošta Petra v klášteře v Au.⁴ K seeonské dílně se řadí i fragmenty tabernáklu v Bollertově sbírce a v Bavorském národním muzeu v Mnichově [64], stejně jako některé předlohy pro zlatnictví, jako je busta sv. Zena z kláštera Isen [69].

Na svoji dobu jde o opravdu velké množství často dosti různorodých soch, a to nejen materiálem, ale i výtvarným zpracováním. V následujícím textu se proto pokusím tato připsání upřesnit a odlišit dílnu Seeonského mistra od ostatní místní tvorby stejné časové vrstvy. Východiska Mistra Seeonské madony lze zjistit pouze tehdy, pokud budeme mít jasnější představu o jeho dílně, jejím fungování, vývoji a v neposlední řadě i místě či místech působení.

Vzhledem k náročnosti tématu, které zahrnuje nejen pomezí dvou států, Německa a Rakouska, ale přesahuje až do Čech a dokonce i do Itálie, je mi jasné, že tato diplomová práce nemůže téma Mistra Seeonské madony ani zdaleka vyčerpat. Mohla by ale do problematiky přinést nové pohledy a impulsy.

V této práci budu postupovat především metodou formální analýzy, která je pro komplikované období první poloviny patnáctého století asi nejvhodnější vzhledem k nedostatku či nejednoznačnosti písemných pramenů. Jediným pramenem je totiž často dílo samotné. Formální podobu děl nelze pochopitelně oddělit od ikonografického obsahu nebo od historických, kulturních a geografických souvislostí.

³ HAGER 1893, 85.

⁴ Vyobrazení v MILLER 2002, 141, obr. 15.

Všechny sochy jsem se proto snažila poznat z autopsie, což se mi ve většině případů také podařilo.⁵

⁵ Madonka z Musea Ferdinanda v Innsbrucku stejně jako busta sv. Zena v Bavorském národním muzeu v Mnichově jsou v depozitářích. Madona z Riedeggu je vystavena na švýcarském hradě Lenzburgu, kam jsem se bohužel nedostala. Stejně tak se mi nepodařilo navštívit kláštery v Au am Inn, Baumburgu a Althenhohenau.

II. Přehled literatury

II.1 Vývoj chronologie krásného slohu

Kořeny a vývoj vrcholného krásného slohu se tématu Mistra ze Seeonu dotýkají spíše okrajově, protože jde o díla, která představují jeden z mála relativně pevných datačních bodů. Do své práce jsem se ale rozhodla zařadit stručný přehled hlavních názorů, protože rozdílné datování vrcholné fáze slohu hraje poměrně velkou roli pro hledání východisek Mistra Seeonské madony.

Již na počátku 20. století se objevily dva protichůdné názory. Spolu s publikováním Krumlovské madony a odvozoval vznik sochařství krásného slohu především od dobové deskové malby, hlavně Mistra Třeboňského oltáře.⁶ Druhý názor, formulovaný poprvé Alfredem Stixem a později zastávaný zejména Adolfem Feulnerem,razil teorií jednoho umělce, který putoval střední Evropou, jehož kořeny hledal v pražské parléřovské huti.⁷ Wilhelm Pinder se na „problém krásných madon“ díval poněkud odlišně.⁸ Podle jeho názoru vznikl typ krásné madony spojením západního kompozičního typu, jež se projevuje ve spodní části soch, a českých mariánských obrazů, které určovaly podobu horní poloviny madon. Pinder se nesnaží o přesné datace, ale spíše o rozsáhlou rekonstrukci sochařské produkce 15. století v rámci „německé“ oblasti. Díla rozděluje do českého, slezského a méně významného salcburského okruhu. Posléze ale začne prosazovat centra ve Vídni a v Salcburku a český okruh označuje pouze jako území pod německým vlivem. Centrem ve Vídni souhlasil především Alois Kieslinger,⁹ zatímco Springer¹⁰ a Garzarolli¹¹ obhajovali ve svých pracích ústřední roli Salcburku. Jejich názory ovlivnily do značné míry i Dietra Grossmanna.

⁶ ERNST 1917.

⁷ STIX 1919.

⁸ PINDER 1923, 1924 a 1929. Jeho pozdější práce se snaží z ideologických důvodů popírat existenci českého umění a jeho působení na středoevropské sochařství kolem roku 1400, proto je v souvislosti s objektivním hledáním východisek neuvádím.

⁹ KIESLINGER 1923.

¹⁰ SPRINGER 1936

¹¹ GARZAROLLI 1941

Albert Kutal se svojí teorií dvou velkých mistrů snažil ukázat předpoklady pro vznik krásného slohu v pražské parlérovské huti. Zásadní vliv na podobu českého sochařství měly malby Mistra Třeboňského oltáře. Jako vůdčí osobnosti nového směru uváděl syny Petra Parláře. Za staršího označil Mistra Krumlovské madony, kterého časově zařadil do devadesátých let 14. století na základě odpustkového listu biskupa Ubaldina k Madoně z Altemarktu (1393), již považuje za jeho nejranější dílo. Druhým mistrem je podle Kutala Mistr Toruňské madony, který navázal na Krumlovského mistra, ale ve snaze odlišit se popřel zásady kontrapostu a zvolil jiné pojetí hmoty.¹²

Na Kutalovo rozdělení krásných madon do dvou hlavních skupin navázal Gerhard Schmidt, který rozlišil „český“ a „prusko-slezský“ typ.¹³

Po objevení odpustkového listu k Plzeňské madoně Jindřichem Čadíkem, na jehož základě se tato socha datuje před rok 1384, se celá chronologie krásného slohu posunula zpátky.¹⁴ Madona z Altemarktu přestala být pro dataci stěžejním dílem. Stejně tak byla opuštěna teorie dvou rozdílných mistrů, protože díky technologickým rozborům kamene se zjistilo, že obě hlavní díla vznikla pravděpodobně v Praze. Tím se otevřel prostor pro novou dataci.

Velká diskuse kolem parlérovského sochařství proběhla v rámci výstavy *Die Parler und der Schöne Stil* v Kolíně nad Rýnem.¹⁵ Geneze krásného slohu z pražské svatovítské huti byla rozvíjena zejména Jaromírem Homolkou. Podle tohoto badatele spadá konec krásného slohu zhruba do roku 1400. V té době vzniká nová fáze, v níž se projevuje výrazná proměna typu krásných madon. Převládají již hotové formy a návrat k tradičnímu podání tématu. Na druhé straně stojí jiný umělecký proud, který měl rozličné společenské a ideové předpoklady, jež byly naplněny silným duchem refomace, a který věnoval významnou pozornost konkrétnímu empirickému působení.¹⁶

V katalogu vídeňské výstavy *Prag um 1400* klade Milena Bartlová vznik krásného slohu do rukou pražských Paniců, tedy bratrstva sloužícího Panně Marii.¹⁷ Pozdní fázi krásného slohu, zejména Mistra Týnského ukřižování nebo Mistra Rajhradského oltáře

¹² KUTAL 1962.

¹³ SCHMIDT 1992, 175sqq.

¹⁴ ČADÍK Jindřich: K datování Plzeňské madony, in: *Minulostí Západočeského kraje* 5, 1967, 228 – 229.

¹⁵ LEGNER 1978.

¹⁶ HOMOLKA: *Prag und Böhmen. Die Skulptur*. In: LEGNER 1978, 637.

¹⁷ BARTLOVÁ 1990.

ale tato badatelka datuje ve svých pracích až do doby po první vlně husitských válek. Robert Suckale a Jiří Fajt v katalogu výstavy *Karel IV. Císař z Boží Milosti*,¹⁸ který by se dal označit za poslední široké shrnutí problematiky krásného slohu, odvozují „krumlovskou“ řadu od Madony z Altenmarktu a Madony z Plzně, jejíž typ se rychle rozšířil. Z parléřovského sochařství se v širším smyslu slova vyvinula o něco mladší skupina Madon ze Šternberka, Toruně, Bonnu a Vratislavi.

¹⁸ FAJT 2006.

II. 2 Přehled dosavadního bádání

II.2.1 Od přelomu století do druhé světové války

Madonu ze Seeonu poprvé zmínil **Georg Hager** v roce 1893 v přehledu památek Seeonského kláštera.¹⁹ Inventarizace památek, při níž se objevilo velké množství středověkých soch, byla pro medievistiku silným impulsem k psaní nových studií.

Jako první se hornobavorské oblasti monograficky věnoval **Berthold Riehl** ve studii *Geschichte der Stein und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, která vyšla v roce 1902²⁰ a představuje základ pro mnoho pozdějších prací. Sochařství se na počátku 15. století výrazně odpoutává od architektury a na dřevěných sochách madon lze podle Riehla dobře sledovat, jak se umění vyvíjelo. Jde o první ucelený přehled dějin středověkého umění v Bavorsku.

V době před druhou světovou válkou se stal nejvýznačnější prací o sochařství 15. století bezesporu Handbuch der Kunstwissenschaft **Wilhelma Pindera**. Pinder vymezuje hlavní umělecké proudy a sleduje je v jednotlivých „německých“ oblastech. Ukazuje nejen na jejich vzájemné souvislosti, ale zařazuje je i v celoevropském kontextu. Snažil se díla utřídít do generačních vrstev a vývojových linií. Pinder také zdůraznil hlavní změnu oproti předchozím dobám, a sice ústup hutí a vznik dílen, která sochařství počátku 15. století nejen silně poznamenala, ale ukázala i směr dalšího vývoje do pozdní gotiky.

Wilhelm Pinder se v prvním dílu svého Handbuchu zabývá nejprve předpoklady pro vznik umění pozdní gotiky, které se vytvořily ve 14. století. Tehdy vzniklo velké množství nových námětů a typů zobrazení, které daly základ umění 15. století. Pinder se podrobně věnuje parléřovskému sochařství i jeho působení v různých „německých“ oblastech. Dál pak zpracovává postparléřovskou vrstvu soch převážně vázaných na architekturu, odkud se dostává až k volným sochám ve „východoněmecké stylové sféře“, tedy k „problému“ krásných madon a krásných piet, které nahradily dřívější mystický typ. Uvádí Prahu – jako místo, odkud se vyvážely sochy do vzdálených

¹⁹ HAGER 1893, 85.

²⁰ RIEHL 1902

oblastí (cituje zde známou štrasburskou zprávu z roku 1404), a Vratislav, kde se dochovala řada památek i z doby, kdy v Praze zuřila husitská revoluce. Exporty z Čech podle Pindera ovlivnily zejména Bavorsko a Tyroly. Jako díla vzniklá pod dojmem z českých piet zde mimo jiné uvádí kamennou Pietu z Grasu [68] a dřevěnou Pietu z Lohkirchen [39–42].²¹

Seeonskou madonu Pinder zmiňuje v rámci vrstvy trůnicích soch bavorské a alpské oblasti.²² Žádné z bavorských děl této stylové epochy podle Pindera nedosahuje osobitosti a jemné hry, která je příznačná pro západní hutní produkci. Převládá zde spíš abstraktní bujnost drapérie. Do této vrstvy řadí Pinder sv. Petra z Bavorského národního muzea [51], který představuje poměrně rané stadium s ohledem na klidné, hromadící se záhyby ve spodní části sochy a postranní závěsy spadající dolů. Mnohem bohatší drapérii pak najdeme na Madoně z Altdorfu [62],²³ v níž se „*může odrážet landshutské hutní sochařství, ale stejně tak – jako ve všech dílech – i české*“.²⁴ Pinder zde zřazňuje vzory ve východních pietách, prostorovost záhybové kompozice a eleganci protaženého těla. Spojení citlivé hlavní myšlenky a lidského půvabu matky s nápadnou neomaleností dítěte je velmi blízké trůnicí Madoně z Halfingu. Mezi tyto dvě sochy stylově zapadá sedící sv. Jiljí z Lengmoosu, u něhož je při srovnání se sv. Petrem z Meilhamu zřetelný růst prostorovosti. Výsledkem přenesení této tendence na téma trůnicí madony má za následek velmi široký typ, který nechává víc prostoru pro pohyb dítěte. Významným raným příkladem zobrazení tohoto typu je podle Pindera právě Madona ze Seeonu [2], která se stala vzorem pro mnohá díla. Jedním z nich je podle Pindera Madona z Niedergottsau an der Alz [26], s níž je dílensky příbuzná sv. Kateřina sbírky Frey v Salcburku.²⁵ Zcela zřetelně je podle Pindera vidět seeonský vzor v tzv. Velké Madoně z Hallein [74], která bývala v Darmstadtském zemském muzeu.²⁶ Při srovnání se štíhlou Madonou z Altdorfu je zejména patrná její objemná šíře, bohatost oblých záhybů a expanze hmoty do všech stran. Dítě je umístěno téměř ve volném prostoru.

²¹ PINDER 1924, 176. Pieta z Lohkirchen je zmíněná v seznamu literatury k tématu.

²² PINDER 1924, 179sqq.

²³ Dnes v Germánském národním muzeu v Norimberku. Dovolím si jen upozornit na zajímavé shody v celku i v detailech s Pietou ze Železného Brodu. Především vertikální tendence, způsob provedení drapérie i detaily jako ruce či zpracování obličejů ukazují minimálně ke stejnému východisku, možná i k jedné dílně či dokonce autorovi. Pieta ukazuje buď starší polohu s jednodušší drapérií nebo naopak její pozdější redukci.

²⁴ PINDER 1924, 180.

²⁵ Vyobrazení v Österreichische Kunsttopografie XVI., 16.

Později se však v sochařství začne prosazovat tendence k zostřování a špičatění záhybů.

Pinder uvádí v souvislosti s česko-slezským uměním i trůnicí Madonu z portálu klášterního kostela v tyrolském Marienbergu [63], která podle něj mohla najít pokračování v soše Madony z Weildorfu [8], jež měla vliv na kompozici pozdější Madony v Pürtenu [14]. Obě tyto madony měly být podle autora předpokladem pro Madonu z Oberwittelsbachu. Do tohoto okruhu patří i Madona z Taufkirchen [30].

Jiné směry představují kamenná Madona z Aurachu u Kitzbühlu, která odkazuje spíše k monumentální plastice, nebo ulmská Madona Mistra Hartmanna [66], která byla vzorem pro dřevěnou Madonu z Terlanu (dnes v muzeu v Bolzanu).

Pinder uvádí v téže kapitole skupinu Korunování Panny Marie v Germánském národním muzeu v Norimberku, dnes připsanou Hansi z Judenburgu, která je podle něj typicky tyrolská. V této souvislosti poukazuje na Deokarův oltář v Lorenzkirche v Norimberku, který je učebnicovým vzorem typologických rozdílů v rámci jedné časové vrstvy.

Tendence k ztvrdnutí a zostření se prosadí v období, které Pinder nazývá pro nedostatek pramenů a opěrených bodů pro dataci „dunkle Zeit“,²⁷ tedy v letech 1430–1470. Zde jmenuje jako příklad především „Kaschauerovu“ Madonu z Freisingu, v níž se formulují nové možnosti, které později vedou k určité „barokizaci“ formy, jak dokazuje Madona ze sv. Severina v Pasově. Tyto sochy mimo jiné odkazují i na hlavní centra, kterými se pro tuto epochu podle Pindera stala Vídeň a Pasov.

Jméno **Huberta Wilma** je spjato s knihou *Gotische Holzplastik*,²⁸ která se dočkala ještě tří přepracovaných vydání v letech 1929, 1940 a 1943. Wilm sochy zkoumá nejen z hlediska uměleckého, ale podrobně se věnuje i technologickému postupu jejich výroby. Již předtím ale badatel sepsal katalog Germánského národního muzea v Norimberku,²⁹ kde je i část věnovaná Madoně z Niedegottsau [26]. Wilm se snaží

²⁶ Socha shořela v roce 1943.

²⁷ PINDER 1929, 17sqq.

²⁸ WILM 1923.

²⁹ WILM 1922.

zdůraznit kvality sochy a původnost její polychromie a srovnává ji v tomto ohledu s Madonou ze Seeonu [2], jejíž polychromii označuje za barokní.

V roce 1924 vyšel katalog Bavorského národního muzea³⁰ sepsaný **Philippem Mariou Halmem a Georgem Lillem**, kde na Wilmovo vyjádření o Seeonské madoně reagují autoři ujištěním, že její polychromie je rozhodně původní. Madonu zařazují jako salcburské dílo vzniklé v časovém rozmezí, daném obnovou Seeonského kláštera, tedy v letech 1412–1433. Seeonskému Mistru připisují jako vlastnoruční práci ještě Madonu z Weildorfu [8] a mezi příbuznými díly uvádějí Madony z Pürtenu [14] a Ranoldsbergu [21]. Autoři se také pokoušejí nastínit vývoj směrem k Seeonské madoně. Počátek tohoto typu trůnící madony vidí v Madonách z Altdorfu [62] a Tittmoningu [75], které zařazují kolem roku 1400, krátce poté datují Madonu z Niedergottsau [26], s větším odstupem pak stejný typ nacházejí na Madoně z Taufkirchen [30], kterou zařazují do dvacátých let. Konečně do roku 1430 datují Madonu ze Seeonu.³¹

Philipp Maria Halm se později věnuje tématu 1. poloviny 15. století ve svých studiích jihoněmeckého sochařství samostatně.³² Jeho práce je zaměřena především na náhrobky a epitafy, v nichž vidí východisko Mistra ze Seeonu.

II.2.2 Theodor Müller a němečtí badatelé kolem poloviny 20. století

Carl Theodor Müller vydal v roce 1935 knihu *Mittelalterliche Plastik Tirols*, v níž se poprvé objevuje označení „Mistr ze Seeonu“.³³ Autor se snaží vyčlenit díla, jež se dají připsat jedné dílně, která sídlila podle rozmístění dochovaných soch nejspíš v Salcburku. Po Madonách ze Seeonu [2] a Weildorfu [8] uvádí jako vlastnoruční práci Jezulátko z kláštera Altehofenau [35] a jednu stojící madonu s dítětem v soukromém vlastnictví.³⁴ za dílenské práce považuje Madonu z hradu Karneid

³⁰ HALM/LILL 1924.

³¹ HALM/LILL 1924.

³² HALM 1926.

³³ MÜLLER 1935, 132.

³⁴ Vyobrazení v Cicerone XX, 1928, 308.

u Bolzana,³⁵ Madonu z Niedergottsau [26] a Madonu z Taufkirchen [30]. Okruh tohoto umění se rozšířil po celém kraji kolem Salzachu a Innu. To dokládá podle Müllera i Madona z Inzersdorfu [16] nebo Madona z Německého muzea v Berlíně, která se nápadně podobá výše jmenované soše v soukromém vlastnictví. Müller zdůrazňuje poměrně jednoznačnou dataci jak Weildorfské madony do roku 1429, tak i Madony ze Seeonu do let obnovy Seeonského kláštera v letech 1412–1433.

Roku 1950 vzniká studie **Alte bairische Bildhauer**, v níž Müller píše, že se „*tehdy zdá být v chiemgauském řezbářství uchopitelná osobnost určitého mistra, i když ho nemůžeme doložit jmény nebo daty: tak zvaného Mistra ze Seeonu*“.³⁶ Seeonskou madonu Müller popisuje jako jedno z největších děl německé pozdní gotiky. Poukazuje na její kvality i účel milostné sochy. Píše, že na rozdíl od krásných madon si pozměnila proporce a ukazuje tak svojí šířkou, tíhou i plností už určitý naturalistický realismus. Jako o něco starší označuje Madonu z Weildorfu, u níž vnímá stejné tendence pozoruhodného verismu. Zejména pak zdůrazňuje velký a výrazný měsíc s mužskou hlavou pod Mariinými nohama [13b]. V osobě autora vidí spojení vizionáře a realisty.³⁷

V knize **Geschichte der deutschen Plastik**,³⁸ kterou Müller vydal spolu s Adolfem Feulnerem, je přehledně definovaná představa krásného slohu německých autorů kolem poloviny 20. století. Najdeme zde rozvinutou teorii jednoho geniálního putujícího Mistra krásných madon („Madonnenmeister“), nejdůležitějšího umělce pro německou pozdní gotiku, který za sebou všude zanechával žáky. Raným dílem tohoto Mistra měla být budapešťská Madona z Amiens, z níž se vyvinul typ Madony z Bonnu. Nejvýznamnější žákem tohoto umělce měl být Mistr z Großlobmingu.

Dveře kostela v Irrsdorfu, které jsou datovány do roku 1408, měly představovat hlavní dílo raného krásného slohu. Mnoho salcburských soch pak podle autorů de facto opakuje díla Mistra krásných madon. Františkánská madona v Salcburku (badatelé ji datují kolem roku 1420) si svérázně přetváří toruňskou kompozici. Madona z Bonnu, jako druhý exemplář téže figury, stála údajně původně v Salcburku.

³⁵ Vyobrazení v MÜLLER 1935, obr. 138.

³⁶ MÜLLER 1950, 17.

³⁷ Ibidem.

³⁸ FEULNER/MÜLLER 1953.

Seeonská pieta [67] navazuje na typ z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi,³⁹ a salcburskou sochu označují autoři rovněž Seeonskou madonu [2]. Následky působení seeonského stylu lze pozorovat na Marii ze Zvěstování z Brechtesgaden v Německém muzeu v Berlíně. Na Madoně z kostela sv. Petra v Salcburku [59] se zase uplatňuje zdůrazněná ornamentalita a paralelní záhybové linie, typické pro vrcholný krásný sloh kolem let 1420–1430.

Podle tehdejší koncepce chronologie krásného slohu se zdála být Seeonská madona součástí skupiny salcburských děl vrcholného krásného slohu. Jako salcburské pozdní dílo krásného slohu je vnímána dodnes, ačkoli časový odstup od Madony ze sv. Petra v Salcburku, s níž bývá často spojována, je zhruba dvacet let, jinými slovy celá jedna generace.

Oproti německé koncepci se vyhrzovali čeští badatelé. Zprvu především Jaromír Pečírka, později pak **Albert Kutal**, který ve svých pracích poukazoval na rozdíly mezi skupinou kolem Madony z Toruně a díly souvisejícími s Madonou z Krumlova.⁴⁰ Načtrnul osobnosti dvou mistrů a dvou okruhů krásných madon – českého a slezského – a doložil vznik krásného slohu v pražském parlěfovském sochařství.

Poněkud jiný úhel pohledu, než jsme sledovali doposud, poskytuje článek **Michaela Hartiga**, který vyšel krátce po druhé světové válce. Věnuje se rozšíření *typu* Madony Maria Säul ze sv. Petra v Salcburku [59].⁴¹ Hartig zkoumá zejména problematiku kopírování milostných soch, která ovlivňuje kompozici, ale ne zpracování. Jako typ Maria Säul označuje Madony z Weildorfu [8], z Inzersdorfu [16], Pürtenu [14], Ranoldsbergu [21] a Krügerovu madonu z Innsbrucku [23].

Jako dílo na pomezí krásného slohu a pozdní gotiky představil Seeonskou madonu **Alfred Schädler**.⁴² Ve dvacátých a třicátých letech 15. století sleduje tři možné pozdní fáze krásného slohu. Jeden vidí právě v Madoně ze Seonu, která svými „polámanými“ záhyby a paralelním naklonění hlav ukazuje ztvrdnutí a ztuhnutí

³⁹ Seeonská pieta je importem z Prahy.

⁴⁰ KUTAL 1962.

⁴¹ HARTIG 1947/1948.

⁴² SCHÄDLER: 1962, 8.

rytmického pohybu. Jinou možnost demonstruje Madona z kostela sv. Sebalda v Norimberku, jejíž zavalitě, podsazené proporce a velké, napříč položené dítě, stupňují dojem skutečné váhy a ukazují tak k novému monumentálnímu pojetí. Jako „barokní“ vystupňování formálních možností krásného slohu označuje Schädler náhrobek míšeňského arcibiskupa Konrada von Daun od Maderna Gerthnera. Živé kontrasty světlých a tmavých zón, dávají zobrazení preláta patetický ráz.

V roce 1964 vyšel obsáhlý článek **Hanse Ramische** o salcburském sochařství první poloviny patnáctého století.⁴³ Ramisch se snažil doplnit předchozí bádání, protože koncepce Wilhelma Pindera považovala Salcburk spíš za okrajovou oblast a za hlavní centra vývoje v 15. století na jihovýchodě německé sféry badatel označoval Vídeň a Pasov. Podobně se i Bruno Fürst ve své disertační práci o rakouském sochařství 1. poloviny 15. století zaměřil hlavně na vídeňský svatoštěpánský dóm.⁴⁴ Ramisch se snaží podchytit jednotivé stylové epochy v rámci salcburského sochařství a sleduje i umělecký vývoj v okolních zemích. Ve své studii se zabývá také nastíněním dílenského provozu a povinností umělců v rámci cechu. Nedílnou součástí Ramischových prací jsou také rekonstrukce původní podoby oltářních nástavců.

Ramisch zdůrazňuje v salcburském sochařství roli litého kamene, díky němuž kamenosochařství přestalo být závislé na hutním provozu. Srovnává Madonu z Altenmarktu, v té době považovanou ještě za rané salcburské dílo, a Madonu ze sv. Petra [59], která proti ní ukazuje rozšíření obrysu a zmnožení kaskádových závěsů na bocích. Ještě pokročilejší stupeň roztažení figury do šířky vidí v Madoně z Unteraurachu⁴⁵ [57] a konečně na tzv. Velké Madoně z Hallein [74]. Na tomto srovnání ukazuje obecnou tendenci salcburského sochařství k nárůstu objemů a zmnožení záhybů drapérie.

Jako rané dílo Mistra ze Seeonu uvádí souhlasně s Theodorem Müllerem Jezulátko z Altenhohenau [35], které je podle Ramische velmi blízké dítěti Madony z Taufkirchen [32]. Pro dataci Madony z Weildorfu [8] souhlasí s rokem 1429, respektive druhou polovinou dvacátých let. Ukazuje, jak se v její drapérii rozbíjí původní krásnoslohá „nepřerušená“ linie. Krátce po ní vznikla Madona ze Seeonu [2]

⁴³ RAMISCH 1964, 1 – 87.

⁴⁴ FÜRST, 1931.

a sv. Erasmus z Pittenhartu [36], na nichž se objevuje ještě větší ztvrdnutí. Obě sochy podle Ramische pocházejí ze stejného oltáře.⁴⁶ Za pozdní dílo označuje Krügerovu madonu z Innsbrucku [23], na níž se projevuje redukce záhybů.

Umění Seeonského mistra dvacátých a třicátých let představuje počátek přerodu do pozdní gotiky. Manýristickou tendenci třicátých let Ramisch označuje jako „verhärteter Stil“, následující desetiletí pak opanoval „bewegter Stil“ se svým barokizujícím pojetím. Sem řadí Ramisch Velkou Madonu z Hallein. V této fázi se hlavně objevují nové možnosti pojednání drapérie. Desetiletí od roku 1455 do roku 1465 označuje za „Stil der langen Linien“, odkud se tendence dostává k „eckigen Formverschränkung“.

II.2.3 Salcburská výstava „Schöne Madonnen“ a reakce Alberta Kutala

Velkým zlomem v nahlížení na krásný sloh byly projekty Dietra Grossmanna. Z jeho iniciativy se v roce 1965 uskutečnila velká výstava krásných madon „**Schöne Madonnen**“ v Salcburku, k níž vyšel záhy katalog.⁴⁷ O pět let později se dočkaly výstavy s názvem „**Stabat Mater**“ i krásné piety.⁴⁸

V katalogu k výstavě „Schöne Madonnen“ Grossmann uvádí předpoklady pro vznik krásného slohu v Salcburku. Dál se zabývá podobou a funkcí krásných madon, které nebyly na rozdíl od pozdější doby zamýšleny jako části velkých oltářních retáblů, ale jako samostatné sochy. Z jeho popisu vyplývá, že k okruhu „krásných madon“ sice počítá i piety, světecké figury a jiné náměty, ale označuje tak jenom kamenná díla. Řezbářské dílny podle něj teprve reagovaly na sloh krásných madon.⁴⁹

Na obě Grossmannovy výstavy reagoval Albert Kotal **recenzemi** v časopise Umění.⁵⁰ V recenzi katalogu „Schöne Madonnen“ polemizuje s Grossmannovým názorem na vůdčí roli Salcburku v sochařství krásného slohu. Kotal upozorňuje na formální neshody s početně sice menší, ale kvalitativně mnohem významnější

⁴⁵ Museum Ferdinandeum v Innsbrucku.

⁴⁶ RAMISCH 1964, 25.

⁴⁷ GROSSMANN 1965.

⁴⁸ GROSSMANN 1970.

⁴⁹ GROSSMANN 1965, 30.

⁵⁰ KOTAL 1966 a 1971.

skupinou českých krásných madon a podotýká, že Madona z Altenmarktu je jim jediná blízko jak materiálem, tak kvalitou. Kromě toho také nesouhlasí s označením „krásná madona“ pouze pro kamenná díla a upozorňuje například na dřevěnou madonku z Českého Krumlova, která je mnohem „krásnější“ než mnohá díla, kterým se toho označení dostalo. Kutal upozorňuje i na rozdíl mezi kamennými sochami a díly z litého kamene, která považuje za většinou méně kvalitní. Podotýká, že „*všechno se totiž zdá nasvědčovat tomu, že základní díla krásného slohu v českých korunních zemích (a práce odtud odvezené) jsou z přírodního kamene, kdežto sochy, které je možno připsat salcburskému okruhu, jsou z kamene umělého*“.⁵¹

Kutal se dále zaměřuje na Grossmannovu představu fungování dílen. Grossmann předpokládá existenci mnoha úzce specializovaných dílen, v nichž vznikal vždy jenom určitý typ zobrazení. Zároveň také rozlišuje 12 až 15 kompozičních typů, což Kutal považuje za zbytečně mnoho, protože v praxi bylo běžné v jedné dílně kombinovat různé motivy. „*V podstatě jde o to, že typ sám nemůže rozhodnout o dílenských souvislostech, není-li provázen shodou názoru. Typ je nositelem ideového obsahu, na který odkazuje*“.⁵²

O Mistru Seeonské madony se Kutal nevyjadřuje zrovna příznivě: „*Převzatý aparát krásného slohu tu už poněkud ztvrdl, prostorová diferenciacce je oslabena, smyslový půvab je nahrazen řemeslnou rutinou nepochybně vysoké úrovně, ale se sklonností k mechanickému opakování. Vertikální tendence se tu prosazují zároveň s jinými retrospektivními a snad vskutku historizujícími rysy, které sochy přibližují 1. polovině 14. století, ovšem jen po formální a nikoliv názorové stránce*“.⁵³

Podle českého badatele „*přes všechny změny, které tato produkce přináší, není v ní obsažen zárodek budoucnosti. Její význam je vlastně v negaci předcházejícího umění*“.⁵⁴ Naproti tomu poukazuje na Mistra Týnského ukřižování, „*jehož nedoceněná velikost srovnáním s tímto líbezným, ale poněkud prázdňným uměním jen vzrůstá*“.⁵⁵

⁵¹ KUTAL 1966, 435.

⁵² Ibidem 436.

⁵³ Ibidem 437.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ KUTAL 1966, 437.

Tento ne úplně oprávněný názor, díky němuž se v určitých ohledech konzervativní tvorba Mistra ze Seeonu jeví jenom jako konec krásného slohu bez jakéhokoli ideového nebo alespoň formálního přesahu do pozdní gotiky, patrně pramení z Kotalovy snahy ukázat na opomíjený progresivní směr pražského řezbářství. Ten se ale zdá být progresivní natolik, že vyprovokoval některé dnešní badatele k přezkoumávání jeho časového zařazení.⁵⁶

Výstava „Schöne Madonnen“, jakkoli by se jí dala vytknout monotematicnost, znamenala výrazný přínos do problematiky krásného slohu. Jednak se pokusila definovat – a tím otevřela diskusi na toto téma – co se pojmem „krásná madona“ vlastně myslí, jednak otevřela otázky ohledně uměleckých center krásného slohu. Velice zajímavý je pozdější Grossmannův článek, který informuje o omylech, které vplynuly až po výstavě, a o výsledcích restaurátorských průzkumů či zásahů prováděných zejména Aloisem Kieslingerem. Právě díky této výstavě bylo zjištěno, že je Madona z Altenmarktu, do té doby považovaná za salcburské dílo, vytesána z bělohorské opuky a jedná se tak o import z Prahy.⁵⁷

II.2.4 Karl Heinz Clasen a poslední pokus o prosazení teorie „Mistra krásných madon“

V roce 1974 vyšla kniha Karla Heinze Clasena o Mistru krásných madon.⁵⁸ Clasen se snaží dovršit koncepci jednoho putujícího mistra, který vytvořil všechna zásadní díla krásného slohu. Při sledování jeho putování uvádí ohniska slohu, která umělec založil. Jedním z nich je i Salcburk, na který mělo velký vliv české umění. Seeonského mistra vidí jako sochaře, který už neměl přímý vztah k umění Mistra krásných madon a jeho bezprostředních následovníků, ale držel se obecného duchovního pojetí pozdního krásného slohu. Autor Seeonské madony si totiž dobový i Mistrův ideál krásy přetváří svým vlastním způsobem. Jeho výraz je klidnější, zadržovaný ve

⁵⁶ BARTLOVÁ 2004.

⁵⁷ GROSSMANN 1966, 71–114.

⁵⁸ CLASEN 1974.

smyslovosti a půvabu, se sklonem k zdrobnění a nahuštění bohatého tvarosloví. Z jeho ruky podle Clasena vycházejí, kromě Madony ze Seeonu, z trůnicích soch ještě Madona z Wasserburgu [24] a z Zürichu [30],⁵⁹ ze stojících pak Madona z Weildorfu [8], Ranoldsbergu [21] a Pürtenu [14], tedy všechny ze starobavorské oblasti v trojúhelníku mezi řekami Salzachem a Innem. Jako jim blízké označuje sochy z Inzersdorfu a z Hallein, které mohly vzniknout v téže dílně.

Seeonskému slohu jsou podle Clasena blízké i hliněné plastiky, které se vztahují ke Švábsku, například stojící světice ze sbírky Oertel v Bavorském národním muzeu. Jejich líbezný výraz pramení ale podle autora spíš z umění Seeonského mistra a malé kamenné Madony z Řezna než z krásných madon.

Teorie šíření krásného slohu jedním putujícím mistrem zastávaná více badateli, jejichž poznatky Clasen ve své knize shrnul, nakonec nebyla přijata. Obsáhlou recenzi na ni publikoval mezi dalšími odborníky také Gerhardt Schmidt.⁶⁰ Ten upozornil mimo jiné i na v té době již obecně přijatou hypotézu vzniku krásného slohu v parlérovském hutním sochařství sedmdesátých let 14. století, kterou Clasen opomenul. Na základě toho pak jako první dílo Mistra krásných madon označil podle dřívější koncepce budapešťskou Madonu z Amiens. Kniha je i přes veškerou kritiku, která se na ni snesla, neobyčejně důkladným shrnutím nejen literatury, ale především obrazového materiálu. Obdivuhodná je především šíře záběru, kterou si autor vytyčil. Pojednává totiž celý krásný sloh bez geografického omezení, čímž se otevírá množství zajímavých analogií.

II.2.5 Dieter Grossmann a jeho stat' „Der Meister von Seeon“

Zásadní pro téma Mistra ze Seeonu je Grossmannova studie v Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft z roku 1974.⁶¹ Shrnuje zde v podstatě veškerou dosavadní literaturu a představuje tak výborné východisko pro další bádání. Snaží se připsat konkrétní díla buď mistrovi, dílně, nebo okruhu a sleduje i další působení „seeonského

⁵⁹ Madonou z Zürichu se myslí madona z Taufkirchen.

⁶⁰ SCHMIDT 1992, 229 – 268.

⁶¹ GROSSMANN 1974.

slohu“ na pozdní gotiku a na dílo Michaela Pachera, zejména jeho trůnící Madonu ve františkánském kostele v Salcburku. V této práci bude Grossmannova stať ještě mnohokrát zmiňována a citována.

Grossmann utřídil dosavadní literaturu a kriticky přezkoumal většinu soch, o kterých se v souvislosti s Mistrem ze Seeonu dříve psalo. Překvapivě mnoho případů soch, které jsou dnes považovány za Mistrovo dílo, například Madona z Wasserburgu [24], nechává bez jasného zařazení a přiřazuje je někomu, kdo byl Mistrovi blízký. Madonu z Taufkirchen [30] dokonce připisuje zcela jinému umělci. Naproti tomu již od salcburské výstavy opakovaně zdůrazňuje kvalitu Madony z Ranoldsbergu [21], kterou hyzdí polychromie z 19. století.

Dřevěnou stojící Madonu z Mariabergu [50] označuje za dílo jinak orientovaného sochaře, které ale mělo na Seeonského mistra velký vliv. Za další díla, která Mistra ovlivnila považuje Madonu ze sv. Petra v Salcburku [59], která podle něj vznikla v kamenické dílně Hanse Heidera, Madonu z Unteraurachu a Madonu z Chlumu sv. Maří, kterou považuje za salcburské dílo.

Grossmannova představa vývoje dílny a Mistrova stylu vidí počátek v Jezulátku z Altehohenau a Madoně z Pürtenu. Postupně sleduje tendenci k podsazování figur a expanzi do šířky. Jako pozdní dílo označuje Madonu z Ranoldsbergu.

Dílnu umisťuje shodně se starším bádáním do Salcburku, i když si pohrává s myšlenkou, že by mohla sídlit v Mühldorfu am Inn, kolem něhož je soustředěna většina děl. Argumentuje ale tím, že povaha umění Seeonského mistra není provinční.

II.2.6 Hledání Mistrova jména

Karl Hans Ramisch v roce 1998 vydal studii, v níž Mistra ze Seeonu představil docela nově.⁶² Snaží se zde doložit ulmský původ Mistra Seeonské madony a ztotožňuje ho s Hannsem Sweickerem, švagrem Mistra Hartmanna, který vytvořil sochařskou výzdobu západní předsíně ulmského minstru.

⁶² RAMISCH 1998.

„Hanns Sweicker je zprostředkovatelem něčeho nového, ve svých pozdějších dílech se vypořádává s výsledky svého ulmského konkurenta Hanse Multschera, ale také s Freisingkým oltářem Jakoba Kaschauera z roku 1443.“⁶³

Ramisch poukazuje na inkorporace jednotlivých kostelů, kde se sochy, připsané Mistrovi ze Seeonu, nebo jemu blízké, vyskytují a v souvislosti s tím uvádí i výčet objednavatelů, kteří měli vždy něco společného s Chiemsee. Upozorňuje na skutečnost, že všichni objednavatelé byli vysoce postavení duchovní. Problém ale spočívá v tom, že o těchto předpokládaných donátorech neexistuje žádný doklad.

Ramisch zdůrazňuje také význam klášterního kostela Herrenchiemsee, který pro biskupství Chiemsee sloužil jako katedrála.⁶⁴ Snaží se dohledat díla v kostelech inkorporovaných klášteru, která by se dala připsat Seeonskému mistru v době, kdy je zde doložen Hanns Sweicker. Jako první uvádí dřevěnou sochu Salvátora z Gollenhausen, kterou srovnává s Madonou z Müllnerkirche v Salcburku, datovanou asi do roku 1453, a řadí Salvátora na základě záhybů ve tvaru „Y“ k pozdnímu stylu Mistra ze Seeonu, do roku 1440.⁶⁵ Tuto sochu Ramisch pokládá za klíčové dílo pro doložení skutečnosti, že Hanns Sweicker a Mistr ze Seeonu jsou jedna a tatáž osoba.

Další sochou, na níž Ramisch pozoruje rukopis Mistra Seeonské madony, je Sv. Anna Samatřetí z Greimhartingu, která je ale od druhé světové války nezvěstná.⁶⁶ Autor ji srovnává s tzv. Malou Madonou z Hallein, tedy pozdější replikou Seeonské madony, kterou rovněž připisuje Hannsi Sweickerovi. V soše pozoruje ještě odraz děl Mistra Hartmanna, což je patrné zejména ve tváři, ale uvádí i působení Hanse Multschera.

Podporu svojí teorie hledá Ramisch v náhrobcích pro probošty z Herrenchiemsee, Seeonu, Garsu a Au. Mimo jiné zde uvádí i náhrobek probošta Caspara Ebenhausera v Bauburgu,⁶⁷ který sice zemřel až po roce 1479, pravděpodobně si ale nechal vytesat náhrobek už dříve, podle Ramische v pozdních třicátých letech. Tento náhrobek z červeného mramoru, který ukazuje stejnou kompozici, jakou jsme pozorovali

⁶³ RAMISCH 1998, 29.

⁶⁴ Ibidem, 26.

⁶⁵ Vyobrazení ibidem, 25. Socha Salvátora ukazuje spíš k dílům Hanse z Judenburgu a datace 1440 se mi zdá poněkud pozdní. Podle prohnutí sochy a krásnoslohé drapérie se zdají pravděpodobnější dvacátá léta 15. století.

⁶⁶ Vyobrazení v RAMISCH 1998, 26.

⁶⁷ Vyobrazení ibidem, 29, obr. 13.

u sv. Erasma z Pittenhartu, připsal Seeonskému mistrovi později⁶⁸ i Albrecht Miller. Nelze už ale bez výhrad souhlasit s připsáním dalších děl, označených za práce blízké Casparovu náhrobku, a sice s Madonou z Isingu, která je na první pohled mnohem hrubší, a s Madonami z Traunwalchen a Engelsbergu, které jsou Mistrovi ze Seeonu blízké jedině kompozičním typem, navazujícím na Madonu z Pürtenu [14]. Taková kompozice je ale ve druhé polovině 15. století natolik rozšířená, že naopak vytlačuje jiné, starší typy. Stejně tak hypotéza, že Madona ze Sankt Johann in Tirol je hlavním dílem pozdní tvorby Mistra ze Seeonu se jeví jako poněkud problematická. Do pozdní tvorby téhož Mistra zařazuje Ramisch dokonce Madonu ze sv. Severina v Pasově a stylově zcela odlišnou trůnicí Madonu z Laufen, datovanou před rok 1467.

Ramisch si v této práci počíná spíše jako historik a zcela se spoléhá na prameny, které ale vůbec nejsou jednoznačné. Hannsi Sweickerovi připisuje velké množství soch, které se přitom znatelně liší jak výtvarně, tak i materiálem, jímž je jednou pískovec, jednou umělý kámen, později dřevo. Sám badatel si klade otázku, zda je vůbec možné, aby byl tak široký záběr výsledkem práce jedné osoby.

Jméno Hanns Sweicker se mezi odborníky neujalo, stejně jako Ramischova zařazení dalších děl k jeho dílně. K Ramischově teorii o ulmských východiskách Mistra ze Seeonu se ještě vrátím na příslušném místě.

O poznání úspěšnější byl v hledání Mistrova jména **Albrecht Miller**. V roce 2002 proběhla v Mühldorfu am Inn výstava s názvem *Salzburg in Bayern*. V katalogu je otištěn i článek tohoto badatele „Der Meister von Seeon“.⁶⁹ Téměř identickou stat' najdeme o rok později v katalogu *Maria, Licht im Mittelalter*,⁷⁰ jehož je Miller spoluautorem.

Albrecht Miller zdůrazňuje, že většina děl připsaných Mistru ze Seeonu se nachází poblíž Mühldorfu, jmenovitě jde o druhotně osazený svorník se sv. Mikulášem v portálu farního kostela v Mühldorfu [46], sochu sv. Jiří z Mühldorfu ve sbírce Georga Schustera⁷¹, Madony z Pürtenu [14] a Ranoldsbergu [21], trůnicí Madonu z Taufkirchen [30], světici z Taukirchen v Bavorském národním muzeu [52], Pietu

⁶⁸ MILLER 2002, 141.

⁶⁹ MILLER 2002.

⁷⁰ MILLER 2003.

z Lohkirchen [39], sv. Mikuláše z Eberhartingu [44], náhrobek probošta Thomase Surauera v klášterním kostele v Garsu [47], jemu velmi blízký náhrobek probošta Petra v klášterním kostele v Au,⁷² již zmíněný náhrobek probošta Caspara Ebenhausera v klášterním kostele v Baumburgu, Madonu a sv. Erasma ze Seeonu [2 a 36],⁷³ trůnící Madonu z Wasserburgu [24] a Madonu z tamního špitálního kostela.⁷⁴

Za klíčové dílo celé skupiny považuje Miller Madonu z Taufkirchen, kterou zařazuje do doby kolem roku 1430 podle její tendence k „narovnání těla“,⁷⁵ již sleduje i na Madoně z Weildorfu. Seeonské figury datuje později, asi kolem roku 1435. Problém Madony z Taufkirchen ještě rozvedu na příslušném místě. V podstatě jde ale o to, že pokud hledáme díla „Mistra Madony ze Seeonu“, měli bychom primárně srovnávat s Madonou ze Seeonu a ne se sochou uváděnou v souvislosti s Mistrovým jménem, jejíž příslušnost k dílně byla navíc Dietrem Grossmannem již v minulosti zpochybněna.⁷⁶ Blízká datace s Madonou z Weildorfu také není přesvědčivá, naopak spíše dokládá rozdíly mezi oběma směry v rámci skupiny děl, připisovaných Mistrově dílně. Postavením Madony z Taufkirchen do role klíčového díla se pak nabízí připsání mnoha dalších děl.

Autor také nesouhlasí s návrhem Hanse Ramische na ztotožnění Mistra ze Seeonu s Hansem Sweickerem, naopak sám předkládá svoji teorii o stěhování dílny ze Salcburku do Mühldorfu a později do Pasova. Také Miller zkouší dát Mistrovi jméno, a sice Hans Paldauf, na základě záznamu v salcburské městské knize.⁷⁷

V katalogu *Maria, Licht im Mittelalter* už Miller se svojí teorií s jistotou pracuje a dál ji rozvíjí. U mnoha katalogových hesel uvádí Mistra ze Seeonu jako autora a Mühldorf jako místo původu soch. Tak na základě komparace s Madonou z Riedeggu [43] do počátků Mistrovy tvorby zařazuje dřevěnou sochu sv. Leonharda ze sbírky Gustava Polla [72]⁷⁸ a soubor čtyř dřevěných sošek apoštolů, z nichž byl

⁷¹ Vyobrazení v MILLER 2002, 139, obr. 10.

⁷² Vyobrazení v MILLER 2002, 141, obr. 15.

⁷³ Miller zastává názor, vyslovený Hansem Ramischem, že obě sochy pocházejí z jednoho oltáře.

⁷⁴ Dnes v městském muzeu ve Wasserburgu am Inn.

⁷⁵ MILLER 2002: 135.

⁷⁶ V korespondenci s Dr. Rudolfem Spaglem, ředitelem Kreis-Heimattmusea Lodron-Haus v Mühldorfu, Grossmann toto stanovisko obhajuje a znovu poukazuje na důvody, proč Madonu z Taufkirchen klade do rukou jiného mistra.

⁷⁷ MILLER 2002, 144sq

⁷⁸ MILLER 2003, 210.

vystaven sv. Tomáš [70],⁷⁹ které datuje jen o pět let později. Všechna díla připisuje Seeonskému mistrovi na základě trubkovitých drapériových záhybů. Kromě nich považuje Miller za hlavní znak Mistra ze Seeonu typické zpracování vlasů do pravidelných, paralelně rýhovaných pramenů. Dalším dílem, které nese v katalogu označení Mistr ze Seeonu, je multscherovsky vyhlížející pasovská Madona na půlměsíci ze soukromého vlastnictví [71], kterou Miller považuje za hlavní dílo Mistrovy pozdní tvorby v Pasově, vzniklé kolem roku 1465.⁸⁰ V její kompozici vidí třicet let staré schéma Madony z Ranoldsbergu. Tváře jak Marie, tak Ježíška jsou neobyčejně blízké Madoně z Taufkirchen [31].

V katalogu *Gotik Schätze Oberösterreich* ve stati o sochařství uvádí **Lothar Schutes** jako hlavní dílo pozdního krásného slohu sochu madony, pocházející z kaple u cesty poblíž zámku Riedegg [43].⁸¹ Dnes se socha nachází v Historisches Museum Aargau na zámku Lenzburg ve Švýcarsku. Tato Madona podle něj představuje starší sestru Madony z Inzersdorfu [16], která pochází možná z Pettenbachu, kde nejpozději od roku 1505 existovalo mariánské bratrstvo. Obě sochy připisuje Mistru ze Seeonu, kterého Albrecht Miller podle něj přesvědčivě spojuje s Hansem Paldaufem.

Poměrně značnou diskusi vzbudily mezi odborníky knihy **Mileny Bartlové**.⁸² Velká díla českého pozdního krásného slohu, jako je Rajhradský oltář, badatelka datuje až po první vlně husitských válek, do doby pobytu Zikmunda Lucemburského v Praze. Je škoda, že autorka věnovala tak málo prostoru obrazové příloze. Drobné černobílé reprodukce na matném papíru jsou často naprosto nečitelné, přitom právě ony jsou vedle citovaných pramenů klíčové pro argumentaci pozměněné chronologie umění 15. století, kterou zde badatelka představuje.

⁷⁹ Ibidem, 212.

⁸⁰ Ibidem, 96.

⁸¹ SCHULTES 2002, 113.

⁸² BARTLOVÁ 2001, BARTLOVÁ 2004.

Seeonské madoně bylo věnováno samostatné heslo v rámci německých dějin umění,⁸³ kde ji **Gerhard Lutz** uvádí jako dílo z hlavního (!) oltáře klášterního kostela. Sídlo dílny autor umísťuje do Mühldorfu, ale nevylučuje ani Salcburk.

Trůnicími i stojícími madonami se zabývá v současné době zejména **Ulrich Söding**. Ve své knize z roku 2008 představuje dosud neznámou sochu trůnicí madony z jurského vápence, který má velmi podobné vlastnosti jako bělohorská opuka,⁸⁴ a snaží se ji zařadit mezi ostatní díla krásného slohu. Přitom sleduje vývoj typu trůnicí madony od 14. století až ke krásné Madoně z portálu kostela v tyrolském Marienbergu [63] a torzu z Württembergského zemského muzea ve Stuttgartu. Naproti tomu uvádí velké množství dochovaných dřevěných madon, zejména větší koncentraci madon tohoto typu v Bavorsku. Z děl Mistra ze Seonu uvádí kolem roku 1425 Madonu z Wasserburgu [24] a v rámci třicátých let pak Madonu ze Seonu [2]. Souhlasí s Millerovým umístěním dílny do Mühldorfu, zdrženlivěji už přistupuje ke jménu Hans Paldauf.

⁸³ KLEIN 2007.

⁸⁴ SÖDING 2008b 23.

III. Salcburk jako duchovní a umělecké centrum

Salcburk představoval již od raného středověku nejen náboženské a kulturní centrum, ale díky těžbě soli, kterou zde dolovali už Keltové, také důležitý obchodní uzel a v neposlední řadě významnou zastávku na cestě přes Alpy do Itálie.

Osídlení na řece Salzachu existovalo už v paleolitu. V roce 15 po Kristu zde bylo císařem Claudiem založeno římské město Juvavum, které však bylo zničeno kolem roku 200 za markomanské války. Kolem roku 696 přišel do Řezna na pozvání bavorského vévody Theoda biskup Rupert z Wormsu,⁸⁵ který jej obrátil na křesťanství. Jako dar za to dostal kraj kolem Salcburku, v té době nazývaného „Salzpruch“. Rupert pak na místě starého římského města založil klášter sv. Petra. Vzhledem k ideální poloze města pro křesťanské misie směrem na východ zde roku 739 založil sv. Bonifác biskupství, jež bylo 20. dubna 798 na žádost Karla Velikého papežem Lvem III. povýšeno na arcibiskupství.⁸⁶ Pod jeho pravomoc spadala biskupství v Pasově, Řezně, Freisingu a Brixenu, která byla spolu s bavorskými vévodskými městy Mnichovem, Ingolstadtem, Landshutem a Straubingem po celý středověk důležitými centry země.

Roku 1275 se arcibiskupský stát Salcburk definitivně odtrhl od Bavorska a stal se v rámci Svaté říše římské samostatným územím. Arcibiskup byl skutečným vládcem i nad světskými záležitostmi. Jemu se zodpovídali opat a abatyše benediktinských klášterů u sv. Petra a na Nonnbergu, stejně tak městská rada.⁸⁷

III.1 Dějiny Salcburku na přelomu 14. a 15. století

V 15. století byla hranice mezi Bavorskem a Salcburkem [1] značně nestabilní, zejména díky sporům o Berchtesgadensko. I když je většina soch připisovaná dílně Mistra ze Seonu v Bavorsku, vliv arcibiskupského města byl pro jihovýchod země zásadní. Mühldorf am Inn byl rezidenčním městem salcburského arcibiskupa.⁸⁸ A za

⁸⁵ Odtud dnešní název kraje mezi Wasserburgem, Mühldorfem a Salcburkem „Rupertiwinkel“.

⁸⁶ Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 1999, heslo: Salzburg, col. 1505.

⁸⁷ RAMISCH 1998, 8.

⁸⁸ DOPSCH 2002

zmínku stojí také skutečnost, že v Mühldorfu měl velké majetky i benediktinský klášter Seeon. Zaměřuji se na dějiny Salcburku, protože pro jihovýchodní Bavorsko byla hlavním politickým a uměleckým centrem arcibiskupská metropole.

Na konci 14. století za arcibiskupa Pilgrima II. z Puchheimu (1365–1396) dosáhl Salcburk velkého rozmachu. V té době se musel sice kvůli válce s Benátkami na čas zastavit obchod s Itálií, ale Salcburk měl dostatek prostředků z těžby soli. Pilgrim svojí tvrdou a ambiciózní politikou navíc po dlouhém úsilí získal roku 1393 i Berchtesgadensko, kde se nacházely rovněž velmi bohaté solné doly. Pilgrim vystudoval v Avignonu a během jeho vlády se ze Salcburku stalo jedno z hlavních uměleckých center.

Po jeho smrti jej v úřadu vystřídal Gregor Schenk z Osterwitz, jehož roku 1396 potvrdil král Václav IV. Už roku 1400 byl ale český král čtyřmi rýnskými kurfiřty vyzván k odstoupení a na jeho místo byl zvolen Ruprecht Falcký z rodu Wittelsbachů. Arcibiskup si od něj nechal potvrdit všechna dřívější práva, včetně nároku na Berchtesgadensko, a teprve poté jej uznal jako nového krále. Když Ruprecht roku 1401 táhl do Itálie, musel Salcburk požádat finanční výpomoc, čehož arcibiskup využil a nechal se znovu ujistit, že na Berchtesgadensko nebude z bavorské strany činěn žádný nárok.

Gregor zemřel roku 1403. Jeho vláda trvala pouze sedm let, ale bylo to pro Salcburk velice úspěšné období. Hned krátce po jeho smrti vzniklo na Salcbursku hnutí zahrnující především rytíře a šlechtice, kterým vadilo, že jsou přehlíženy jejich potřeby. Tento spolek si dal název „*Igelbund*“, podle ježka.

Nově zvolený arcibiskup Eberhard z Neuhausu sice slíbil vzniklou situaci řešit, ale i tak se biskup z Chiemsee, jeden z nejvlivnějších mužů v zemi, a s ním mnoho vysoce postavených šlechticů připojilo k *Igelbundu*. Eberhard byl tak už v úvodu své vlády nucen k velkým ústupkům. Situaci mu neulehčili ani vlivní sousedé, jakým byl výbojný vévoda Vilém Habsburský, po jehož intervenci papež Bonifác IX. uznal jako nového arcibiskupa Bertholda, biskupa z Freisingu, Vilémova kancléře. Díky podpoře svého města ale Eberhard místo arcibiskupa uhájil. Svoji pozici ještě posílil pozdějším spojenectvím s bavorskými vévody. Berthold byl navíc roku 1405 kvůli svým velkým proviněním exkomunikován a papež ustanovil arcibiskupem opět Eberharda. Během

tohoto sporu ale Salcburk přišel o pracně získané Berchtesgadensko, když ingolstadtský vévoda Štěpán III. zneužil situace, v níž se arcibiskup ocitl. Spory o solné doly se vlekly ještě dlouhou dobu.

Ani v evropském kontextu nebyla situace v církvi jednoduchá. Pisánský koncil, svolaný roku 1409, papežské schizma nevyřešil, naopak ke dvěma papežům přibyl ještě třetí. Po smrti Ruprechta Falckého navíc zůstali tři uchazeči o císařskou korunu, Václav, Zikmund a Jošt. Teprve po Joštově smrti byl roku 1411 uznán králem Zikmund Lucemburský.

Přesunutí koncilu do Kostnice přineslo nakonec řešení papežského schizmatu zvolením kardinála Otto Colony jako papeže Martina V. Eberhard se koncilu osobně zúčastnil a po jeho skončení 22. dubna 1418 si nechal vyhotovit opis konkordát. Krátce poté sám svolal provinciální synodu do Salcburku, které se vedle biskupů z Řezna, Freisingu, Chiemsee, Seckau a Lavantu zúčastnilo i mnoho prelátů a čtyři doktoři teologie z vídeňské univerzity. Výsledkem bylo 34 statut podle ujednání kostnického koncilu, které se týkaly zejména nápravy v obsazování úřadů a opatření proti mravnímu úpadku kléru.

Během své vlády udělil Eberhard množství privilegií, pomohl finančně městu Gmünd a nechal opravit hrady v celé zemi. Investoval i do důlních staveb v Gmündu a Katschi. Půjčky a závazky, které přejal od svých předchůdců, a dluh, jenž musel splatit Bertholdovi za dobu svého neplatného pontifikátu, ale arcibiskupa zcela vyčerpaly a země se dostala do tíživé finanční situace. Následkem toho byl velký pogrom na židovské obyvatelstvo, které bylo nařčeno z tajných obřadů s hostiemi. Tehdy byli hromadně upáleni Židé ze Salcburku a Hallein.

Velice nepříjemnou povinností bylo svolat zemský sněm a promluvit se stavy, jenže stejně jako jeho předchůdci, ani Eberhard nebyl na tento krok připravený. Páni se totiž snažili i v církevním státě, jakým Salcburk byl, prosazovat svoje požadavky a práva, jak arcibiskupovi dokázali už krátce po jeho nastoupení do úřadu, když vytvořili *Igelbund*. Kromě jiného stavům vadilo, že arcibiskup neplní své povinnosti a závazky, které vůči nim má. Snahy o domluvu ale skončily fiaskem a arcibiskup se, podobně jako jeho předchůdci, dostal se šlechtou do sporu. Tentokrát se ale situace zvrhla natolik, že zcela podkopala mír a řád v zemi a dala průchod loupení a rabování. Eberhard, ač skvělý diplomat s dobrými úmysly, nebyl dostatečně silnou osobností,

aby mohl zabránit rychlému úpadku arcibiskupství. V jeho posledním roce života (zemřel 18. ledna 1427) dosáhly spory se stavy svého vrcholu.

„Rozhodující chybou bylo, že se rozhodl pokračovat v autoritativním a přemrštěném režimu svých předchůdců proti protestům stavů. Tato politika pak vedla k hlubokému propadu dříve kvetoucího arcibiskupství pod vládou jeho rychle se střídajících nástupců.“⁸⁹

Po Eberhartově smrti zvolili salcburští kanovníci novým arcibiskupem Eberharda ze Starhembergu, který však v úřadě strávil pouhé dva roky. Roku 1429 byl na jeho místo zvolen Johann von Reisberg, jehož vláda se odvíjela ve znamení dobových událostí, jimiž byly husitské války,⁹⁰ Basilejský koncil a s ním i souvisejícího spor mezi konciliaristy a papežem. Arcibiskup Johann se tohoto sněmu osobně nezúčastnil, jako svoje zástupce poslal řezenské augustiniány. Přesto se Johannovi během jeho vlády podařilo získat Salcburku ještě určitou mezinárodní pozornost. Svolal do metropole několik provinciálních synod a udržoval velmi dobré vztahy se Zikmundem Lucemburským.

Úpadek arcibiskupství a finanční vyčerpání metropole na konci dvacátých a během třicátých let 15. století se v umění nijak výrazně neprojevuje. To může být způsobeno tím, že roli hlavních donátorů převzaly bohaté kláštery v úrodné oblasti mezi Innem a Salzachem nebo kláštery v horách, které vlastnily solné doly.

Opětovné přesídlení papeže do Říma do jisté míry ovlivnilo i uměleckou orientaci Salcburku, která za arcibiskupa Pilgrima přebírala inspirace především z Avignonu, později pak díky velkým koncilům z Horního Porýní, zatímco nyní se obrací k Itálii.

⁸⁹ DOPSCH/SPATZENEGGER 1981, 501.

⁹⁰ Husité vpadli třikrát do oblasti Mühlviertelu, a sice v letech 1424, 1427 a 1432. Vyplenili kláštery v Baimgartenbergu a Waldhausen v tehdejším Machlandviertelu a Ulrichsberg, Aigen, Rohrbach, Haslach a Sarleinsbach v Horním Mühlviertlu. Vpád byl reakcí na sňatek vévody Albrechta V. (1411–1439) s Eliškou, dcerou Zikmunda Lucemburského Více o dopadu husitských válek na Horní Rakousy: Silvia PETRIN: Der österreichische Hussitenkrieg 1420–1434 (=Militärhistorische Schriftenreihe Bd. 44), Wien 1982.

III.2 Pozdní fáze krásného slohu v Salcburku

Salcburk, jedno z nejdůležitějších ohnisek krásného slohu, platil za centrum techniky litého kamene. Tu podle legendy vynalezl salcburský arcibiskup Thiemo v roce 1101.⁹¹ Technologie vznikla především z nedostatku vhodného přírodního materiálu, jakým byla v Čechách opuka. Jeho zpracování bylo méně náročné, ale na druhou stranu nedovolovalo zpracovat jemné detaily, které umožňovala práce s opukou. V krásném slohu našel umělý kámen široké uplatnění, protože zjednodušil šíření oblíbených typů madon a piet.

V Salcburku se setkávaly parléřovské vlivy z Prahy s místní tradicí, ovlivněnou blízkostí a obchodními styky s Itálií. Stejně tak se sem dostaly podněty z vídeňského umění, zejména Mistra z Grosslobmingu, z Podunají i ze západu, na přelomu století zejména z Avignonu. V tomto ohledu mohla k výměně uměleckých podnětů přispět i zmíněná synoda, kterou do Salcburku svolal po Kostnickém koncilu arcibiskup Eberhard, nebo synody svolané Leonhardem Leimingerem do Pasova. Díky méně náročné technologii se krásný sloh rozšířil rychleji a dodnes zůstal v okolí Salcburku poměrně bohatý fond soch z litého kamene.

Vznikly zde varianty Krumlovské madony, jako je Madona z Hallstadtu nebo z Bad Ausee [58], ale i malá Madona z Germánského národního muzea v Norimberku [56]. Za salcburský import je považována sedící Madona z portálu klášterního kostela v tyrolském Marienbergu [63], která je rovněž z litého kamene, má ale velmi blízko k Madoně z Krumlova. Jako velmi vlivnou sochu lze označit Madonu z františkánského kláštera v Salcburku, která reaguje naopak na toruňskou kompozici.

Madona ze sv. Petra, zvaná Maria Säul [59] podle sloupu, na němž dříve stávala, představuje v pozdější fázi krásného slohu rozšířený typ s dítětem, sedícím vzpřímeně na matčině levé ruce. Stejným typem je i Madona z Unteraurachu [57], jejíž vznik se předpokládá v Salcburku, nebo Madona z Judenburgu [55], která se ale liší robustností

⁹¹ O technice litého kamene: Louis Adalbert SPRINGER: Die bayrisch-österreichische Steingussplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, Würzburg 1936 (Dieter Grossmann má k této práci poměrně veliké výhrady a upozorňuje na množství chyb a nedostatků, které v ní jsou obsaženy); Kurt ROSSACHER: Technik und Materialien der Steingussplastik, in: Alte und moderne Kunst 9, 1964, 12-15, z novější literatury Manfred KOLLER: Zur Gußsteintechnik in der Spätgotik, in: Sophie GUILLOT (ed.): Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration, Paris 1993.

a výrazem a je pravděpodobně vídeňské provenience.⁹² Tento typ je sice starý, ale během krásného slohu ustoupil novým kompozicím s dítětem položeným diagonálně, často ve složitém pohybu. Počátky návratu sedícího dítěte se dají sledovat na Madoně z Třeboně. Kompozice je již čistě formulovaná na Madoně z Vimperku [61] a po přelomu století se hojně rozšiřuje.

Jedním z mála opěrných bodů pro dataci je portál kostela v Irrsdorfu s reliéfními dveřmi, na nichž je zobrazeno Navštívení. Polofiguru madony na portálu určil již Erich Wiese jako typ Madony z Vratislavi.⁹³

Zajímavou sochou, která by mohla doplnit vývojovou řadu madon směrem ke kompozici s dítětem sedícím na levé ruce a žezlem v pravici, je torzo madony z umělého kamene, vystavené během výstavy *Maria, Licht im Mittelalter* v roce 2003 v Leogangu.⁹⁴ Socha je sice velmi poškozená, ale přesto nám dává určitou představu původního uspořádání drapérie. Marie stála v kontrastu a dítě nesla na levé ruce. Dítě je zachyceno v pololežící poloze, podobně jako na variantách Krumlovské madony, ale protože jej Maria nese jenom na jedné ruce, musí se Kristus pravou ručkou přidržovat kolem matčina krku. V levé ruce patrně držel jablko, protože drapérie obvyklému motivu ručky nadzvedající plášť neodpovídá. Maria proto nejspíš v chybějící pravici třímala žezlo nebo přidržovala Kristovu nožku. Zadní strana sochy, nepříliš vzdušná drapérie a detaily, jako je lem roušky, ukazují k tzv. „Colli-Madoně“ z frankfurtského Liebighausu, původně ze Salcburku. Té odpovídá i zpracování obličeje, včetně širokých přimhouřených očí, jejichž vnější koutky směřují mírně dolů. Motiv ruky podpírající dítě pod stehnem se blíží spíš zmíněným českým madonám. Vzhledem k použitému materiálu není pochyb, že je socha salcburská. Představuje další z kompozičních variant pozdější skupiny krásnoslohých madon.

Množství vysoce kvalitních dochovaných soch ukazuje kromě velké umělecké rozmanitosti i na sílu a sebevědomí arcibiskupského státu, který na přelomu století a v prvním desetiletí století patnáctého prožíval svůj zlatý věk. Pak už ale i salcburský umělý kámen postupně nahradilo levnější dřevo, které se stane příznačným materiálem pro pozdní gotiku.

⁹² SCHULTES 2000, 387.

⁹³ WIESE 1923, 359.

Ve dvacátých a třicátých letech 15. století se již krásný sloh dostává do své manýristické fáze, během níž se zároveň formují zásady nového stylu. Základní krásnoslohá kompoziční schémata i jednotlivé náměty se díky exportům děl, migraci tovaryšů a dílenským vzorníkům stávají obecným majetkem sochařů, kteří je používají již zcela libovolně. Slohové zásady se rozdrobují stejně jako záhybový systém. Stejný typ vůbec nemusí znamenat stejné východisko.

Bez významu není ani skutečnost, že se pozměnila funkce mariánských soch. Díla vzniklá ve vrcholné fázi slohu, ať už madony nebo piety, sloužila především k soukromé zbožnosti. Konec 14. století je silně poznamenán proudem *devotio moderna*, podněceným knihou Tomáše Kempenského „*Následování Krista*“. Podobu krásných madon určilo především zjevení sv. Brigity Švédské, díky kterému se stal závazným mimo jiné jejich bílý šat, na rozdíl od dříve tradiční mariánské modré barvy. Kromě toho ale hrály roli i mnohé mariánské hymny, například „*Mariale super missus est*“, připisované církevnímu učiteli Albertu Velikému, které ale vzniklo pravděpodobně později, nebo „*De gratiis et virtutibus beate mariae virginis*“ Engelberta z Admontu. Tyto obsáhlé básně měly na podobu krásných madon a piet nezanedbatelný vliv, protože popisně líčily především Mariinu krásu a enormně zdůrazňovaly účast Matky na vykupitelském díle jejího Syna.⁹⁵

Krásné madony vrcholné fáze krásného slohu sloužily vesměs k osobní devoci, čemuž odpovídaly i jejich rozměry. Naproti tomu téměř dvoumetrové madony dvacátých a třicátých let byly s největší pravděpodobností ústředním článkem většího oltářního celku, jako je tomu u retáblu z Weildorfu. Pozdější madony už také nedodržují barevný kánon, což je případ Madony ze Seeonu. Na jejím šatu převažuje zlatá a červená, které zdůrazňují Marii jako královnu nebes a Kristovu spolutrpitečku. Jen málo soch Mistra ze Seeonu má zachovanou původní polychromii, přesto se zdá, že z původního myšlenkového obsahu krásných madon zde nezbylo mnoho, naopak, prosazují se nové náměty, které budou důležité pro pozdní gotiku. Jedním z nich je nepopíratelně motiv Assumpty.

Komplikujícím faktorem je konfrontace staré a nové literatury. Chronologie vrcholné fáze krásného slohu se po datování Plzeňské madony před rok 1385 posunula

⁹⁴ MILLER 2003, 142.

⁹⁵ HOLBÄCK 1965, 49sqq.

zpátky už do osmdesátých a devadesátých let 14. století. Tím se ale zvětšil prostor pro fázi následnou a mezi některými evidentně souvisejícími díly tak vznikly nepřírozně velké časové mezery. To je například případ Madony z kostela sv. Petra v Salcburku, kterou naposledy Lothar Schultes datoval do roku 1410,⁹⁶ případně Madony z Chlumu sv. Maří a Madony z Weildorfu, které bývaly ve starší literatuře spojovány. Datování obou kamenných soch do roku 1420 se při dnešním pohledu na chronologii krásného slohu jeví jako příliš pozdní. Pokud je ale mezi nimi a evidentně související Madonou z Weildorfu dvacetiletá propast, je nutné hledat východiska sochy z Weildorfu ještě jinde. A nebo datovat Weildorfský retábl do starší doby.

⁹⁶ SCHULTES 2000, 388.

IV. Madona ze Seeonu

Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově

Lipové dřevo, zadní deska je ze dřeva jehličnanu, patrně borovice nebo smrku.

Výška 112 cm, šířka 89,5 cm, hloubka 36,5 cm.

Socha je až do výšky 65 cm zezadu vyhloubená [7]. V hlavě jsou dva otvory, jeden větší, neuzavřený, jeden menší, zakrytý a přemalovaný. Ve spodní straně podstavce jsou otvory po kulatých i kovaných hřebících.

Pro Bavorské národní muzeum byla tato socha získána 1855.⁹⁷

Polychromie: polychromie je původní a neobyčejně dobře zachovalá. Podklad tvoří zčásti plátno a zčásti pergamen. Částečně se objevuje i zlatý podklad, kromě toho je po celé ploše sochy nanесena bílá základová vrstva. Jemné detaily, jako vlasy nebo okraj roušky, nejsou vytvářovány ve dřevě, ale až v polychromii.

Barva emailově bílého inkarnátu byla původně výraznější než dnes. Lesklé zlacení koruny, vnější strany pláště a jeho okrajů je nanесeno na světle oranžovém polimentu, stejnou barvu má i základ pro olejové zlacení vlasů. Červený šat zdobí reliéfním rostlinným vzor. Vnitřní strana pláště je červená na stříbrném podkladu. Na bílé roušce se podél okraje vln pod bílým nátěrem vyskytuje ještě hnědočervený tah. Červené jablko pokrývá červený lak, do něhož je pomocí pera vyryto proužkové žilkování. Desky knihy pokrývají dvě vrstvy červené barvy, stránky jsou bílé. Zelená barva polštáře je nanесena na stříbrném podkladě. Kuličky na rozích polštáře jsou zlacené na zářivě červeném polimentu. Ornament na přehoze přes lavici má červený základ na stříbrném podkladě, překrytý oranžovým rostlinným ornamentem. Lem přehoze zdobí bílozlatý ornament s čtyřcípými hvězdami. Vnitřní strana je modrá na oranžovém podkladě. Lavice a podstavec pokrývá studená zeleň s azuritovým „mramorováním“.

Na zadní nebo skryté partie sochy bylo místo zlata použito náhražky.

⁹⁷ HALM/LILL 1924, 39 – 40.

Drahe kameny na čelence a spona pláště jsou dřevěné aplikace, zlacené na hnědém polimentu a zeleně nebo červeně listrované. Stejně jsou provedeny i kuličky na rozích polštáře, na nichž se dochovaly ještě zbytky třásní.

Na koruně se objevují pozůstatky pěti matně zlacených krabů z cínu pro skleněné kameny, z nichž zbyl jen jeden, modrý.

Poškození: celá socha je velmi dobře zachovalá. Objevují se jen drobná poškození. Byl mírně pozměněn podstavec, patrně v souvislosti se změnou umístění. Chybí části listoví koruny a hlavní střední ozdoba. Polychromie je na některých místech setřena. Objevují se i retuše z průběhu doby. Poškození v inkarnátech byla z části znovu přetřena, při té příležitosti ale unikla agresivní tekutina, která poškodila zejména polychromii dítěte. Originální polychromie je v místech, kde byla poškozena, částečně přemalovaná. To se týká brokátového vzoru červeného pláště, hnědočerné boty, lavice, polštáře a přední strany podstavce. Částečně přemalovány byly i oči.

Před rokem 1896 byla socha čištěna, přičemž došlo k téměř úplnému smytí detailů jako obočí a červeně ze rtů a tváří (dnes jsou v těchto místech retuše). Na inkarnáty byla v této době také nanášena silná vrstva fermeže. Roku 1923 byla tato tlustá vrstva odstraněna, byly provedeny některé retuše a celá socha byla znovu přetřena fermeží.

V roce 1988 proběhl rozsáhlý restaurátorský průzkum sochy, který provedli Konstanze Schwadorf a Andreas Kelling. Při něm byla provedena konzervace a čištění madony.⁹⁸

Formální analýza

Madona sedí na jednoduché lavici pokryté zřasenou látkou a na měkkém temně zeleném polštáři, jehož cípy zakončené štrápci se váhou těla výrazně zvedají [2]. Marie je oděna do přepásaného červeného spodního roucha, zlatého pláště a roušky. Zpod pláště vykukuje špička boty mírně předsunutá pravé nohy.

⁹⁸ Za zprostředkování informací z restaurátorské zprávy a fotografii zadní strany sochy děkuji panu Dip. Rest. Rudolfu Göbelovi z Bavorského národního muzea. Muzeum mi zprávu k nahlédnutí neposkytlo, s odkazem na čistě interní povahu dokumentu. Musela jsem tedy přesně formulovat dotaz, co konkrétně potřebuji vědět a poté mi pan Göbel zaslal výtah potřebných informací. Nejsem si tedy jistá, jestli během restaurování nevypluly ještě další nové skutečnosti.

Levou rukou přidržuje nahé dítě, které sedí v mírně vychýlené poloze na matčině levém stehně. K pozorovateli je natočeno frontálně. V levé ruce drží knihu a pravou rukou ukazuje na příslušnou stránku. Pokrčené nožky směřují šikmo k pravé straně, hlavička se mírně naklání doleva. Marie vyvažuje kompozici vychýlením těla doprava, hlavu naklání lehce směrem k dítěti.

Na hlavě má Marie liliovou korunu s širokou členkou posázenou drahými kameny. Z pod ní vybíhají vlasy zpracované do tenkých pravidelných pramínků, shlukujících se do zvlněných kadeří trojúhelného průřezu. Vlasy lemují obličej a pokračují i po stranách krku, kde teprve mizí pod rouškou. Ta vybíhá zezadu zpod koruny, poté spadá v kaskádových záhybech dopředu na Mariinu hrud', kde je její pravý cíp přehozen přes prsa, zatímco levý pokračuje přes něj až na klín pod dítě.

Marie má oválný obličej s vyklenutým čelem a plnými tvářemi **[3a]**. Nos je úzký a rovný, ale ne ostrý. Chřípí je poměrně veliké v porovnání se staršími krásnoslohy madonami. Poměrně vysoko položená ústa jsou drobná, se rty mírně vyšpulenými a stisknutými k sobě. Měkce modelovaná brada příliš nevystupuje z hmoty obličeje. Nadočnicové oblouky jsou tvarovány velice jemně a jsou jen mírně akcentovány polychromií pomocí tenkého obočí. Na vnější straně se vytrácejí docela.

Oči jsou modelovány zejména ostrými linkami horních víček, které z vnějšího očního koutku pokračují ještě kousek směrem ke spánkům. **[4b]** I spodní víčko, mírně přetažené přes oční bulvu, je zdůrazněno linkou. Oči nejsou úplně stejné, levé víčko se zdvihá víc do oblouku, pravé má poněkud sraženější tvar. To spolu s velkými hnědými panenkami dává Marii zvláštní proměnlivý výraz.

Modelace krku je jemná, s mírně vyznačenou horizontální vráskou. Povrch roušky je hrubší než ostatní části šatu a její lem zvýrazňuje drobné pravidelné zářezy.

Baculaté dítě je do posledního detailu naturalisticky pojaté **[3b]**. Od zabořených Mariiných prstů, až po „faldíky“ na skrčených místech a na hýždích. Jeho posazení je přirozené a uvolněné a nožky skrčené k jedné straně mu dávají živost.

Kulatý obličej s plnými tvářemi a vyklenutým čelem doplňuje nos, modelovaný podobně jako Mariin – je rovný, ale ne ostrý [4a]. Ztvárnění poměrně nízko položených očí vykazuje stejné znaky, ale koutky nejsou tolik protaženy a oči nejsou tolik přivřené. Malé a kulaté uši jsou hodně přitisknuté k hlavě. Jednotlivé útlé pramínky zlatých vlasů se shlukují do šnekovitě zavínutých kudrn. Do čela vybíhají dvě menší kudrny vedle sebe.

Jeho výraz by se dal charakterizovat jako dobrotivý a poučující, ale poněkud vážný.

Plášť je na prsou sepnut nenápadnou sponou a otevírá se prostřednictvím pozdvižené pravé ruky, v níž Maria drží jablko. Poté, co je přehozen přes obě kolena a z boku i přes lavici, spadá na zem v charakteristických trubkových záhybech a poněkud ostře zalamovaných mísách. Středem celé kompozice spodní části šatu je Mariino pravé koleno, z nějž záhyby paprskovitě vybíhají do stran i dolů, nahoře jako postupně se zvětšující mísové záhyby, níže jako trubky, které se těsně nad zemí ostře zalamují a řasí. Tvrdost nahromaděných lámaných záhybů u země stojí v protikladu k elegantním křivkám v horní části sochy i jemně zvlněnému lemu pláště.

Zatímco horní polovinu sochy rytmizují spíše horizontální linie (vlny vlasů, přehozená rouška i plášť), ve spodní části šatu převládají vertikální tendence. Celá kompozice je velmi rafinovaně promyšlena a s jistou mírou nadsázky by se dala označit za geometrický ornament. Doslova matematická vyváženost dává soše klid a harmonii, aniž by přitom byla strnulá.

Zejména patrný je trubkový záhyb, spadající po levé straně pravého kolene téměř vertikálně k zemi, kde se zalamuje do pravého úhlu. Tato trubice nejen opticky rozděluje kompozici spodní partie šatu na dvě části (pravou a levou), ale určuje i středovou přímkou, kolem které je socha vytvořena. Nevede ale zcela kolmo a dává soše mírnou labilitu, která je v protikladu k pevnému posazení Marie. Protějšek k této přímce tvoří trubkový záhyb, který lemuje pravé koleno z druhé strany. I tato trubice se na zemi pravoúhle láme, ale je delší a určuje další přímkou, podle níž je orientována Mariina hlava s korunou i ruka s jablkem. Tyto dvě osy se protínají na břicho – tedy v těžišti sochy – a určují základ harmonické kompozice. Tento druhý trubkový záhyb je zároveň pro Seeonského mistra zcela příznačný i svým zpracováním. Ve svých necelých dvou třetinách je mírně promáčknutý. Grossmann nazývá tyto

charakteristické záhyby jako „Pflanzenstengeln“,⁹⁹ tedy záhyby, připomínající zlámané stonky.

Mísovité záhyby mezi koleny jsou tři. Horní, který vede z pravého kolene a na druhé straně mizí pod dítětem, je plochý a vláčný a jeho osa míří víc doleva. Prostřední se zašpičatuje a jeho osa je kolmá, zatímco poslední je zlomený nadvakrát a převážený k pravé straně. Tyto mísy zdůrazňují esovitou linii Mariina těla.

Další mísy se objevují ze strany mezi pravým kolenem a pláštěm, přehozeným přes lavici [5]. Plášť, nadzvednutý Mariinou rukou, vede v měkkém prohnutí směrem ke kolenu. Nahromaděné množství látky vytváří nahuštěné záhyby, které se níže přeměňují v mísy. Ty se opět vyznačují charakteristickým „polámáním“. Nejspodnější a zároveň největší je zašpičatělá.

Část pláště, která je přehozena přes lavici spadá kaskádovitě k zemi. Otáčí se střídavě rubem a lícem a jeho lem vytváří klikatou linii, kterou poté plynule přebírá lem ozdobné látky, kterou je zakryta lavice. Z levé strany spadá plášť v trubkových záhybech poměrně komplikovaně v několika přes sebe jdoucích vrstvách, ale lem nejsvrchnější vrstvy je povytažen v mírné křivce nahoru a zpod něj vybíhá k zemi látka rubovou stranou.

Směrem k zemi se záhyby pláště začínají ostře lámat a látka se rozprostírá po celé ploše podstavce. Lem pláště vytváří na zemi elegantní zvlněnou linii, která se místy překlápí nebo vytváří drobná zavinutí.

Z bočních nebo tříčtvrtečních pohledů socha překvapivě málo expanduje do prostoru [6]. Zejména střední partie drapérie spodní části šatu se jeví velice ploše. Madona byla evidentně určena pro čelní pohled. To potvrzuje její pravděpodobné umístění na oltářním nástavci mezi dvěma světeckými figurami. Analogii k takové kompozici představuje retábl v kostele sv. Zikmunda v Pustertalu.

Zpracování detailů, jako jsou oči nebo vlasy, je až kaligraficky precizní. U očí to vynikne zejména při pohledu z profilu, kde se dokonce nabízí i možná inspirace

⁹⁹ GROSSMANN 1974, 86.

francouzskou klasickou gotikou. Nebyl by to jediný případ, kdy Seeonský mistr cituje starší umění.

Datace

Madona ze Seeonu není přesně datována. Mezi léty 1412–1433 došlo k velkému stavebnímu rozvoji seeonského kláštera. Konrad Pürken z Burghausenu, jehož opat Erhard Farcher pověřil přestavbou, zaklenul mezi léty 1428–1433 kostel a rozšířil chór.¹⁰⁰ Starší bádání se proto shodně domnívá, že socha byla dokončena někdy v této době. Hlavní oltář v chóru po přestavbě roku 1433 vysvětil i s chórem pasovský biskup Leonhard von Laiming.¹⁰¹ V té době už oltář, na němž Madona stávala, patrně existoval. Socha byla původně podle Hanse Ramische umístěna uprostřed mezi dvěma sochami světců. Jedním z nich byl pravděpodobně sv. Erasmus z Pittenhartu [36]. Pokud by se jednalo o hlavní oltář seeonského klášterního kostela, druhým by musel být sv. Lambert, jemuž je chrám zasvěcený. Socha sv. Lamperta ze seeonského kostela sice existuje [54], ale stylově se nedá přirovnat ani k Erasmovi, ani k Seeonské madoně. Proti postavení Erasma vedle Madony mluví především skutečnost, že světec je určen pro výrazný pohled, zatímco Madona je koncipovaná jenom pro mírně vyvýšené postavení.

Podle Ramische se nejednalo o hlavní oltář v chóru, ale pravděpodobně o oltář v mariánské kapli.¹⁰² Tu přestavěl z původní románské kaple roku 1392 jako rodinnou kapli Erasmus II. Laiminger. Dříve zde byly náhrobky členů rodiny Leimingerů, ale po přenesení všech náhrobků do křížové chodby roku 1638 byla kaple přestavěna na dvoupatrový prostor. Horní část poté sloužila jako zimní chór a spodní je dodnes používána jako sakristie.¹⁰³

Pro dataci to znamená, že se doba dokončení úprav kostela nemusí shodovat s objednávkou Madony. Leimingerové byli ale s klášteřem silně spjati a návštěva Leonharda von Leiming u hrobu jeho otce by byla dostatečným důvodem k pokračování v donátorském díle a zařizování rodinné kaple. Pokud byl skutečně

¹⁰⁰ BRUGGER 1993, 238.

¹⁰¹ WALLNER 1967, 210, č. 205.

¹⁰² RAMISCH 1998, 23. Ramisch teorii rozvíjí ještě dál s tím, že na hlavním oltáři kostela mohla stát v podobném uspořádání Krügerova Madona a sv. Lampert, který je o něco menší než sv. Erasmus z Pittenhartu.

vedlejší figurou stejného retáblu – jak se domnívá Ramisch – sv. Erasmus z Pittenhartu, který původně ze Seeonu pravděpodobně pochází, pak by se dal vznik obou soch spojit s biskupovou návštěvou.

Ikonografie

Ikonograficky se Seeonská madona poněkud odlišuje od starších krásných madon. Nedodržuje barevný bílo-modro-zlatý kánon, daný zjevením svaté Brigity Švédské, který byl pro krásné madony závazný. Stejně tak měřítko sochy je větší než u opukových soch z přelomu století. Theodor Müller v knize *Alte Bairische Bildhauer* právě s odkazem na výraz a ikonografii Madony píše, že Mistr ze Seeonu byl nejen umělec, ale i vizionář.¹⁰⁴

Korunovaná Marie sedí na trůnu a je představena jako *Regina coeli* – královna nebes. Emailově bílá polychromie jí dává nadzemský výraz. Zlatý plášť zdůrazňuje roli královny. Červená zase poukazuje na Mariino utrpení. Role Marie v dějinách spásy byla na přelomu století velmi zdůrazňována. Jablko, které drží v ruce, poukazuje na Marii jako na druhou Evu, která přišla napravit hřích své předchůdkyně. Kniha v ruce Krista je poukazem na „knihu života“.¹⁰⁵ Kniha se dá ale vykládat i podobně jako svitek, který Kristus drží na mnoha českých mariánských obrazech 14. století. Kristus je zde *logos* - Slovo, které se stalo tělem. Kniha v souvislosti s Pannou Marií představuje Bohorodičku jako *Sedes sapientia*, trůn moudrosti, na němž sedí Kristus. Zdá se ale, že v tomto případě se motiv vztahuje na Krista – Slovo, zatímco Marie má symbolizovat Církev jako nevěstu Slova.

Špička boty pravé nohy, jež vykukuje zpod pláště je jedinou částí sochy, která fyzicky narušuje prostorový rámeček, daný tvarem podstavce.¹⁰⁶ Panna Maria je tu tedy představena nejen jako královna nebes, nevěsta Slova a druhá Eva, ale především jako prostřednice mezi Bohem a člověkem.

¹⁰³ BRUGGER 2006, 4sq.

¹⁰⁴ MÜLLER 1950, 18.

¹⁰⁵ ROYT Jan: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, 205.

¹⁰⁶ Stejný motiv se objevuje u tzv. „Velké Madony z Hallein“, která shořela při požáru 20. dubna 1943.

Složitá ikonografie vypovídá spíš o soše určené k osobní devoci, než o díle určeném na hlavní oltář. Umístění sochy v pohřební kapli Leimingerů se zdá pravděpodobné a dovoluje položit otázku, zda jejím objednavatelem nemohl být Leonhard von Leiming.

V. Díla uváděná do souvislosti s Mistrem ze Seeonu

V.2 Madona z Weildorfu (farnost Laufen)

Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Weildorfu.

Lipové dřevo.

Výška 176 cm.

Zadní strana je opracovaná.

Poškození nejsou patrná, doplňky nejsou známy. Dřívější polychromie z počátku 20. století byla upravena do původní podoby při příležitosti salcburské výstavy roku 1965.¹⁰⁷

Na její souvislost se Seeonskou madonou upozornil už Hager¹⁰⁸ na konci 19. století a od té doby toto spojení nikdo nezpochybnil. Ze soch pojednávaných v této práci je to jediné dílo, které bylo vždy bez výhrad připisováno stejnému umělci jako Madona ze Seeonu.

Podle Kurta Rossachera je na Weildorfském oltáři cítit tuhnutí a proměna záhybového systému v ornament a loutkovitost figur. „*Typ tuhne v ikonu.*“¹⁰⁹

Weildorf byl inkorporován klášteru benediktinů u sv. Petra v Salcburku. Ramisch proto usuzuje, že objednavatelem Madony byl tamní opat Georg I. (1428–1435).¹¹⁰

Od roku 1732 stojí Madona na oltáři v jižní boční kapli, dříve však byla umístěna v oltářní skříni na hlavním oltáři, svěceném roku 1429 [73b].¹¹¹ I když to není pro vznik sochy směrodatné, jak namítl Hartig,¹¹² většina badatelů nevidí důvod se od

¹⁰⁷ Restaurátorskou zprávu jsem bohužel neměla k dispozici, ale všechna zjištění detailně uvádí Dieter Grossmann ve svém článku k salcburské výstavě „Schöne Madonnen“ (GROSSMANN 1966).

¹⁰⁸ HAGER 1893, 85.

¹⁰⁹ ROSSACHER 1965.

¹¹⁰ RAMISCH 1998, 25.

¹¹¹ Podle kopiáře fary v Teisendorfu kostel ve Weildorfu včetně tří vyjmenovaných oltářů nově vysvětil 10. července 1429 biskup Johannes z Chiemsee. Hlavní oltář byl zřízen „in honorem beatae Mariae Virginis“ (MAYER-WESTERMAYER 1884, III, 376).

¹¹² HARTIG 279 – 281.

tohoto data odchylovat a považují datum svěcení oltáře za jeden z mála pevných bodů pro nejistou chronologii 1. poloviny 15. století.

Oltářní křídla

Z původní oltářní skříně se zachovala jen malovaná křídla, která byla druhotně použita ve Freisingu v klášterním kostele sv. Kláry, kam byla přenesena roku 1865 [73].¹¹³ Malby zobrazují cyklus Mariina života. Na vnitřní straně křídel jsou scény Zvěstování Panně Marii, Klanění tří králů, Narození Krista a Zesnutí Panny Marie, na vnější straně pak Navštívení, Přinesení Krista do chrámu, Obřezání Páně a Útěk do Egypta. Ve cviklech jsou z vnější i vnitřní strany vyobrazení proroci s nápisovými páskami.¹¹⁴

Weildorfský oltář má neobvyklou světle červenou podkresbu, která se vyskytuje v našem prostředí na malbách Mistra Třeboňského oltáře.¹¹⁵ Někteří badatelé proto vidí v umění Seeonského mistra pojitko mezi českým uměním krásného slohu a jeho přerodem do pozdní gotiky mimo české země.¹¹⁶ Červená podkresba se ale objevuje i ve frankovlámské malbě, která právě v této době začíná ovlivňovat velkou měrou středoevropské umění.

V salcburském malířství se kolem první třetiny 15. století objevují dva hlavní malířské proudy, které vycházejí z podnětů převzatých odjinud. Jednou z oblastí, která salcburské malířství silně ovlivnila, byla Itálie. Druhý proud přebíral inspiraci z české deskové malby krásného slohu, zejména od Mistra Třeboňského oltáře.¹¹⁷

Českému prostředí je blízká zejména votivní deska z Rauchenbergu, k níž se dají weildorfské desky přirovnat zejména v postavách a drapériích. Weildorfské malby se dají stylově přirovnat také k Ukřižování z Altmühlorfu.

Na výstavě „Schöne Madonnen“ v Salcburku v 60. letech byla Weildorfská madona vystavena i s touto skříní.

¹¹³ RAMISCH 1964, 52.

¹¹⁴ GROSSMANN 1965, 99.

¹¹⁵ KOLLER 1973, 41 (pozn. 8).

¹¹⁶ BARTLOVÁ 2001, 135sq.

¹¹⁷ RUKSCHCIO 1972.

Formální analýza

Madona stojí v kontrastu na dolů obráceném půlměsíci, v němž je mužská tvář natočená k divákovi ze tří čtvrtin, která hledí směrem vzhůru [8–13].

Marie v pravici drží žezlo a na levé ruce nese nad vysunutým bokem dítě. Kristus sedí frontálně k pozorovateli a pravým ukazovákem míří na jablko, které drží v levé ruce. Oba shlížejí na věřící.

Mariinu hlavu zdobí liliová koruna, která do detailů odpovídá koruně seeonské, jen se zde neobjevují drahé kameny na čelence. Oděna je do červeného spodního roucha a bílého pláště s modrým rubem a zlatými okraji.

Mariin oválný obličej s plnými tvářemi a vysokým klenutým čelem akcentuje úzký, ale ne ostrý nos. Přimhouřené oči jsou posazeny poměrně nízko, zatímco drobná ústa zase vysoko, což dává Marii zvláštní výraz, spíš přísný a přemáhající bolest než radostný. Barevnost obličeje je poměrně tmavá, což oči opticky zmenšuje. Nadočnicové oblouky jsou modelovány se stejnou jemností jako u Madony ze Seonu.

Obličej rámuje zlaté vlasy v drobných zvlněných kadeřích s detailním rýhováním.¹¹⁸ Zpod koruny spadá bílá rouška, jejíž pravý cíp je přehozen šikmo přes prsa, levý spadá v kaskádách a mizí pod cípem pravým.

Plášť je na prsou sepnut, ale spona tam buď vůbec nebyla, nebo se nedochovala. Poté je přetažen zprava přes tělo a spadá v úzkých dlouhých kaskádách přes obě zápěstí. Prostřední část šatu nedopadá celá na zem, ale napravo zůstává kousek pod kolenem povytažena a tvoří tak šikmý lem.

Paralelně vedené vertikální hůlkovité trubkovité záhyby mají hodně společného se Seeonskou madonou. Mísové záhyby začínají měkkým prohnutím a nabývají na čím dál tím větší ostrosti, nejspodnější je úplně špičatý, po dopadu na půlměsíc se láme a má alespoň v tomto místě ještě charakter někdejší vlásničky, typické pro drapérii vrcholného krásného slohu. Plášť a šat spadají po obou stranách půlměsíce až na stylizovaná oblaka.

Pakliže jsem o Seeonské madoně napsala, že je její kompozice geometrickým ornamentem, není v tomto ohledu Madona z Weildorfu v ničem pozadu. Nejvíce nápadný je záhyb tvořící přímkou mezi Mariinou rukou s žezlem a levou stranou půlměsíce. Přes všechnu rafinovanost se ale zdá socha lehce nevyvážená a téměř neznatelně se „kácí“ k pravé straně. Možná je to ale záměr, související s jejím výrazem, protože na diváka působí dojmem, jako by se od něj odvracela, nebo se k němu naopak nakláněla. Mariin výraz se nedá jednoznačně postihnout. Je to vedle objemovosti figury právě tvář, co nabízí její srovnání s kamennou krásnou Madonou z Judenburgu.

Ikonografie

Madona je představena jako korunovaná Assumpta na půlměsíci. Námět vychází z knihy Zjevení 12,1–4, kde je zmíněna apokalyptická „žena, oděná sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy“. Apokalyptická žena zde symbolizuje Církev a slunce, jímž je oděná, je Kristus. Hvězdy kolem hlavy představují dvanáct apoštolů. Luna svojí nestálostí představuje pomíjivost světa, neboť se otáčí stejně jako kolo štěstěny. Měsíc s Adamovou hlavou může být i symbolem Starého Zákona, na němž je vystavěn Zákon Nový. Dal by se tak interpretovat i jako *synagoga*, nad níž stojí *ecclesia*, tedy Církev, personifikovaná Pannou Marií.¹¹⁹

Luna má ale ještě další významy. Srpek měsíce býval často spojován s ďáblem, protože asocioval turecké nebezpečí. V Salcburku měly ve 14. století silnou tradici sochy madon na lvu. Měsíc se dá tedy chápat i jako transformace původního motivu lva.

Žezlo a koruna poukazují na královnu nebes. Jablko představuje Marii jako druhou Evu a Krista jako druhého Adama. Zároveň je to ve středověku oblíbený poukaz na mystické zasnoubení Ježíše a Církve. Kristus je zde inkarnací, protože Maria už je vzata na nebesa.

¹¹⁸ Bohužel neznám obsah restaurátorské zprávy z šedesátých let, ale tyto detaily jsou patrně provedeny až v polychromii, stejně jako u Seeonské madony.

¹¹⁹ MARIENLEXICON 4, 74.

Na první pohled je patrný jiný výraz než jaký jsme viděli u Madony ze Seeonu, kde Maria představuje prostřednici mezi věřícím a Bohem. Weildorfská socha má proměnlivý výraz, který se ale, zejména po úpravě polychromie, nedá označit za líbezný. Oči, zářící z tmavého inkarnátu, se zabodávají do věřícího skoro až vyčítavě. Tomu ještě nahrává strnulost sochy. Spojuje se zde stará ikonografie krásného slohu, patrná v kompozici i barevnosti sochy, s námětem Assumpty, která se později stane rozšířeným tématem pozdní gotiky. Ve Weildorfské madoně je patrná váhavá proměna výrazu od původní krásné madony k přísnějšímu výrazu královny nebes. Krásná madona, coby nádherná, křehká monstrance, nabízející tělo Kristovo věřícímu, má obvykle odevzdaný, zasněný výraz, v němž se mísí štěstí z narození dítěte se smutkem, neboť podle středověké teologie Maria věděla, co jejího syna čeká. Naproti tomu Assumpta je již Maria vzatá na nebesa, matka, která přestála všechno utrpení spolu se svým Synem a nyní je královnou nebes. Tomu odpovídá i změna výrazu.

Stylové a časové zařazení

Vzhledem k paralelám k Madoně z Chlumu sv. Maří [60], jimiž je například záhybový systém nebo šikmé ukončení lemu pláště, označuje Grossmann Weildorfskou madonu za její typ a nikoli za typ Maria Säul z kostela sv. Petra v Salcburku [59].¹²⁰ Na rozdíl od chlumské sochy Weildorfská madona příliš neexpanduje do prostoru. Je pojatá oproti předchozí fázi krásného slohu poměrně frontálně, i když se zde ještě objevuje náznak mírného vytočení v kyčlích. Ve srovnání s ostatními madonami připsanými Seeonskému mistru vykazuje největší plasticitu a pohyb v rámci prostoru. Najdeme zde ještě náznak šroubovitého vytočení, jaké se objevuje nejen u Chlumské madony, ale i u Maria Säul. Při srovnání s Chlumskou madonou kromě toho vyjdou najevo i velké shody v drapérii. Přetažená rouška Weildorfské madony je v Chlumu přetažený plášť, ale vede zcela stejně. Grossmann o chlumské soše uvádí, že je salcburskému umění alespoň blízká. Madona ale s největší pravděpodobností vznikla v Praze.¹²¹ Shodný typ ještě neznamená stylovou souvislost. Stejným typem je i Madona z Vimperku a v Salcburku například socha z Unteraurachu.

¹²⁰ GROSSMANN 1974, 89.

¹²¹ Bohužel nebyl proveden rozbor kamene.

Podle Grossmanna se Weildorfská madona shoduje v celku i v detailech s Madonou ze Seeonu. Obě sochy považuje za stejně kvalitní, takže podle něj vznikly víceméně současně v jedné dílně. Není podle něj možné rozpoznat, která ze zmíněných soch je mladší a která starší, drží se proto data svěcení Weildorfského oltáře a pro Seeonskou madonu let přestavby klášterního kostela.¹²²

Mezi sochami ale je určitý, poměrně výrazný stylový posun. Zejména v drapérii, která ve Weildorfu působí ještě jako hledání toho, co už se v Seeonu prosadí. Na Weildorfské madoně jsou záhyby ještě poměrně měkké a prostorově rozvinuté. Nápadně ostrá mísa ve spodní části šatu ukazuje, že Mistr ještě nenašel způsob později typického „lámání“ záhybů. Ani nahromaděný šat na půlměsíci netvoří nijak ostré záhyby. Zdá se tedy, že časový odstup od Seeonské madony bude poměrně značný.

Blížkost k chlumské soše i k Madoně ze sv. Petra v Salcburku a zároveň vzdálenost od Madony ze Seeonu nutí k zamyšlení nad „pevnou“ datací Weildorfského retáblu. Malby na křídlech, stejně jako Madona, by ze stylového hlediska klidně mohly vzniknout už na počátku dvacátých let.

¹²² GROSSMANN 1974, 89.

V.3 Madona z Pürtenu u Waldkreiburgu

Kostel nanebevzetí Panny Marie, jižní kaple.

Lipové dřevo.

Výška 174 cm.

Zadní strana je vyhloubená a uzavřená jednoduchou deskou.

Koruna a žezlo vznikly po roce 1800, polychromie pochází patrně rovněž z počátku 19. století.

V letech 1990–1998 byl celý kostel renovován, přičemž došlo i k čištění oltáře, na němž socha stojí. Žádné změny ale pravděpodobně provedeny nebyly.¹²³

Milostná madona známá jako „Maria speciosa ad portas“ stojí na barokním sloupovém oltáři z roku 1693 v boční, původně románské kapli v kostele Nanebevzetí Panny Marie v bavorském Pürtenu. Pürten dříve spadal pod Salcburskou arcidiecézi a byl od roku 1204 až do roku 1803 inkorporován klášteru augustiniánů kanovníků v Au, jehož preláti patřili k nejváženějším duchovním v celé arcidiecézi.¹²⁴ Augustiniáni také podporovali poutě, které se k Madoně konaly.

Formální analýza

Marie stojí v elegantním esovitém prohnutí na půlměsíci [14–15]. V první ruce drží žezlo, na levé nese nad vysunutým bokem dítě. Mužská tvář v půlměsíci je natočena ze tří čtvrtin a hledí vzhůru. Kristus sedí na matčině ruce s pokrčenými nožkami, přičemž levou mírně vyklání směrem ven podobně jako dítě Seeonské madony. Tělo vytáčí k divákovi, ale hlavou se kloní zpátky k matce. V levé ruce drží jablko a pravou na něj ukazuje. Složitý pohyb dítěte je podán sebejistě a přesvědčivě.

Oválná tvář Panny Marie ukazuje stejné roztažení do šířky, jaké jsme pozorovali u Madony ze Seeonu, ale má poněkud plnější tvary. Ústa jsou nasazena poměrně

¹²³ Za tyto informace děkuji panu Konradu Kernovi, městskému archiváři ve Waldkreiburgu. Bohužel se mi nepodařilo zjistit, jestli je původní i kovová aureola.

¹²⁴ RAMISCH 1998, 25.

vysoko pod štíhlým nosem. Oči se unaveně přivírají a jejich vnější koutky jsou opět trochu protaženy směrem ke spánkům. Nadočnicové oblouky se ztrácejí ve vyklenutí čela. Baculatá hlava Krista je modelována výrazněji než hlava matky.

Mariinu hlavu zdobí nově doplněná koruna, zpod níž vybíhají vlasy v pravidelných zvlněných kadeřích. Zezadu zpod koruny splývá rouška, jejíž pravý cíp je opět přetažen přes tělo, zatímco levý pokračuje rovně dolů. Cestou ale vytváří bohatou, skoro až manýristicky přehnanou hru kaskádových záhybů, jejichž lem vykresluje složitou křivku.

Marie je oděna do spodního šatu, přes nějž nese plášť, který je přehozen přes obě zápěstí, z nichž spadá v bohatých kaskádách po bocích sochy. Lem pláště se nikde nedotýká země. Její poměrně přiléhavý šat nedovoluje rozehrát hru velkých záhybů. Mísové záhyby jsou silně zredukovány a místo nich se ve spodní části sochy objevují jen mělké diagonální řasy. Takové pojetí ukazuje zpátky k sochám první poloviny 14. století.

Ikonografie

Madona je zobrazena jako korunovaná Assumpta na půlměsíci. Stejně jako Madona z Weildorfu představuje i tato socha Pannu Marii jako Církev, která vítězí nad zlem a pomíjivostí světa. Opět se zde objevuje jablko jako poukaz na druhou Evu a na Krista jako Vykupitele, a které zároveň symbolizuje mystické zasnoubení Krista a Církve. Kristova nahota zdůrazňuje proměnění chleba v Tělo Páně při eucharistii.

Historizující kompozice není náhodná. Ve třicátých letech se podobné odkazy na staší umění objevují častěji. Jedním z velkých témat Kostnického koncilu byla náprava kléru. Dvacátá léta ukázala oblastem sousedícím s Českými zeměmi, kam až mohou zajít neshody v církvi. Citace uměleckých děl z poloviny 14. století, kdy vládl silný císař a postavení církve bylo „neotřesitelné“, mohou být příznačné pro náladu ve společnosti, která si začínala uvědomovat nutnost reformy, ale měla z ní strach.

Stylové a časové zařazení

Socha se zdá oproti předchozím dílům štíhlejší, ale částečně za to může poměrně tmavá stříbrná polychromie, která zdůrazňuje linii prohnutého těla, zatímco kaskádové záhyby spadající po stranách zanikají na tmném pozadí

Výraz tváře je poněkud odlišný než ve Weildorfu a v Seeonu. Způsob držení těla i dítěte je do značné míry příbuzný s Madonou z Ranoldsbergu. Nápadná je ale shoda zpracování očí s Jezulátkem z Altenhohenau.

Kompozice záhybového systému se blíží Madoně z kostela sv. Petra v Salcburku, Maria Säul [59], i když se nedá s jistotou říct, že tato socha byla pro Madonu z Pürtenu vzorem. Halm salcburskou sochu považuje za východisko Madony z Pürtenu,¹²⁵ zatímco Hartig¹²⁶ a Ramisch¹²⁷ ji odvozují od Weildorfské madony [8]. Většina badatelů ji datuje až po samotné Madoně ze Seeonu, ale Fürst ve své disertaci¹²⁸ klade dobu jejího vzniku ještě před Seeonskou madonu a další sochy naopak považuje za důsledek Pürtenu. Riehl se datovat nepokouší, ale podotýká, že je tato socha úplně jiná než weildorfská, a to od základu. Podle Grossmanna způsob pojetí drapérie stojí ze všech madon nejbližší krásnému slohu. Tuto sochu datuje již do roku 1425 a považuje ji spíše za vlastnoruční práci Mistra, i když se možná jedná o dílo některého z dílenských pomocníků. Teprve po této soše vznikla Weildorfská madona.¹²⁹

Weildorfská madona ale navazuje přímo na určité krásnoslohé schéma. Její velkorysé, do jisté míry ještě dynamické, ale přitom již stylizované a zalamující se mísovité záhyby a vnitřní pohyb jsou ke krásnému slohu mnohem blíže. Madona z Pürtenu se kompozicí hlásí ke staré tradici z 1. poloviny 14. století, která nám s datací sochy nepomůže. Za směrodatnou se dá považovat spíše určitá manýristická tendence, která ukazuje ornamentální, ale přitom rozpohybovanou formu. Druhá polovina dvacátých let se zdá pro Madonu z Pürtenu jako optimální doba vzniku. V takovém případě ale narazíme na problém datace Madony z Weildorfu, která se

¹²⁵ HALM 1926, 43.

¹²⁶ HARTIG 1947/1948, 281sq.

¹²⁷ RAMISCH: 1967, 49.

¹²⁸ FÜRST 1931, 23.

¹²⁹ GROSSMANN 1974, 98.

ještě snaží napodobit šroubovitý pohyb krýsných madon a tím se logicky jeví jako rané dílo svého autora. Esovité linie Madony z Pürtenu je sice o poznání elegantnější, ale tvoří ji jenom pohyb do strany. Vývojová řada proto nepůsobí jednoduše. Zařazení sochy až po Madoně z Weildorfu se zdá pravděpodobnější. Pokud si připustíme, že v době svěcení Weildorfského oltáře už na něm mohla socha delší dobu stát, otevře se možnost datovat Weildorfskou madonu po polovině dvacátých let a Madonu z Pürtenu kolem roku 1430.

V.4 Madona z Inzersdorfu u Schlierbachu

Novodobá kaple v Inzersdorfu.

Lipové dřevo.

Výška 170 cm bez koruny, která se nezachovala.

Polychromie v inkarnátech je do značné míry původní. Pozdější barevné vrstvy byly částečně odstraněny roku 1938. Restaurování mohlo pokračovat až v padesátých letech, kdy byly doplněny retuše. Zbylá část sochy má polychromii částečně barokní, částečně doplněnou při obou restauracích.

Vlasy a koruna byly přerézány v baroku, vlasy byly roku 1938 znova domodelovány a v letech 1955–57 znovu seřezány. Pravá ruka Marie pochází z roku 1938. Patrně ani ručky dítěte nejsou původní – levá je pozdně gotická a pravá barokní. Deska na zadní straně je nová.

V roce 2002 byla Madona restaurována, protože její přemístění v 70. letech ze staré kaple do moderní novostavby ji kvůli odlišným klimatickým podmínkám poměrně hodně poškodilo. Při tomto restaurování byly opraveny největší defekty a odstraněny retuše z 20. století. Nepůvodní ruce byly prozatím ponechány.¹³⁰

Do souvislosti se Seeonským mistrem ji uvedl poprvé Theodor Müller v *Mittelalterliche Plastik Tirols*.¹³¹

Madona je umístěna vedle ambonu v moderní kapli v rakouském Inzersdorfu. Původní provenience sochy bohužel není známá. První doklad o jejím umístění ve vesnické kapli v Inzersdorfu pochází teprve z roku 1917, odkud byla 1927 přenesena do kostela, přebudovaného z původní kovářské stodoly, a roku 1975 našla umístění v nově vystavěném kostele.

¹³⁰ Za tyto informace a restaurátorskou zprávu děkuji páteru Ludwigu Keplingerovi.

Formální analýza

Marie stojí v lehkém esovitém prohnutí [16-20]. Dítě nese nad levou, nosnou nohou. Oděna je do spodního roucha a pláště, který je na prsou sepnut jednoduchou sponou. Kristus sedí poněkud toporně, s nožkami paralelně vedle sebe, v levé ruce patrně držel jablko.

Oválné tváři Panny Marie dominuje vyklenuté čelo, zpod něhož na diváka hledí velké oči. Z jemně modelované hmoty obličejje vystupuje úzký, ale ne ostrý nos, drobný ústa a ne příliš výrazná brada.

Kulatou hlavičku dítěte s poměrně velkýma ušima pokrývají šnekovitě zatočené kučery. Oči s přimhouřenými spodními víčky doplňují po stranách malý nos, pod nímž se rýsují drobná ústa. Pohyb dítěte působil původně pravděpodobně přirozenějším dojmem, protože nepřilíš zdařilé novodobé doplňky nejen že nerespektují původní kompozici, ale ještě ji zkreslují. To je i případ Mariiny ruky s jablkem.

Z pod někdejší koruny spadala rouška, zakrývající dnes silně přeřezané vlasy. Pravý cíp roušky byl přetažen na levou stranu pod dítě, zatímco levý spadá částečně přes něj. Lem drapérie, spadající v drobných kaskádách, tvoří klikatou linii.

Plášť je na pravé straně nadzvednut rukou Panny Marie, poté přetažen přes tělo a nadzvihnut rukou, která nese dítě. Tím se vpravo dole vytvořil opět šikmý lem pláště, velké mísovité záhyby ve střední části sochy a bohaté kaskády po stranách. Jednotlivé záhyby se ale od jádra sochy odpoutávají a vytvářejí trubcové řasy, které se při zlomu promáčknuou způsobem, jaký nazval Dieter Grossmann „polámanými stonky“.

Rozpad drapérie do drobných trubek zvýraznil hru okrajů, která využívá kontrast rubu a líce pláště. Výrazným prvkem drapérie je i skupina diagonálních řas, která vede od levé ruky směrem dolů. Hlavní trubice se dvakrát mírně zalamuje a po svém dopadu na podstavec rozehrává velmi živou a poměrně komplikovanou kompozici zlámaných záhybů na podstavci. Ostatní diagonální řasy se na zemi lámou stejným směrem, čímž se vytvořily tři velmi výrazné zlomy záhybů přibližně ve tvaru písmene „L“, které se hromadí od středu směrem k levé noze. Na pravé straně, pod vystouplým

¹³¹ MÜLLER 1935, 132.

kolenem volné nohy pokračují jenom mělké trubice, ale po dopadu se nepřehledně lámou a v drapérii téměř zaniká špička boty volné nohy.

Ikonografie

Původně korunovaná Marie oděná do zlatého roucha je představena jako královna nebes. Přináší věřícímu Tělo Páně, nahého Krista, který je zde zároveň v roli druhého Adama, zatímco jeho matka představuje druhou Evu. Její prsty zabořující se do stehna, za něž dítě drží, jsou poukazem na Kristovu lidskou přirozenost. Naopak nepřirozené posazení (které už se objevilo na Madoně z Weildorfu) by mohlo poukazovat na jeho Božství. Kristus zde není představen jako roztomilé, hravé dítě, ale se vší vážností Boha.

Stylové a časové zařazení

Zatímco se weildorfská drapérie ostře zalamuje, při současné snaze o zachování původní hloubky a prostorovosti záhybů, inzersdorfská socha je celá pojata jako plošný ornament. To vynikne zejména při bočních pohledech. Madona z Inzersdorfu na prostorovou expanzi zcela rezignuje a je vytvořena čistě pro frontální pohled.

Při srovnání těchto dvou soch nelze opomenout již zmíněný způsob držení dítěte. Zatímco weildorfská Marie drží strnulého Ježíška ztuhlou rukou, která působí skoro dojmem rukavice, v Inzersdorfu se objevuje neobyčejně rafinovaný způsob, kdy Marie podpírá dítě pod jeho levou nožkou, přičemž palec a ukazovák jsou z vnější strany obemknuty kolem kolene a ostatní prsty se zabořují do vnitřní strany stehna. Nedá se ale přitom říct, že by Weildorfská madona nedosahovala kvality Inzersdorfské. Můžeme zde mluvit spíš o kvalitě zcela jiného druhu, kterou podle mého názoru ovlivňuje především časový odstup obou soch. Gesto může souviset s nezvyklým posazením Krista, které se mi nepodařilo dostatečně zdůvodnit. Jeho původ může být buď ikonografický, nebo je odkazem na nějakou starší, nedochovanou milostnou sochu.

Madona z Inzersdorfu představuje poměrně vyhraněný umělecký názor. Z tohoto důvodu se jeví jako pozdní dílo, na kterém lze sledovat manýristickou fázi vývoje trubkových záhybů. Zajímavé je její srovnání s Madonou z Mariabergu [50], kterou Grossmann označuje za dílo stejné doby, ale jiné vývojové linie. Drapérie po formální stránce vykazuje řadu shod, především ve zpracování jednotlivých trubkovitých záhybů. Mezi oběma díly je ale patrný rozdíl výrazu a kvality.

Původ inzersdorfské kompozice se objevuje již na Madoně z Vimperku. Madona z Inzersdorfu do detailu přebírá uspořádání záhybů české sochy. To se projevuje v mísách na břiše, kaskádových záhybech po stranách, ale především ve zvláštním motivu drapérie ve spodní partii sochy. Pod povytaženým šikmým lemem pláště se totiž část látky převrací a zakrývá částečně spodní šat, který se původně vykasáním pláště odkryl.

Madona z Vimperku [61] má k dílům Mistra ze Seeonu blíže než Madona z Chlumu sv. Maří. Příbuzné rysy najdeme zejména ve tvářích jak Marie, tak Ježíška. Stejný typ ještě neznamená přímou návaznost na Vimperskou madonu. Autor Inzersdorfské madony se mohl s jihočeskou sochou (nebo její variantou) setkat až později, nebo se k jejímu schématu jenom vrátit. Protože se ale taková kompozice v dochovaném fondu salcburských soch neobjevuje, dovoluje nám vyslovit určitou hypotézu o roli českého umění ve formování stylu Mistra ze Seeonu.

Pokud tuto souvislost přijmeme, zůstává ještě otázka autorství a datace. Kromě rozpadu drapérie do samostatných trubic a proměny sochy v plošný ornament můžeme na Madoně z Inzersdorfu sledovat i určité uzavření obrysu, příznačné pro pozdní gotiku. Na základě toho bych sochu zařadila až za Seeonskou Madonu, a to s větším odstupem. Nabízí se tedy zařazení do čtyřicátých let. Její souvislost s Madonami ze Seeonu, z Weildorfu a z Pürtenu je natolik blízká, že se dá jen těžko pochybovat o stejné dílně.

Druhou možností je vyjmout tuto sochu z díla Mistra ze Seeonu, protože její zařazení do Mistrovy pozdní tvorby znemožní připsání některých dalších děl, která nebude kam zařadit.

V.5 Madona z Ranoldsbergu

Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Ranoldsbergu, farnost Buchbach.

Lipové dřevo.

Výška 180 cm.

Koruna a podstavec pod půlměsícem jsou novější doplňky z roku 1883. Ve stejném roce vznikla také dnešní podoba polychromie.¹³²

Socha je zezadu vyhloubená a uzavřená deskou s naznačenými záhyby.

Madona nebyla restaurována.

Madona byla 1883 přesunuta z hlavního oltáře na boční jižní oltář, dnes stojí na konzole v lodi. Kostel spadal pod augustiniány kanovníky z Garsu. K milostné soše se dodnes konají poutě.

Formální analýza

Madona stojí na půlměsíci ve výrazném kontrastu, jímž vyvažuje tíhu dítěte, které nese na levé ruce nad vysunutým bokem [21,22]. V pravé ruce třímá žezlo. Koleno pravé, volné, nohy vystupuje dopředu a výrazně zasahuje do skladby drapérie. Dítě sedí s překříženýma nožkama, drží jablko a ukazuje na ně. Hlavu mírně odklání směrem od matky. Marie i Kristus směřují pohledy na věřícího. Maria je oděna do spodního šatu, sepnutého na prsou, a přes něj má přehozen dlouhý plášť.

Zpod doplněné koruny vybíhají široké, pravidelné kadeře zvlněných vlasů, které rámuje oválný obličej s vyklenutým čelem, poměrně malýma, hluboko posazenýma očima, úzkým drobným nosem, vysoko posazenými ústy a nevelkou vystupující bradou. Nasazení hlavy na krk je poněkud toporné a šíje je zpracována hruběji než na dosud pozorovaných dílech. Velice výrazně se zde uplatňuje motiv příčné vrásky.

¹³² MARIENLEXICON (Ranoldsberg), 407. Ačkoli jsem byla s farností v Ranoldsbergu v kontaktu a byly mi slíbeny bližší informace o technickém stavu sochy, nedočkala jsem se jich.

Stejně tendence pozorujeme na zpracování dítěte, zachyceného v poměrně loutkovitém pohybu. Obličej i celá figura se vyznačují zdrobněním detailů a zhrubnutím formy. Nápadné jsou zejména vrásky nad bříškem. Ruka, na níž Kristus sedí, má dlouhé, štíhlé prsty, které se jen lehce zabořují do stehna dítěte.

Rouška je upevněna vzadu pod korunou a spadá v nepříliš bohatých kaskádách na Mariinu hrud'. Pravý cíp je přetažený přes tělo a mizí za dítětem. Hra lemů záhybů je dost omezena, ve spodní části sochy obzvláště. Plášť je na levé straně vykasán a ohniskem všech paprskovitě vyběhávajících záhybů se stávají Kristovy překřížené nožky. Šikmý lem pláště se touto změnou dostal na levou stranu a tvoří paralelní linii k diagonální řase, která se zalamuje na kolenu volné nohy. Stejný směr určuje Kristova levá noha a podřizuje se mu celá kompozice. Tím socha získává jednodušnost a energický pohyb, který ještě umocňuje její – v rámci této skupiny poměrně velké – rozvinutí do prostoru. Kompozice se nezdá být ničím výrazně omezena a záhyby si uchovávají hloubku.

Tvář v půlměsíci, obklopeném stylizovanými chomáči oblaků, deformují nánosy polychromie. Tvarem je blízká Madonám z Weildorfu a z Pürtenu, ale otáčí se víc dovnitř. Detaily, podle kterých by se dalo říci víc, jsou bohužel nečitelné.

Vzhled sochy trpí špatnou polychromií, která značně snižuje skutečnou kvalitu Madony z Ranoldsbergu. Velkoryse pojednaná drapérie a elegance výrazného prohnutí Mariina těla na fotografiích zanikají.

Ikonografie

Madona opět představuje korunovanou Assumptu na půlměsíci, s jablkem, coby poukazem na druhou Evu, stejně jako Madony z Weildorfu a z Pürtenu. Zaboření prstů do dětského tělíčka zdůrazňuje lidskou přirozenost Krista.

Narozdíl od předchozích soch se zde ale objevuje výrazné akcentování Krista. Ústředním bodem kompozice se staly jeho překřížené nohy, jimž se podřizuje celá socha. Tento motiv, který zdůrazňuje Kristovu smrt na kříži, je ještě doplněn gestem, jímž Kristus prezentuje jablko a představuje se tak jako Vykupitel z dědičného hříchu. Marie ustupuje vůči dítěti mírně dozadu a hraje spíš klidnou, pasivní roli Církve, skrze

niž lze dosáhnout Vykoupení. Celá scéna je postavena na protikladu věčného Božího království k pomíjivosti světa, již představuje tvář v půlměsíci.

Stylové zařazení

Madona z Ranoldsbergu se od předchozích děl v pojetí drapérie i v kompozičním schématu mírně odlišuje. Modelaci i celkové vyznění sochy hodně zkresluje špatná polychromie. Přesto je Madona na první pohled hrubší. Totéž se děje s obličejem i celkovou fyziognomií dítěte, které je ale na rozdíl od dětí Madon z Inzersdorfu a Weildorfu mnohem živější. Podobně jako v Inzersdorfu se zde projevuje rozšiřující tendence, ovšem mnohem výraznějším způsobem. Podle Grossmanna její obličej nepopře příbuznost s Madonou ze Seeonu, a to i ve způsobu pojetí vlasů a krku. Je to ale právě modelace obličeje, čím se Madona z Ranoldsbergu liší nejvíc. V obličejí Seeonské madony se partie kolem očí a nosu jeví, jako by autor odebral část hmoty z původně klenuté plochy. To dává tváři zvláštní plochost. Plastická modelace obličeje s hluboko posazenýma očima, kterou jsme viděli u Madony z Ranoldsbergu, ukazují zcela jiný sochařský přístup. Podobně výrazné rozdíly najdeme ve zpracování ruky s dlouhými štíhlými prsty, která nese dítě. Na předchozích sochách jsme pozorovali jednoduše provedené ruce s poměrně tlustými prsty stisknutými k sobě.

Otázka autorství a datace Madony z Ranoldsbergu je proto složitější. Halm¹³³ ji uvádí jako příbuznou Madony z Pürtenu, Hartig¹³⁴ ji označuje za sochu pokračující v typu Madony z Weildorfu, ovšem která se snaží odlišit od Pürtenu. Ramisch polemizuje s jejím připsáním dílně a posuzuje ji v rámci salcburského sochařství jako samostatné dílo, které datuje 1435–40.¹³⁵ Rossacher ji dokonce považuje za dílo kvalitnější, než je Weildorfská madona.¹³⁶ Grossmann vznik sochy – i přes rozdíly v kvalitě – klade do dílny Mistra ze Seeonu. Váhá nad obličejem, ale přičítá to mistrovu vývoji a srovnává ji v tomto ohledu se sv. Erasmem z Pittenhartu, který má rovněž tendenci k roztažení do šířky.¹³⁷

¹³³ HALM 1926, 43.

¹³⁴ HARTIG 1947/78 282.

¹³⁵ RAMISCH 1967, 49.

¹³⁶ ROSSACHER 1965, 5.

¹³⁷ GROSSMANN 1974, 94.

Argumenty Mistrova vývoje vyvracejí především výše popsané rozdíly v sochařském přístupu. Drapérie, určovaná jedním základním směrem staví Madonu z Ranoldsbergu do souvislosti s Pietou z Lohkirchen. Další analogie se nabízejí v dítěti Madony z Taufkirchen, které má stejnou fyziognomii. K této soše ukazuje i modelace obličeje. Domnívám se proto, že jde o dílenskou práci nadaného pomocníka, který se ve výtvarném názoru od svého mistra mírně odlišoval. Otázkou, na niž nelze uspokojivě odpovědět, zůstává, zda tento pomocník pracoval v dílně Mistra ze Seonu, nebo Mistra Madony z Taufkirchen.

Je nutné si uvědomit, že zde mluvíme o díle, které ještě nebylo restaurováno. O tom, jak může špatná polychromie zkreslit sochu, ukrývající se pod jejími nánosy, vypovídá například relativně nedávno restaurovaná Františkánská madona z Plzně. Pokud by ale k restaurování v budoucnu došlo, bylo by zajímavé sledovat její příbuznost s Madonou z Taufkirchen.

V.6 Krügerova Madona

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum v Innsbrucku, dříve sbírka Krüger.

Lipové dřevo.

Výška 107 cm.

Výborně zachovalá původní polychromie, dokonce s originálními voskovými ornamenty. Krycí deska vyhloubené zadní strany je ztracená. Chybí žezlo a jablko, několik prstů na Kristových ručkách, části soklu, pláště a špičky koruny.¹³⁸

Podle Hartiga pochází tato madonka ze Seonu.¹³⁹

Formální analýza

Marie stojí v elegantním esovitém pronutí, nahé dítě nese nad vysunutým bokem na levé ruce, v pravé držela žezlo [23]. Je oděna do bílého pláště s modrou rubovou stranou a s širokým zlatým lemem. Spodní roucho je zlaté.

Obličej rámovaný zlatými vlasy v pravidelných zvlněných kadeřích je široký, s velkýma „kočičíma“ očima, které hledí na věřícího. Nos není tak útlý, jak u tohoto typu zobrazení bývá. Spolu s vysoko nasazenými drobnými ústy dává Marii velmi podobný výraz, jaký pozorujeme u Madony ze Seonu. Klidným a poučujícím výrazem se ke zmíněné soše blíží i Kristus, který v levé ruce pravděpodobně držel jablko.

Z pod koruny spadá rouška, přetažená zprava přes hrudník. Hra záhybů se příliš nerozvíjí, je znát spíš základní schéma s jednou mísou na břiše, výrazným diagonálním záhybem, který vede zpod levé ruky a kaskádovými závěsy po stranách. Záhyby jsou často jen naznačeny, jako by z nich unikl vzduch. V tomto ohledu se blíží ke svěťci z Taufkirchen.¹⁴⁰

¹³⁸ GROSSMANN 1966, 74.

¹³⁹ HARTIG 1947/48 283.

¹⁴⁰ Bavorské národní muzeum v Mnichově.

Ikonografie

Maria je zde opět představena jako *regina coeli*, korunovaná královna nebes. Socha dodržuje barevný kánon bílé, modré a zlaté, který byl charakteristický pro zobrazení Panny Marie ve vrcholném krásném slohu. Bílý plášť zdůrazňuje Mariino neposkvrněné početí, zatímco rubová strana zachovává tradiční mariánskou modrou barvu. Zlatá je barvou jednak královskou a jednak poukazuje na nebeskou sféru.

Kristus má nezvykle velké uši a hlavu vytáčí směrem k věřícímu. Při takové akcenaci uší se nabízí otázka, zda se nejedná o záměrné vytvoření obrazu naslouchajícího Boha. Nedochované jablko opět poukazuje na Marii jako druhou Evu a Krista v roli druhého Adama, kteří přišli na svět, aby napravili hřích prarodičů.

Stylové a časové zařazení

Kompozice a vystavění celé stojící figury dalece odpovídá zjednodušené kompozici Inzersdorfské madony. Je štíhlejší a počet záhybů je silně redukován. Díky velkému diagonálnímu záhybu je nápadnější esovité prohnutí. Dítě má ve způsobu posazení i celkové fyziognomii mnoho společného s dítětem Madony z Ranoldsbergu, ale co se týče rukou, ty mohly být v Inzersdorfu provedeny stejně. Drapérie se tvarem i objemem záhybů naprosto liší od všech dosud zmíněných soch.

Největší podobu s Madonou z Inzersdorfu najdeme v obličejí [16]. Vlny vlasů, stejně jako hlava dítěte (s nápadnými ušima) jsou na obou Madonách stejně veliké, i přesto, že je Krügerova madona skoro o polovinu menší.

Theodor Müller¹⁴¹ a Hans Ramisch¹⁴² ji označují za vlastnoruční práci Seeonského mistra, stejně tak Hartig¹⁴³, který ji srovnává s Madonami z Mariabergu [50] a z Weildorfu [8]. Müller ji nazývá „replikou Weildorfské madony“.

Grossmann ale upozorňuje na to, že je to typ Madony z Inzersdorfu, a že se dá sotva pochybovat o tom, že by nevznikla mimo Mistrův přímý dohled. Za vlastnoruční ji však nepovažuje, a to především kvůli rozdílům v kvalitě a kvůli redukcí záhybů. Srovnává ji s Madonou z Ranoldsbergu a podotýká, že považujeme-li Madonu

¹⁴¹ MÜLLER 1950, 36.

¹⁴² RAMISCH 1967, 25sq.

¹⁴³ HARTIG 1947/48, 282sq.

z Ranoldsbergu za Mistrovo pozdní dílo, pak neexistuje žádná vývojová linie, kam by se innsbrucká Madona vešla. Spolu s Madonou z hradu Karneid představuje nejlepší repliku Madony z Inzersdorfu. Datuje ji 1435–40.¹⁴⁴

Madonka sice je stejným typem, jako inzersdorfská socha, nedá se ale říci, že je její replikou. Zdá se být spíše starší replikou stejného typu. Ramisch usuzuje, že jde o redukci záhybů a jedná se o pozdní dílo Mistra ze Seeonu.¹⁴⁵ Při pohledu na Mistrův vývoj se ale zatím ukázala tendence od jemnějších a kompaktnějších záhybů k rozdrobení do nejprve vláčných, později polámaných trubek, jejichž ukázkovou galerii představuje Madona z Inzersdorfu. Na Madoně z Weildorfu tyto trubky najdeme teprve v náznaku. Madonka z Innsbrucku by tedy mohla být ještě starší. Tomu odpovídá i barevný kánon krásných madon, který socha dodržuje. Pokud budeme předpokládat, že se jedná o Mistrovo dílo, bude třeba zařadit ji zhruba do doby, kdy vznikla Madona z Weildorfu, nebo o málo dřív. Přes veškeré shody v kompozici i fyziognomii ale Mistrovu rukopisu neodpovídá zpracování rukou, které jsou mnohem elegantnější než u Mistrových děl. Navrhují zařadit ji jako velmi kvalitní dílo z okruhu Mistra ze Seeonu.

¹⁴⁴ GROSSMANN 1974, 98.

¹⁴⁵ RAMISCH 1964, 25.

V.7 Madona z Wasserburgu

Kostel Nanebevzetí Panny Marie, Wasserburg am Inn.

Lipové dřevo.

Výška 91 cm.

Polychromie je nová. Socha byla do roku 1955 oděna. Během restaurování roku 1955 byla obnovena koruna a vlasy a doplněny obě ručky a levá nožka dítěte, vinný hrozen a panovnické jablko. Madona je hodně opravovaná (v baroku a v roce 1955) a má mírně přeřezaný obličej (byly rozšířeny vlasy a zúžena tvář).¹⁴⁶

Formální analýza

Maria sedí na trůnu s převýšenými jednoduchými postranicemi [24-25]. Oděna je do přepásaného spodního roucha a pláště, sepnutého na prsou. Zpod koruny spadá těžká rozložitá rouška, jejíž cípy tvoří kaskádové závěsy. Dítě sedí na matčině levé noze na přehozeném plášti, k divákovi je natočeno přibližně ze tří čtvrtin. Marie ho podpírá zezadu rukou, ale téměř se ho nedotýká.

Na této soše se neobjevuje motiv přetažené roušky (v jejím dnešním stavu), ale dokonce ani pláště, který se naopak široce rozevívá a poté, co je přehozen přes Mariina kolena, spadá v kornoutovitých a trubkovitých záhybech dolů k zemi, kde se rozehrává bohatá křivka jeho zvlněných okrajů. Plášť dopadá na podstavec jenom mezi Mariinými koleny, jinak zůstává povytažen, aby pod ním vynikla hra záhybů spodního roucha. Zvláště patrný je mírně šikmý záhyb, spadající z Mariina levého kolene na zem, kde se láme a vede horizontálně až pod druhé koleno. Tam se převrací a tvoří hlavní horizontální linii na celé levé straně podstavce.

¹⁴⁶ GROSSMANN 1974, 100. Restaurátorskou zprávu se mi nepodařilo sehnat, Madona ale byla zkoumána při příležitosti salcburské výstavy „Schöne Madonnen“.

Ikonografie

Milostná socha představuje nanebevzatou a korunovanou trůnicí Marii jako *Reginu coeli*. Vinný hrozen v Mariině ruce se dá, kromě symbolu eucharistie, vykládat jako odkaz k Písni písní (například 1,2; 1,4; 2,4). Paralela k Písni písní představuje Marii (Církev) jako nevěstu Kristovu, stejně tak se v ní ale dá hledat i duše člověka zasnoubená Kristu. Říšské jablko připomíná Krista jako vševládce.

Nahý Ježíš symbolizuje Tělo Páně a vinná réva jeho krev. Akcentované chodidlo pravé Kristovy nohy je předzvěstí Spasitelovy smrti na kříži.

Stylové a časové zařazení

Z hlediska pojetí hmoty i celé kompozice nepostrádá tato socha smysl pro velkou formu. Vybočení Mariina trupu je mnohem výraznější než u Seeonské Madony [2]. Kompozice se celkově více otevírá, což je zapříčiněno i posazením Ježíška. Ve srovnání se seeonskou sochou je zpracování i kompozice celkově vláčnější a dynamičtější. Kromě nepříliš organických mís ve spodní části šatu mezi kolena se zde neobjevují žádné ostře zalamované záhyby (provedením připomínají mísové záhyby na soše sv. Erasma v Pittenhartu).

S Ranoldsbergskou madonou [21] má wasserburgská socha společné rýhování krku, a to do nejmenších detailů. Dítě se fyziognomií blíží seeonskému Kristovi, ale je baculatější. Trůn je řešen jinak než v Seeonu, má převýšené bočnice a je užší, stejně jako u Madony z Niedergottsau nebo Piety z Lohkirchen.

Grossmann s ohledem na mnohonásobné opravy sochy s výhradami připouští, že by se mohlo jednat o Mistrovo dílo. Otázka datace je podle badatele složitější vzhledem k mírnému ztvrdnutí záhybů, které mluví pro raný vznik sochy, takže ji klade asi do doby kolem roku 1425. V tom případě by se ale datace Madony z Pürtenu musela posunout už do roku 1420.¹⁴⁷

¹⁴⁷ GROSSMANN 1974, 102.

Vzhledem k uvolněnosti sochy a jemnosti záhybů se rovněž přikláním k rané dataci Madony z Wasserburgu. Autorství Seeonského mistra mi ale nepřipadá průkazné. Jiné pojetí drapérie i celku ukazuje k jinému umělci, který pravděpodobně nepůsobil v rámci dílny Mistra ze Seeonu. Analogie k takovému zpracování záhybů nenajdeme ani u Mistra Madony z Taufkirchen. V některých ohledech, jako je uvolněnost kompozice, má wasserburgská socha hodně společného s Madonou z Mariabergu. Analogie k této stojící madoně na půlměsíci se ale objevují i u dalších děl připsaných seeonskému okruhu, například u Madony z Inzersdorfu. Je pravděpodobné, že se dílny v regionu navzájem ovlivňovaly především pohybem tovaryšů. Mistr přijímal různé inspirace, zejména v počátcích, než si našel svůj výtvarný názor. O tom vypovídá i výrazný stylový posun mezi jednotlivými díly.

Madona z Wasserburgu je pravděpodobně příkladem tvorby jiné dílny. Problém zařazení této sochy komplikuje její přeřezání a také umístění vysoko na oltáři.

V.8 Madona z Niedergottsau an der Alz

Germanisches Nationalmuseum, Norimberk (1922 získána z Mnichova ze soukromého vlastnictví).

Lipové dřevo.

Výška 76, šířka 44 cm, hloubka 32 cm.

Původní polychromie zčásti na plátěném základě je ve zbytcích zachována.

Celá socha trůnící madony, včetně zezadu vyhloubené lavice i podstavce je vyřezána z jednoho kusu dřeva. Vršek koruny je ulomený. Levé předloktí dítěte je ulomené a znovu připevněné, ale původní.¹⁴⁸

Formální analýza

Maria trůní na jednoduchém trůnu s převýšenými postranicemi a pravou rukou pozvedá jablko [26-29]. Oděna je do červeného, zlatě přepásaného spodního roucha a zeleného pláště se zlatým lemem, sepnutého na prsou. Dítě sedí na samém okraji levé, nosné nohy, takže ho Maria musí přidržovat rukou, aby z klína nesklouzlo. Prsty se jí v tomto gestu zabořují do Kristova boku. Pokrčené nožičky směřují doprava, zatímco nakoso posazené dítě se vyklání doleva, ven z kompozice. V pravé ruce drží otevřenou knihu a levou na ni ukazuje. Maria se trupem od Krista mírně odklání v elegantní esovité křivce, která se v partii krku a hlavy stáčí zpátky k levé straně.

Mariinu oválnou tvář charakterizují zejména vysoké, rovné čelo a úzké tváře, z nichž měkce vystupuje hmotná brada. Nos má poměrně plný tvar a po jeho stranách shlížejí na věřícího veliké oči s mírně protaženými vnějšími koutky. Ústa jsou lehce vyšpulená a spolu s předchozími znaky dávají Madoně smutný výraz. Proti Mariinu obličejí působí tvář i celková fyziognomie dítěte poněkud hrubě a nepřesvědčivě.

Zpod někdejší koruny spadá rouška, zakrývající rozvlněné kadeře vlasů. Oba její cípy splývají paralelně v kaskádových záhybech na Mariinu hrud'. Lem roušky je zvýrazněn pravidelnými zářezy.

¹⁴⁸ GROSSMANN 1974, 102.

Celá drapérie se vlní ve zřetelném tvaru písmene „S“, ale dobře patrné jsou i snahy o protipohyb. Například na klíně se protínají dvě linie, každá jiným směrem. Hra záhybů je zde poměrně zredukována a všechny řasy ve spodní partii sochy vedou v podstatě stejným směrem. Vlevo pod dítětem je plášť povytažen a odhaluje tak částečně spodní roucho a špičku černé boty. Na pravé straně je plášť přehozen přes lavici, z níž spadá v kaskádových záhybech na podstavec.

Mezi kolena vede hluboká proluka šikmo dolů, s níž paralelně běží trubkovitý záhyb, který se po dopadu na zem převrací rubovou stranou nahoru. Drapérie je poměrně zplihlá, jako by pravé koleno pod látkou vůbec nebylo.

Ikonografie

Ikonografický námět sochy do značné míry odpovídá již popsanému obsahu Seeonské madony. Maria je zde prezentována jako *Sedes sapientia* a jako nevěsta Slova. Poměrně netypicky je použita zelená barva pláště. Královskou vznešenost nanebevzaté korunované Marie částečně potlačuje smutný výraz matky. Ten může být narážkou na její spoluutrpení s Kristem, mohly ho ale zapříčinit i čistě formální důvody, jak ještě níže rozvedu.

Stylové a časové zařazení

Kompozice spodní části šatu je Seeonské madoně dost vzdálená, ale o to víc se blíží k pietám. Je potřeba si sochu představit stranově obráceně, nicméně velmi podobnou kompozici najdeme na Pietě z Všeměřic. Zejména se jedná o velký zvrtný záhyb uprostřed na podstavci a běh záhybů na pravé straně a na zemi, které jsou na Madoně z Niedergottsau sice zjednodušené, ale fungují na stejném principu jako u Všeměřické piety. Kompozice je sice trochu pozměněná, vzhledem k tomu, že se jedná o madonu a nikoli pietu a plášť je tím pádem přehozen přes klín jiným způsobem. I když se zmíněný zvrtný záhyb na zemi objevuje u více soch, žádná neodpovídá Madoně zbylou částí drapérie tak přesně jako všeměřická. Tato podobnost pochopitelně ještě nedokládá spojení obou soch nebo jejich tvůrců. Kromě toho Madona z Niedergottsau vůbec nereflektuje kompoziční základ Všeměřické piety, jímž je nakoso postavená, pokrčená levá noha, a nedá se srovnávat ani kvalitou. Další podobné, byť ne tak přesné

analogie najdeme v záhybovém systému Piety z Pfettrachu, opět však musíme Madonu z Niedergottsau stranově převrátit. Pro vzor některé piety stejného kompozičního typu jako je Všeměřická mluví i poněkud rozpačité zpracování klína a zatíženého kolene, což jsou u tématu piety místa zakrytá tělem Krista. Nepříliš přesvědčivé pojetí Ježíška, stejně jako zaboření Mariiných prstů, by tedy mohlo pramenit i z nedostatku zkušeností s tímto tématem. Stranová převrácenost může být důsledkem předlohy, již mohla být grafika, nebo jednoduše nutností umístit dítě na levou stranu, jak tomu je u krásných madon až na výjimky vždy.

Tvář Panny Marie má pro seeonský okruh poměrně netypický výraz. Profilem a zpracováním detailů je sice blízká Seeonské madoně, má ale užší tváře, podobně jako madona z Taufkirchen.

Wilm sochu datuje kolem roku 1430, tedy téměř shodně s Madonou ze Seeonu, protože nepozoruje nic, co by naznačovalo, že jedna z druhé vychází.¹⁴⁹ Naproti tomu Müller ji považuje za o něco starší dílenskou repliku tohoto typu.¹⁵⁰ Halm a Lill ji datují dokonce po roce 1400,¹⁵¹ stejně tak Ramisch. Podle Grossmanna není pochyb o její spojitosti se seeonskou sochou, nicméně nedá se mluvit o stejném mistrovi, protože nedosahuje patřičné kvality a je evidentně starší než Seeonská madona. *„Socha byla sice vytvořena v dílně Seeonského mistra, ale patrně rukou některého pomocníka, a to (bezprostředně?) před madonou pro seeonský klášter. Sama Madona z Niedergottsau ale musela mít Mistrem vytvořený, dnes ztracený vzor.“*¹⁵²

Raná datace, tedy před rokem 1420, se mi jeví jako pravděpodobnější, především kvůli zpracování záhybů a blízkosti ke krásnoslohým pietám, ale i kvůli evidentnímu nedostatku zkušeností s tématem trůnicí madony. Tato madona patrně vznikla jako volná replika některé starší předlohy, možná kamenné, podle které byla vytvořena i Seeonská madona, ale rukou někoho (nebo v dílně), kdo dosud vytvářel sochy piet. To vede k otázce, jestli se jednotliví umělci či menší dílny skutečně nemohli, jak to navrhol Grossmann v katalogu k výstavě „Schöne Madonnen“, specializovat na určitý typ zobrazení.

¹⁴⁹ WILM 1923, 165.

¹⁵⁰ MÜLLER 1935, 132.

¹⁵¹ HALM/LILL 1924, 39sq.

¹⁵² GROSSMANN 1974, 102.

V.9 Madona z Taufkirchen (Kreiburg am Inn)

Kreisheimatmuseum Lodron-Haus, Mühldorf am Inn – dříve Lugano, sbírka Carl; předtím Mnichov, sbírka Oertel.

Lipové dřevo.

Výška 92 cm, šířka 55 cm, hloubka 32,5 cm.

Vzadu vyhloubená.

Žezlo je novodobé. Levá ručka dítěte byla doplněna později, patrně v baroku.

Rozsáhlé restaurování proběhlo v roce 1995 poté, co byla socha získána do vlastnictví muzea v Mühldorfu.¹⁵³ Socha byla přetřena vrstvou patiny, objevily se starší kyty, ale i následky restaurování z 19. a raného 20. století. Při bližším průzkumu také vyšlo najevo přeřezání některých partií sochy, zejména Mariina klína.

Dítě bylo několikrát z Mariina klína sňato. Spolu s prsty ruky, kterou matka dítě podpírala, byla odříznuta i část zad Krista. Je možné, že to souviselo se snadnějším oblékáním sochy v baroku. V 19. století došlo k výrazné úpravě trůnu, čímž se socha celkově předklonila.

Pod několika pozdějšími nátěry se zejména na rouchu Panny Marie dochovaly zbytky původní polychromie. Zlacení této nejstarší vrstvy používá jako podklad žlutý poliment. Nebyla však provedena rekonstrukce někdejší barevnosti sochy. Všechny následující vrstvy dodržují barevnost druhého nátěru.

Formální analýza

Trůnicí madona sedí na jednoduché lavici pokryté látkou a měkkou poduškou [30-34]. Trup je výrazně vychýlen směrem od dítěte. Napjatost kompozice ještě zdůrazňují diagonální záhyby nataženého, k tělu přitaženého pláště. Kristus sedí na Mariině levé noze a mírně se zaklání, aby vyvážil kompozici. V levé ruce drží jablko, pravou natahuje po Mariině žezle.

¹⁵³ EMMERLING/SCHMIDT 1995.

Plášť je přetažený přes hlavu místo obvyklé roušky. Marie má oválný, poměrně široký obličej s vysokým, rovným čelem a úzkými tvářemi a přemýšlivý, světu poněkud vzdálený pohled. Špičatá brada a ústa jsou nasazena poměrně vysoko pod rovným nosem [31].

Pravidelné zvlněné kadeře vybíhají zpod nízké koruny.¹⁵⁴ Krk je poměrně zavalitý, zejména v kontrastu k úzkým ramenům. Plášť, který splývá zpod koruny, působí dojmem hutné látky, což se projevuje výraznou redukcí kaskádových záhybů. Poté, co se část pláště obrací rubem navrch, je přetažena přes tělo a mizí po dítětem. Na rub je převrácen i plášť na klíně. Poměrně tuhé záhyby se rozbíhají paprskovitě od dítěte, další ohnisko vytváří jenom pravé koleno. Z kolenou splývá roucho ve dvou skupinách trubkových záhybů, mezi nimiž se utvořily dvě mísy. Lem pláště je ukončen už nad zemí a hru záhybů na podstavci přenechává spodnímu šatu. Nejnápadnější je mohutný převrácený záhyb pod levým kolenem. V drapérii Madony z Taufkirchen nenajdeme žádné zlomy. Tuhost látky to ani nedovoluje. Stejnou tendenci ke ztuhnutí můžeme pozorovat v rámci celé sochy, poduškou počínaje, přes Mariino držení těla až k posazení Krista.

Ikonografie

Madona je představena jako nanebevzatá, korunovaná královna nebes a zároveň jako mladičká matka Vykupitele. Nahý Kristus drží sféru, která může zároveň představovat jablko. Spojuje se zde role druhého Adama, vykupitele prvotního hříchu, a poukazu na druhý příchod Krista jako vševládcе.

Stylové a časové zařazení

Pinder¹⁵⁵ a Wilm¹⁵⁶ ji považují za repliku Seeonské madony vzniklou pod dohledem Mistra. Stejně tak Müller ji pouze přiřazuje k dílně.¹⁵⁷ Grimme ji datuje kolem roku 1420 a považuje ji za hlavní rané dílo Mistra ze Seeonu.¹⁵⁸ Ramisch ji s ohledem na strmější pozici sochy a začínající tuhnutí objemů rovněž považuje za

¹⁵⁴ Koruna je stejného typu jako u Františkánské madony v Salcburku.

¹⁵⁵ PINDER 1924, 180.

¹⁵⁶ WILM 1923, 165.

¹⁵⁷ MÜLLER 1935, 132 (pozn. 13).

ranou vlastnoruční práci Mistra asi z první poloviny třetího desetiletí.¹⁵⁹ Podle Albrechta Millera představuje charakteristické dílo Seeonského mistra a její vznik klade podle stylových shod s Weildorfskou madonou kolem roku 1430.¹⁶⁰

Grossmann konstatuje, že si je se Seeonskou madonou velmi blízká a že by odpovídala i kvalitou, ale s připsáním jednomu mistrovi polemizuje, především kvůli rozdílům ve stylovém smýšlení. Kromě toho nachází dostatek rozdílů v jednotlivých detailech. Například způsob zpracování lemu pláště na zemi nemá mezi seeonskými díly žádnou paralelu. Záhyby jsou ploché, narozdíl od typicky seeonských trubek. Koruna, vlasy, typ obličeje i výraz v rámci skupiny zaujímají zcela samostatný názor. Socha je podle Grossmanna celkově temperamentnější, naopak Seeonský mistr se snažil o dokonale sladěný a klidný výraz.¹⁶¹ Poněkud matoucí je srovnání zpracování očí. U Seeonského mistra se setkáváme s typickou linkou na spodním víčku. Na Madoně z Taufkirchen pozorujeme stejné zpracování.

Stejně jako u Madony z Niedergottsau i u Madony z Taufkirchen je nutné hledat původ drapérie spodní části šatu u krásných piet. K tomu přímo vybízí ukončení pláště dost vysoko nad zemí a mezi koleny vybíhající kolmý zvrtný záhyb. Stejného původu je i vlásnice běžící od pravého kolene směrem doleva. Takové řešení se objevuje například v mnohem komplikovanější kompozici u Piety ze Seeonu. Na rozdíl od předchozí sochy si ale Madona z Taufkirchen upravuje kompozici, aniž by ji musela stranově převracet, přestože dítě je nad levou nohou.

Dítě většina badatelů srovnává s Kristem z Altenhohenau, což by dovolovalo domněnku zhruba současného vzniku obou soch, respektive nejprve Taufkirchen a potom Altenhohenau. Široké proporce hlavy a loutkovistost dítěte ale odkazují spíše k Madoně z Niedergottsau. Této soše je Madona z Taufkirchen ze všech zmiňovaných děl asi nejbližší.

Grossmann vidí východisko Madony z Taufkirchen v Madonách z Toruně a Vratislavi, vzhledem k jejímu výrazu tváře, a její vytvoření proto přisuzuje nějakému

¹⁵⁸ GRIMME 1958, 17.

¹⁵⁹ RAMISCH 1964, 23.

¹⁶⁰ MILLER 2002, 132.

¹⁶¹ GROSSMANN 1974, 104sq.

jinému velkému mistrovi, jemuž přikládá pracovní jméno „Mistr Madony z Taufkirchen“.¹⁶²

¹⁶² GROSSMANN 1974, 106.

V.10 Kristus z Altenhohenau

Klauzura kláštera dominikánek v Altenhohenau.

Lipové dřevo.

Výška 53 cm.

Figura je vypracována ze všech stran.

Mladší polychromie.

Formální analýza

Stojící dítě je až na bederní roušku nahé, obvykle ale bývá odíváno do slavnostního roucha [35]. Kristus stojí mírně rozkročený v klidném vyrovnaném postoji, hlavu naklání doprava. V levé ruce drží hrozen a v pravé, kterou pozvedá, jednu kuličku vína. Velikou hlavu pokrývají bohaté kadeře šnekovitě zatočených vlasů, pod nimiž vystupují veliké uši. Pod vysokým, širokým čelem je nasazen štíhlý, krátký nos. Mandlovité oči vážně a poklidně shlížejí na věřícího. Kolem drobných úst s jemně modelovanými koutky se rozšiřují baculaté tváře. Krk je krátký a tlustý v porovnání s útlými ramínky. Tělo je celkově velmi štíhlé, bez obvyklých faldíků a záhybů kůže, jemná modelace se tu proto odehrává bez jakýchkoli zlomů. Povrch je zpracován s neobyčejnou precizností.

Ikonografie

Zobrazení samostatného nahého Jezulátka má počátky v mystice 14. století a šířilo se hlavně v ženských kláštrech žebravých řádů. Už kolem roku 1340 ale vznikla soška žehnajícího Jezulátka v klášteře Maria-Medingen, která pravděpodobně sloužila při paraliturgických hrách.¹⁶³ V raném 15. století se ustálil typ Krista dítěte jako Vykupitele. Většinou stojí nahý, s jednou nohou nakročenou, jednou ručkou žehná a v druhé drží sféru. Během 15. století se tento typ spojil v díle Gregora Erhardta

¹⁶³ HILGER 1991, 20.

s rozvíjející se úctou k Srdci Páně a na počátku 16. století se dokonce objevuje zobrazení Jezulátka, které místo sféry drží svoje krvácející srdce.¹⁶⁴

Typ s vinným hroznem se objevuje velmi zřídka a vychází z Janova evangelia 15, 1-17, kde Kristus říká, že on je pravým vinným keřem. Nahé tělo Krista zdůrazňuje eucharistii. Vinná réva není jen poukazem na Kristovo utrpení, ale i na v eucharistii probíhající transsubstanci, proměnění chleba a vína v tělo a krev Kristovu.¹⁶⁵ Víno je ale zároveň i symbolem plodnosti a plného života, potažmo i posmrtného. Tento výklad se odvíjí už od starokřesťanského umění.

V Jezulátku z Altenhohenau se dají hledat počátky pozdějšího rozšíření tohoto typu zobrazení Krista. Krásným pozdně gotickým příkladem je Jezulátko s vinným hroznem Nicolause Gerhaerta z Leydeny v Bavorském národním muzeu.

Stylové a časové zařazení

Theodor Müller tuto sochu označil za vlastnoruční práci Mistra ze Seeonu.¹⁶⁶ Ramisch Jezulátko datuje „kolem roku 1420“ a považuje ho za nejstarší známou Mistrovu práci.¹⁶⁷ Podle Grossmanna při srovnání s dětmi madon připisovaných Mistrovi ze Seeonu nelze pochybovat, že se tu jedná rovněž o Mistrovu práci. Vyšší kvalitu Jezulátka z Altenhohenau obhajuje tím, že u madon se jedná jen o část větší kompozice, zatímco tady jde o samostatnou sochu. Albrecht Miller jej stejně jako Ramisch spojuje především s dítětem Madony z Taufkirchen [32].

Celkově je Jezulátko z Altenhohenau útlejší než děti Mistru připisovaných madon, což ale může být dáno námětem zobrazení. Kristus se liší i výrazem tváře, zdá se starší a vážnější. Oproti Kristovi z Taufkirchen, který má kulatou, širokou hlavičku, působí socha pokročileji, nepřikláním se proto k názoru na podobnou dataci. Při srovnání s Ježíškem ze Seeonu vynikne odlišné zpracování očí a jiný tvar hlavy, která se v Altenhohenau směrem k vlasové části výrazně rozšiřuje, zatímco všechny děti výše pojednaných madon – včetně Madony z Taufkirchen – mají díky baculatějším tvářím obličej „hranatější“.

¹⁶⁴ HILGER 1991, 20.

¹⁶⁵ Ibidem, 24.

¹⁶⁶ MÜLLER 1935, 132.

Útlost sochy zapříčinil spíš ikonografický obsah, nemusí proto být důvodem pro ranější dataci. Při sledování vývoje v rámci seeonské dílny se ale jinam než na počátek zařadit nedá. Nepozorujeme tu žádnou manýristickou tendenci, ani složitější pohyb. Vznik Jezulátka by se mohl pohybovat kolem poloviny dvacátých let, před Madonou z Weildorfu. Podle nastíněné chronologie vývoje dílny se jeví rok 1420 jako příliš raný, ale pokud bychom jej přijali, znamenala by s největší pravděpodobností posunutí vzniku Weildorfského oltáře (tedy už kolem roku 1425).¹⁶⁸

¹⁶⁷ RAMISCH 1964, 23.

¹⁶⁸ Datum svěcení totiž nemusí určovat vznik sochy. Ta už pravděpodobně byla v roce 1429 hotová.

V.11 Sv. Erasmus z Pittenhartu

Pittenhart, farní kostel, farnost Obbing.

Dřevo.

Výška 122 cm, u soklu šířka 40 cm, hloubka 31 cm.

Zlatá polychromie pochází z počátku 20. století.¹⁶⁹

Sochu připsal Seeonskému mistrovi Hans K. Ramisch v roce 1964.¹⁷⁰

Formální analýza

Světec stojí ve výrazném kontrastu, pravá noha je volná [36–38]. V pravé ruce drží berlu, v levé rumpál, atribut svého umučení. Obě ruce zakrývají rukavice. Oděný je do dlouhé, na zem spadající alby, kratší dalmatiky a vykasané kasule. Krátké, šířkově pojaté tělo a mírně naddimenzovaná předkloněná hlava vypovídají o tom, že byla socha patrně určena pro podhled.

Hranatý obličej charakterizují výrazné, ostré rysy, ale zároveň je zachována měkká modelace objemu. Čelo pokrývají vrásky, stejně jako kořen nosu, přesto je zobrazený světec bezvousý. Ústa jsou nasazena poměrně vysoko. Pod biskupskou mitrou vybíhají šnekovitě zatočené kučery vlasů.

Kolem krku má světec výrazný pevný límec. Látka kasule splývá po útlých ramenou, aby byla znova pozdvihnuta gestem rukou. Na břicho se objevuje velký mísovitý záhyb, pod nímž pokračují postupně se zostřující mísy až k lemu kasule. Mísy se kvůli předsunutí kolene volné nohy stáčejí mírně doleva. Poslední záhyb je ostrý a narušuje jinak harmonickou kompozici. Kromě horizontálního řasení na prsou převládají na soše vertikální trubice. Lem pláště, spadajícího z pravé ruky s berlou, tvoří klikatý lem. Na podstavci se drapérie poměrně ostře láme a rozprostírá do plochy.

¹⁶⁹ RAMISCH 1998, 21. Pozn.16. Ramisch uvádí výsledky restaurátorského průzkumu z roku 1996.

Ikonografie

Sv. Erasmus byl na konci 3. století biskupem ve Formiae v Kampánii. Tomuto úřadu odpovídá i oděv a atributy jeho pittenhartského zobrazení. I přes naznačené vrásky zůstává muž středního věku bezvousý. Rumpál poukazuje na světcovu mučednickou smrt, při níž mu byla zaživa vytažena střeva z těla a navinuta na rumpál.

Erasmus je také jedním ze čtrnácti svatých pomocníků v nouzi.

Stylové a časové zařazení

Ramisch na základě ztvrdnutí a blokovitosti tělesných objemů, spojených s redukcí starého záhybového systému, považuje sochu za charakteristický příklad mistrova slohu kolem roku 1430. Erasma umísťuje na stejný oltář, z něhož pochází Seeonská madona, k níž by se hodil i rozměry.¹⁷¹ S tím Grossmann polemizuje, zdůrazňuje kvalitu sochy a souhlasí s argumentem velikosti figur (možnou analogií je zde oltář sv. Zikmunda v Pustertalu), ale jinak tuto teorii vyvrací s ohledem na stylový posun. O redukcí záhybů u Seeonské madony nemůže být řeč. Grossmann srovnává typiku tváře s tváří v půlměsíci weildorfské sochy a konstatuje rozsáhlé shody. Poukazuje na to, že to, co se jeví jako stylový posun od měkkých přechodů k ztvrdnutí linií, může být dáno odlišným tématem zobrazení. Nicméně zdůrazňuje podsazení figury, které poprvé pozoruje u Inzersdorfské madony, ale teprve v Ranoldsbergu se plně rozvíjí. Domnívá se tedy, že Erasmus vznikl nejdříve ve druhé polovině 30. let, avšak dříve než Madona z Ranoldsbergu.¹⁷²

Podobné ostře zalomené mísy, jaké jsme pozorovali na sv. Erasmovi, se objevují v menším měřítku na Madoně z Wasserburgu. Trubkové záhyby rytmizované klikatou křivkou lemu pláště spadajícího z pravé ruky mají analogii na Madonách z Weildorfu a ze Seeonu. Vzhledem k výše naznačené představě vývoje dílny se neztotožňují s názorem, že sv. Erasmus vznikl až po Madoně z Inzersdorfu. Vzhledem k poměrně plastickému charakteru mísovitých záhybů na bříše a trubek, které se na zemi jednoduše, poměrně měkce lámou a vytvářejí zvlněný lem bez hromadění ostřejších

¹⁷⁰ RAMISCH 1964, 24sq.

¹⁷¹ RAMISCH 1964, 54.

¹⁷² GROSSMANN 1974, 100.

záhybů, posunula bych ho určitě *před* inzersdorfskou sochu, na níž jsou zalamování záhybů, proměna v plošný ornament i uzavřený obrys již předzvěstí pozdní gotiky.

V.12 Pieta z Lohkirchen

Lohkirchen, farní kostel.

Dřevo.

Pozdější polychromie.

Pieta je dnes umístěna v chóru kostela.

Dieter Grossmann ve své studii z roku 1974 Pietu z Lohkirchen zcela opomíjí a naopak zdůrazňuje, že se z okruhu Mistra ze Seeonu žádná pieta nedochovala. Jako hlavní dílo Mistra ze Seeonu ji uvádí Albrecht Miller.¹⁷³

Formální analýza

Maria sedí v esovitém prohnutí. Hlavu, zakrytou rouškou, sklání nad mrtvým tělem svého syna, který se hýžděmi opírá o koleno levé, nosné nohy [39–42]. Kristovo tělo, ležící diagonálně s rukama překříženými na Mariině klíně, je podáno s velkým smyslem pro naturalismus. Partie zvráceného krku, zpracování hrudníku nebo vystouplé žíly na lýtkách dokazují autorovu znalost anatomie. Marie podpírá Kristovu hlavu pravou rukou, zatímco levou si přidržuje na prsou roušku.

Mariina ramena jsou zakryta přehozeným pláštěm, který ve spodní části sochy rozehrává bohatou kompozici záhybů. Z obou kolen splývají hrozny trubkovitých záhybů, mezi nimiž se prověšuje výrazná mísa. Uprostřed spadá plášť až na zem a vytváří dlouhý záhyb, který se převrací na rub.

Celá kompozice zcela očividně vychází ze starší opukové Piety z kláštera Seeon, jen gesto levice je mírně pozměněné.¹⁷⁴ Seeonská Marie drží ruku na prsou, zatímco Maria z Lohkirchen v ní svírá roušku (podobný motiv se objevuje na Pietě z Admontu).

¹⁷³ MILLER 2002, 136.

¹⁷⁴ Na tuto souvislost poukazuje i Miller (ibidem), který uvádí zároveň jako další sochu stejného typu Pietu z petrohradské Ermitáže.

Ikonografie

Sousoší ukazuje mladičkou matku oplakávající svého mrtvého syna. V umění kolem roku 1400 se prosazuje zobrazení překrásné Marie v mladém věku, která s bolestnou tváří pozoruje Kristovo umučené tělo, na němž jsou ale známky přestálého utrpení jen naznačeny. Zobrazování krásných piet má, podobně jako krásné madony, kořeny v teologických spisech a básních druhé poloviny 14. století.

Matka představuje věřícímu umučené tělo svého milovaného syna, který zemřel pro lidské hříchy. Tichá meditace krásných piet je v kontrastu ke starším drastickým zobrazením stejného námětu.

Stylové a časové zařazení

Pro spodní část šatu se hledají analogie poměrně těžko, protože v drapérii je tu již patrná změna k paralelním trubkovým záhybům, na rozdíl od dřívějších krouživých vzdušných křivek. Srovnávací materiál se nabízí spíše v okruhu trůnicích madon z okruhu Seeonského mistra. Oproti Seeonské madoně je drapérie ještě vláčná, záhyby se nezalamují tak ostře a je zde pozůstatek zvrtného záhybu na zemi. Přesto je jí zpracováním záhybů blíže než drapérie Madony z Taufkirchen, která se ke krásnoslohým pietám hlásí. Překvapivá je podobnost s drapérií stojící Madony z Ranoldsbergu, která se projevuje především v poměrně nahuštěných úzkých záhybech, soustředěných v jednom směru, určeném základní křivkou drapériové kompozice. Dynamika běhu záhybů je silná i přes „rozbití“ křivky mísovým záhybem mezi koleny. Zpracování šatu na podstavci je u obou soch rovněž velmi blízké. Nezapře se ale ani příbuznost s Madonou z Pürtenu. Srovnání s Madonou z Inzersdorfu ukazuje na větší časový odstup Piety od Madony, jejíž drapérie ukazuje pozdní fázi Mistrovy tvorby. Poměrně blízko má drapérie k Madoně z Wasserburgu, té odpovídá i podoba trůnu.

Při srovnání tváře s tvářemi madon „seeonské dílny“ se ukáže velká blízkost s Madonou ze Seeonu. Modelace hmoty obličej se i přes jiný výraz, daný tematikou soch, do značné míry odpovídá. Zejména zpracování očí ukazuje velkou příbuznost, především detail protažení vnějšího koutku směrem dolů, na pietě ovšem kvůli nové

polychromii ne tolik výrazný. Shody najdeme i ve zpracování krku, kde je příčná vráska – podobně jako v Seeonu – jen lehce naznačena. Konečně i Mariiny ruce vykazují na obou sochách značnou příbuznost.

Stejně jako Seeonská madona i Pieta z Lohkirchen vystupuje mezi ostatními díly svojí kvalitou. Nenacházím proto žádný důvod, proč ji ve skupině Mistrových děl neuvádět. Problém přináší její postavení „na půli cesty“ mezi dílnami Mistra ze Seeonu a Mistra Madony z Taufkirchen. Podle srovnání drapérie s ostatními díly je možné ji časově zařadit před Seeonskou madonu, zhruba na úroveň Madony z Ranoldsbergu, která je ovšem pravděpodobně dílenskou prací. Srovnání poněkud ztěžuje odlišné téma sochy i její nepůvodní polychromie.

V.13 Madona z Riedeggu

Kantonales Museum Aargau.

Dřevo.

Sochu, která byla původně považována za ztracenou, připsal Mistrovi ze Seeonu podle černobílé stranově obrácené fotografie původně Lothar Schultes.¹⁷⁵

Formální analýza

Trůnicí madona sedí na jednoduché lavici překryté látkou a polštářem [43]. Levou rukou podpírá dítě. V pravé držela žezlo, které se nedochovalo. Celá figura je zachycena v elegantním esovitém prohnutí. Levé koleno je zároveň posunuto trochu dozadu, čímž se zvyšuje dynamika kompozice sochy.

Kulatá hlava s úzkými tvářemi a vysokým vyklenutým čelem je završena korunou. Velké šikmé „kočičí“ oči, úzký nos a drobná ústa v sobě nezapřou vzor Krumlovské madony. Zpod koruny spadá ve dvou cípech až na prsa bohatě zřasená rouška. Plášť, sepnutý na prsou původně asi agrafou, se mírně otevírá pozdvižením ruky s žezlem. Na pravé straně trůnu je část pláště přehozena a bohatě se řasí. Na kolenou je plášť povytažen a pod ním zůstává na zem spadající spodní roucho. Vykasaného pláště je využito pro bohatou hru jeho lemu. Mísový záhyb mezi koleny je jenom jeden. Kromě něj a rozvlněných okrajů pláště ve spodní části sochy zde není výraznější pohyb. Drapérie je udržena v celistvosti a záhyby jsou redukovány.

Dítě leží na matčině levém koleni. Nožičky má mírně pokrčené, pravou ručkou se chytá Mariiny roušky a levou nadzvedává cíp látky na straně nad matčíným kolenem. To je schéma známé z variant Krumlovské madony. Miller uvádí jako možný vzor Madonu z Hallstadtu¹⁷⁶ nebo z Bad Aussee [58].¹⁷⁷

¹⁷⁵ SCHULTES 1988.

¹⁷⁶ Dnes v NG v Praze.

¹⁷⁷ MILLER 2002, 133sq.

Ikonografie

Trůnící Maria představuje korunovanou královnu nebes, třímající žezlo. Její prsty se zabořují do měkkého tělíčka pololežícího dítěte a ukazují na Kristovu lidskou přirozenost. Ježíš se natahuje ručkou po cípu roušky, která bude později, až bude stát Maria pod křížem, potřísněna jeho krví.

Špička pravé nohy přesahuje prostorový rámeček sochy, podobně jako u Seeonské madony. Je možné, že jde o symbol Mariina prostřednictví mezi člověkem a Bohem.

Stylové a časové zařazení

Lothar Schultes sochu v katalogu *Gotikschätze Oberösterreich* označuje za „starší sestru“ Madony z Inzersdorfu.¹⁷⁸ Albrecht Miller ji označuje rovněž za rané dílo Seeonského mistra z doby kolem roku 1425.¹⁷⁹ Madona je sice do určité míry blízká seeonskému stylu, ale jedná se spíše o stejnou časovou vrstvu než o stejnou dílnu. Její šikmé oči, výrazné esovité prohnutí i kompaktnost drapérie Mistrovu rukopisu neodpovídají. Miller ji srovnává s Madonou z Taufkirchen, ale ani tady nevidím žádné shody, kromě typu zobrazení. S Madonou ze Seeonu má podle Millera společné zvednutí rohů polštáře, trubkové závěsy po stranách trůnu a kaskádu pláště přehozenou přes lavici na pravé straně. Tento postranní závěs je ale u trůnících madon častý motiv, objevuje se například na Madoně z Altdorfu [62].

Dítě, které svým pohybem navazuje na tradici Krumlovské madony, stejně tak celá horní část Mariina těla a především pak tvář, jež se širokým „seeonským“ obličejům dost vzdaluje, mluví pro umělce ještě velmi blízkého vrcholným dílům českého nebo salcburského krásného slohu. Prohnutí Mariina těla je hodně dynamické, záhyby nejsou příliš rozdrobeny a vzor Krumlovské madony je velmi dobře čitelný. Proto bych datovala tuto sochu už do let 1410–1420. Madona z Riedeggu by se dala označit

¹⁷⁸ SCHULTES 2002, 114.

¹⁷⁹ MILLER 2002, 133sq.

za „sedící variantu Krumlovské madony“. Blíž než k Seeonskému mistru má k Müllerem zmiňované Madoně z Německého muzea v Berlíně.¹⁸⁰

¹⁸⁰ MÜLLER 1935, 132.

V.14 Sv. Mikuláš z Eberhartingu

Kostel sv. Mikuláše v Eberhartingu (samota poblíž Lohkirchen).

Dřevo.

Nová polychromie. Ruce jsou evidentně mladšími doplňky.

Zadní strana zakrytá novou tenkou deskou.

Tuto sochu uvádí do souvislosti s Mistrem ze Seeonu Albrecht Miller.¹⁸¹

Formální analýza

Světec sedí na jednoduchém trůnu se zaoblenými, mírně převýšenými širokými postranicemi [44,45]. V levé ruce drží knihu, na které jsou tři zlaté koule, v levici svírá berlu. Oděn je do dlouhé tuniky, kratší dalmatiky a kasule. Hlavu korunuje biskupská mitra, obličej má výrazné rysy. Vlasy, které tvář po stranách rámuje, jsou soustředěny do kompaktních šnekovitých kadeří.

Krk obklopuje tuhý kulatý límec kasule, poté látka spadá po povislých ramenou a po stranách se opět pozvedá pohybem rukou. Mírně se řasí na prsou, kde vznikají mělké mísové a horizontální záhyby. Na klíně dochází k namačkání horizontálních záhybů, které pak pokračují mezi kolena, kde se vytváří zvláštní kompozice ve tvaru „Y“. Z kolenou látka spadá v plochých trubkových záhybech. Lem kratší kasule vytváří poměrně málo komplikovanou křivku. Na pravé straně je mírně povytažen a odhaluje část dalmatiky. Alba pokračuje až na zem, kde se láme v jednoduchých plochých záhybech, z nichž vykukují špičky bot.

Při pohledu ze strany vynikne strmé posazení a plochost figury.

Ikonografie

Sv. Mikuláš je zobrazen tradičně jako biskup z Myry, oděný do mešního roucha, s mitrou a berlou. Oproti tradičnímu zobrazování je eberhartingský Mikuláš mladý a bezvousý. Tři zlaté koule na knize jsou obvyklým atributem, symbolizujícím

¹⁸¹ MILLER 2002, 138.

Mikulášovu štědrost. Pokazují na příběh zachycený ve Zlaté legendě Jacopa de Voragine, v němž chudý šlechtic nebyl schopen dát věno svým třem dcerám a hrozilo, že se z nich stanou nevěstky. Svatý Mikuláš po tři dny vždy v noci hodil oknem do jeho domu zlatou hroudu, čímž dívky zachránil.

Stylové a časové zařazení

Zpracování sochy je o poznání hrubší, než u výše jmenovaných děl. I způsob, jakým světec sedí, je velmi zjednodušený a prostorově omezený tvarem kmene. Při srovnání se sv. Erasmem z Pittenhartu [36] se nabízí, abychom Erasma označili za vzor, podle něhož byl eberhartingský Mikuláš vytvořen. Zejména patrná je shoda ve zpracování tváře, v Eberhartingu se však vytratila jemná modelace vrásek a kaligrafická preciznost detailů, jako jsou oči nebo ústa. Je velmi pravděpodobné, že v dílně Mistra Seeonské madony vznikla i socha trůnícího sv. Mikuláše, podle níž byla později vytesána eberhartingská socha. Odraz takového vzoru by bylo možné sledovat také u Millerem zmiňované pečeti arcibiskupa Zikmunda z Volkendorfu na listině z roku 1458, která je pravděpodobně přepracovanou verzí Zikmundova předchůdce Johanna von Reisberg.¹⁸² Stejně východisko bychom mohli hledat pro druhotně osazený svorník v románském portálu farního kostela v Mühlendorfu s reliéfem půlfigury sv. Mikuláše.

¹⁸² MILLER 2002, 138.

VI. Ostatní příbuzná díla

„Seeonský sloh“ se velmi rychle rozšířil po toku Innu i Salzachu a u pozdějších děl, vzniklých kolem poloviny 15. století ve východobavorské, salcburské a dokonce i tyrolské oblasti, často nelze o inspiraci Seeonským mistrem pochybovat.¹⁸³ Kromě toho ale najdeme soudobá díla, která vykazují velmi podobné znaky jako práce, připsané seeonské dílně.

To je případ Svaté Kateřiny z Bavorského národního muzea v Mnichově [53]. Světice stojí ve výrazném kontrastu, je oděna do dlouhého splývavého pláště, přes který drží v pravé ruce knihu. Levá ruka se nedochovala, ale pravděpodobně v ní světice svírala kolo nebo meč. Tvář je typicky „seeonská“, zejména to vynikne při pohledu z profilu. S uměním Seeonského mistra ji spojuje také provedení koruny, která je shodná s korunou Madony z Weildorfu. Stejně soše do značné míry odpovídá také kompozice běhu záhybů ve střední části šatu. V drapérii najdeme sklon k tvrdým zlomům a ostrým záhybům, zejména po dopadu šatu na podstavec, jaké jsme mohli pozorovat u výše zmíněných soch. Tyto tendence se ale zdají být teprve v zárodku. Zpracování vlasů do volnějších pramenů odpovídá Madoně z Niedergottsau, s níž lze sochu shodně datovat do dvacátých let 15. století. Ani přes celkový „seeonský“ ráz sv. Kateřiny však nelze přehlédnout velké rozdíly ve zpracování. Socha se tedy dá zařadit spíše do širokého okruhu děl pozdního krásného slohu, inspirovaných ranou produkcí dílny Mistra ze Seeonu, které mají poměrně typický líbivý výraz tváří. Ten se pro jihovýchodní Bavorsko a Salcburk stal ve třicátých letech velmi příznačným. Stejně tendence, jaké se rozvíjejí v dílně Mistra ze Seeonu, můžeme totiž pozorovat i na dalších dílech z téže doby, například na terakotových sochách Světice nebo Skupiny pod křížem v Bavorském národním Muzeu v Mnichově.

V této souvislosti je třeba zmínit fragment tabernáku [64] s reliéfy Bolestného Krista a biskupa ze sbírky Bollert v Mnichově, který Renate Eikermann připsala dílně Mistra ze Seeonu.¹⁸⁴ Postava biskupa je typově blízká sv. Erasmovi z Pittenhartu,

¹⁸³ To platí například pro tzv. „Malou Madonu z Hallein“, umístěnou v solniční kapli v Hallein, a pro madonu která bývala ve sbírce Schuster. Obě se snaží napodobit Seeonskou madonu, ovšem s výrazným stylovým odstupem. Vzor v Madoně ze Seeonu nezapře ani trůnící Madona připsaná „škole Hanse Mutschera“ (vyobrazení: MULTSCHER 1997, kat. č. 40, 368sq.).

¹⁸⁴ EIKELMANN 2005, 168sqq.

stejně tak v postavách Bolestného Krista a Krista Piety z Lohkirchen najdeme mnohé shody v anatomii i ve zpracování trnové koruny. Rozdílné měřítko soch ale nedovoluje s jistotou konstatovat víc. Fragment byl připojen k dalším dvěma fragmentům z Bavorského národního muzea. První z nich je rozměry podobný a tvarově stejný jako část z Bollertovy sbírky. Jsou na něm reliéfy Madony a sv. Barbory. Druhý fragment je kratší a zobrazuje reliéf svatého biskupa.

Jako současné salcburské dílo, které ale ukazuje jinou vývojovou linii, uvádí Grossmann dřevěnou Madonu z poutního kostela v Mariabergu u Vilsbiburgu [50].¹⁸⁵ Assumpta stojící v elegantním pronutí na půlměsíci svírá v pravici žezlo, zatímco na levé ruce nese dítě. I když se zde objevují trubkové záhyby, ve spodní části dokonce „polámané“, postrádá Madona tendenci k roztažení do šířky, kterou jsme pozorovali u výše zmíněných děl. Také její výraz je vážnější a elegantnější, půlměsíc pod nohama je zobrazen jako tenký srpek s cípy otočenými vzhůru. Ani svou výškou 120 centimetrů mezi Mistrovy madony příliš nezapadá. Zpracování obličeje je od tvorby Mistra ze Seeonu velmi vzdálené. Po stránce formální, ale také výrazem je socha z Mariabergu velmi blízká Madoně, původně z Musea Ferdinanda v Innsbrucku (Inv. č. P16), která je dnes v soukromém vlastnictví. V katalogu *Maria, Licht im Mittelalter* je označena za „patrně švábskou práci kolem roku 1390“.¹⁸⁶ Odtud by mohl pramenit výraz Madony z Mariabergu, ne zcela typický pro Salcburk a jihovýchodní Bavorsko.

Další odkaz na „seeonské“ pojetí drapérie najdeme na dřevěné soše trůnící Madony na půlměsíci z Mieders im Stubaital v Tyrolsku, která je pravděpodobně zhruba současná s Madonou ze Seeonu [49]. Dřív bývala ve sbírce Oertel, dnes je v soukromém vlastnictví.¹⁸⁷ Marie sedí na lavici zakryté látkou a polštářem. Diagonálně ležící dítě nese (na rozdíl od všech výše pojednávaných soch) na pravé ruce a levou přidržuje jeho nožičku. Kristus drží v pravé ruce jablko a levou chytá matčinu roušku. Marie výrazně naklání hlavu směrem doleva a popírá tak zásady

¹⁸⁵ GROSSMANN 1974, 110.

¹⁸⁶ MILLER 2003, 131, vyobrazení tamtéž.

¹⁸⁷ Vyobrazení v MILLER 2003, 133.

kontrapostu.¹⁸⁸ Vysoká kvalita díla, ojedinělá kompozice a složitý ikonografický obsah ukazují na další významnou dílnu, která si mohla s chiemgauským řezbářstvím Mistra ze Seeonu konkurovat i vyměňovat podněty. To dokládá i srovnání zadních stran obou hlavních děl, které ukáže velmi podobné zpracování záhybů roušky.

Theodor Müller v souvislosti s touto sochou uvádí i sv. Petra z Musea Ferdinanda v Innsbrucku.¹⁸⁹ Ten svým výrazným vychýlením trupu bez tíhnutí k roztažení kompozice do šířky zase ukazuje podobné tendence jako Madona z Taufkirchen.

Podobnou salcburskou ukázkou rozpadu drapérie do hroznů drobných trubek je trůnící Madona z Tittmoningu [75], která se hlásí k salcburské tradici madon na na lvu a navazuje na Madonu z Nonnbergu.¹⁹⁰

V dolním Bavorsku se podobné ztvárnění drapérie a námětu objevuje na trůnící dřevěné Madoně z portálu dómu v Eichstattu.

Hůlkovité pojetí drapérie je obecnou tendencí, která se dá ve dvacátých a třicátých letech 15. století pozorovat v celém středoevropském prostoru. Elegantní velkorysé křivky abstraktních drapérií krásného slohu dosáhly svého vrcholu kolem roku 1400. Odtud už se zase rozdrobují do většího množství menších trubek a velké kontrasty světla a stínu vysoce plastického povrchu soch ustupují plošnější popisnosti. Pro tento proces je klíčovým dílem kamenná Madona z Chlumu sv. Maří [60],¹⁹¹ u níž ale bohužel stále nebyl proveden petrografický průzkum, aby bylo jisté, zda je z bělohorské opuky. Spadá sem ale i Madona z kostela sv. Petra v Salcburku [59], která ukazuje velmi podobnou stylovou polohu. Stejně jako Chlumská madona si i salcburská socha ještě uchovává celkový cit pro prostor a prohýbá se nejen do strany, ale i šroubovitě odpředu dozadu. Rozdrobení drapérie tento sjednocující pohyb ještě nerozbíjí, jak se tomu stane později. Částečně ale způsobil tento stylový přerod i samotný materiál. Odpoutání sochařství od architektury mělo za následek ústup hutního sochařství a vznik mnoha řezbářských dílen. Kamenný blok, ať už přírodní

¹⁸⁸ Variantou této sochy je Madona z Heiligwasser u Innsbrucku. Vyobrazení v MÜLLER 1935, obr. 126.

¹⁸⁹ Vyobrazení například v MÜLLER 1935, obr. 128, nebo v MÜLLER 1978, obr. 50.

¹⁹⁰ ROHRMOSER 1984, kat. číslo 19.

¹⁹¹ Jaromír Homolka ji označuje za dílo vzniklé ještě v dílně Mistra Krumlovské madony. (HOMOLKA 1965, 122)

nebo umělý, totiž poskytuje zcela jiné prostorové možnosti než omezený kulatý kmen stromu.

VII. Připsání a časové zařazení

Nejbližším dílem je Madoně ze Seeonu jednoznačně Madona z Weildorfu, u níž není důvod pro pochybnosti o připsání stejné dílně. Tato dvě díla vykazují tolik shod, že je možné připsat je dokonce jedné ruce. Weildorfské soše je velmi blízká Madona z Pürtenu, která je ale navzdory prvnímu dojmu patrně o něco mladší. Na soše sv. Erasma z Pittenhartu se kromě zpracování drapérie, příbuzného předchozím dílům, projevuje neobyčejně precizní modelace povrchu tváře. Totéž platí pro Jezulátku z Altenhohenau, které se nedá přirovnat fyziognomií ani typem tváře k žádnému ze zmíněných děl, přesto jeho pozoruhodné zpracování odpovídá tvorbě Mistra ze Seeonu. K jádru skupiny děl, připsaných Mistrovi, je s určitými výhradami možné zařadit Pietu z Lohkirchen, která je s ohledem pravděpodobně starší než Seeonská madona. Madonu z Inzersdorfu považuji za Mistrovo pozdní dílo, na němž se již výrazně projevuje postupná tendence ke zplošťování tělesného objemu, přeměně v ornament, roztahování kompozice do šířky a současnému uzavírání obrysu. Uvolňující se trubky záhybů ukazují k pozdějšímu umění salcburského sochaře a malíře Michaela Pachera. To je jeden z důvodů navrženého datování inzersdorfské sochy do čtyřicátých let.

Stejný kompoziční typ se v dílně mnohokrát opakuje, jak dokládá Krügerova Madona z Innsbrucku, ale zvláštní strnulé posazení dítěte najdeme pouze u Madon z Weildorfu a z Inzersdorfu. Proto bych innsbruckou sochu nepovažovala za variantu Madony z Inzersdorfu, ale spíš za kvalitní práci oblíbeného typu vzniklou buď ve stejné dílně, nebo v bližším okruhu Mistra ze Seeonu. To je pravděpodobně i případ Madony z hradu Karneid.

Obecná tendence „seeonských“ soch k podsazování a roztažení kompozice do šířky se dá učebnicově sledovat na Madoně z Ranoldsbergu, jejíž zpracování však nedosahuje úrovně předchozích děl. Jak Dieter Grossmann, tak i Kurt Rossacher se opakovaně snažili upozornit na její kvalitu, kterou snižuje špatná polychromie. Socha se při současném stavu jeví jako kvalitní dílenská práce a není přitom jasné, jestli vznikla v dílně Mistra Madony ze Seeonu nebo Mistra Madony z Taufkirchen.

S připsáním Madony z Pürtenu k jádru skupiny Mistrových děl bych nepolemizovala, pokud by bylo možné ji uspokojivě časově zařadit mezi ostatní díla.

Podle Grossmannovy koncepce měla místo mezi ranými díly, protože se zde ještě neuplatňuje pozdější podsazení figur.¹⁹² Jenže socha rozhodně není krásnému slohu blíží než Madona z Weildorfu. Na Madoně z Pürtenu se i v rámci nepříliš rozvinuté drapérie objevují určité manýristické tendence, patrné zejména ve složité ornamentální křivce, kterou vytvářejí lemy roušky a pláště. Socha se zdá vyzrálejší než Madona z Weildorfu. Zařadila bych ji proto mezi ni a Madonu ze Seeonu, asi do roku 1430.

Jiné komplikace zase přináší Madona z Wasserburgu, která je stylově poněkud odlišná od výše uvedených prací. Socha sice byla v průběhu času přerézána, ale v její drapérii lze sledovat plynulé měkké záhyby a zašpičatělé mísy, zatímco „seeonské“ polámání tubic se tu neobjevuje ani v náznaku. Tato socha se ale nedá označit ani za starší dílo, kde je Mistrův rukopis teprve v zárodku. Přiklání bych se proto spíše k názoru, že ji vytvořila jiná místní dílna, ale patrně ne bez setkání s uměním Mistra Seeonské madony. Není vůbec jasné, v jakém vztahu tyto dílny byly. Možná šlo dokonce o dva umělce pracující v rámci jednoho dílenského provozu. Pokud je oprávněná domněnka spojení Madony z Mariabergu a výše zmíněné starší švábské Madony na půlměsíci, je možné, že její Mistr přišel do východního Bavorska ze Švábska a tady se setkal s produkcí začínající dílny Mistra Madony ze Seeonu a Mistra Madony z Taufkirchen.

O nic menší komplikace nepřináší ani vztah těchto dvou uměleckých osobností. I přes nepopiratelné rozdíly je jejich umění velmi blízké. Rukopis autora Seeonské madony se jeví tvrdší, záhyby mají sklon ke zlomům a pomačkání. Namísto toho mistr Madony z Taufkirchen ukazuje tektoničtější tuhnutí formy. Záhyby se spíše celé zplošťují, než že by se z nich stávaly samostatné trubice vytvářející kaligrafické linie. Oba mistři ukazují cestu od dynamických křivek krásného slohu ke geometrickým drapériím pozdní gotiky, ale každý jiným způsobem.

Jednou z možností je, že tito dva umělci vedli dílnu společně. S velkou opatrností lze vyslovit hypotézu, že mohlo jít o příbuzné. Mistr ze Seeonu mohl převzít vedení dílny Mistra Madony z Taufkirchen. Nepodařilo mi ale nalézt žádné prameny ani doklady, které by tuto možnost potvrdily. Nezdá, že by mezi nimi byl generační rozdíl, mohli to tedy být bratři. Takový vztah mezi oběma sochaři by vysvětlil mnoho

¹⁹² GROSSMANN 1974, 110.

sporných otázek, zejména uměleckých počátků Seeonského mistra. Snáz by pak bylo možné pochopit i stěhování dílny.

VIII. Otázka dílny

Otázka umístění dílny byla už částečně naznačena v rámci koncepcí jednotlivých autorů v úvodu této práce. Počínaje Theodorem Müllerem se tradičně uváděl Salcburk, ale už tehdy se vynořovala možnost Mühldorfu am Inn, který byl významnou arcibiskupskou exklávou.¹⁹³ Ten se nabízí především podle rozmístění dochovaných děl v západní části arcidiecéze [76]. Salcburk by jako sídlo dílny odpovídal podle významu a tradice. Pro metropoli podle Grossmanna mluví i pozdější vliv umění Mistra ze Seonu na vídeňské sochařství Jakoba Kaschauera a pasovskou Madonu ze sv. Severina. Grossmann je jednoznačně pro Salcburk, kvůli předpokladům, povaze díla i následnému působení. Zdůrazňuje, že charakter díla není provinční, ale je skutečně produktem hlavního města. Jiného názoru je Albrecht Miller, který zastává teorii, že se dílna nacházela v letech 1425–45 v Mühldorfu. Odtud se přesunula do Salcburku. Mistra Seeonské madony ztotožňuje s Hansem Paldaufem, který je roku 1459 doložený v Pasově. V tomtéž roce mühldorfský řezbář Hans Weczel patrně přebírá salcburskou dílnu. Pozdní díla Seeonského mistra jsou podle Millera v Pasově.¹⁹⁴

V Salcburku se dochovala městská kniha, která zahrnuje období mezi léty 1441 a 1540¹⁹⁵ a zaznamenává údaje o nově nabytých občanstvích. Roku 1446 obdržel měšťanská práva „Hanns, Snyczzer, pürtig von Mühldorf“. Liedke navrhuje možnost, ztotožnit tohoto Hannse s řezbářem Hansem Paldaufem, který se podílel na provedení náhrobku arcibiskupa Zikmunda von Volkensdorf, jenž se ale bohužel nedochoval.¹⁹⁶

Millerova teorie o stěhování dílny ale počítá s tím, že všechna zmíněná díla vytvořila jedna dílna. Z předchozích analýz ale vyplynuly tři rozdílné stylové skupiny, z nichž každá pravděpodobně představuje jinou dílnu.¹⁹⁷ Nabízí se tedy otázka, kdo z těchto umělců měl být Hans Paldouf. Podle Millerových srovnání s pasovskými díly se zdá, že bychom tak měli označit spíše Mistra Madony z Taufkirchen, zatímco Mistr ze Seonu zůstává nadále anonymním umělcem.

¹⁹³ DOPSCH 2002, 12–25.

¹⁹⁴ MILLER 2002, 144sq.

¹⁹⁵ LIEDKE 1975: Městský archiv Salzburg: Hs 14, Bürgerbuch, 1. svazek (1441–1540).

¹⁹⁶ Ibidem, 36.

¹⁹⁷ Hypoteticky mohly současně existovat velké dílny v Salcburku, v Mühldorfu a v Chiemgau, pravděpodobně při klášteře Herrenchiemsee.

IX. Východiska

Kořeny seeonského stylu, který ve své době byl už poměrně konzervativní, přesto však stále velmi oblíbený, nejsou úplně jednoznačné. Kromě místních předpokladů se nabízejí i impulzy z Čech, odkud kolem roku 1420 odešla velká vlna umělců do oblastí více nakloněných umění. Dalším možným východiskem je podle Ramischovy teorie ulmské katedrální sochařství a řezbářská dílna Mistra Hartmanna.

Proti silné tradici krásného slohu měly nové proudy poněkud těžkou cestu. V seeonském umění se krásný sloh přetransformoval do pozdní gotiky zcela přirozeně a nenásilně. Podle počtu dochovaných děl musel být o produkci dílny nezvykle velký zájem.

IX.1 Místní předpoklady

Východisko stylu Mistra ze Seeonu se dá hledat v salcburském a tyrolském sochařství přelomu 14. a 15. století. Setkáme se tu jednak s rozšířeným typem trůnicí madony, jednak s dostatečně silnou tradicí krásného slohu. Zejména pro pozdější fázi krásného slohu a jeho šíření byl Salcburk jedním z nejvýznamnějších center, které v této době už patrně přebíralo dřívější vůdčí roli pražské dílny. Dochovaný materiál ukazuje bohatost a rozmanitost zdejší produkce kamenných madon i jiných námětů počátku 15. století a představuje pro Mistra ze Seeonu dobrou základnu.

Trůnicí madona není v Bavorsku ani sousedním Tyrolsku neobvyklým typem zobrazení, z kamenných krásnoslohých madon může jako příklad sloužit Madona z románského portálu klášterního kostela v Marienbergu [63]. Maria drží na klíně stojícího oblečeného Krista. Vzdušná drapérie, zakrývající překřížené nohy Marie, tvoří jednoduchou kompozici s velkými krouživými záhyby. Socha je neobyčejně blízká skupině kolem Krumlovské madony, Albert Kutal ji dokonce srovnává

s Plzeňskou madonou.¹⁹⁸ Mezi útlou marienbergskou sochou a Madonou ze Seeonu je patrný velký časový odstup, který zapříčinil částečnou změnu obsahu. Najdeme zde ale například společný motiv roušky, přetažené přes Mariino tělo. Theodor Müller nadnáší problematiku rozlišení importů od prací místních dílen, zejména u horizontálních piet šířících se kolem roku 1400.¹⁹⁹ To platí i pro krásné madony. Jako práci ovlivněnou salcburskými importy Müller označuje například trůnícího sv. Petra z dolního toku Innu (dnes Museum Ferdinandeum v Innsbrucku). Madona z Marienbergu je ale s největší pravděpodobností importem ze Salcburku. Mluví pro to materiál, z něhož je zhotovena, jímž je umělý kámen. Dokládá tím v Salcburku existenci děl silně orientovaných na umění pražské dílny.

Kromě marienbergské sochy je dalším geograficky poněkud vzálenějším příkladem zobrazení trůnící Matky Boží Madona z poutního kostela v Maria Saal, vytesaná z přírodního kamene z Breitenbrunnu. Lothar Schultes ji datuje do roku 1414.²⁰⁰ Na rozdíl od předchozí sochy, kde je Kristus oděn, v Maria Saal má jenom bederní roušku. Oděné dítě se v rámci krásného slohu objevuje jen zřídka. Madona z Maria Saal se ale konvencím vymyká i svojí, pro trůnící madonu značnou výškou 130 centimetrů a v neposlední řadě posazením dítěte na pravé straně. Ústředním motivem je ochranné gesto ruky na Mariině hrudi, kterou matka zakrývá Kristovu ručku, již čeká přibití na kříž. Socha je nejbližší Madoně z Judenburgu [55].

Grossmann jako možné vzory jmenuje především Maria Säul, Madonu z kostela klarisek v Řezně, Madonu z Chlumu sv. Maří a Madonu z Unteraurachu, tedy madony pozdně krásnoslohé kompozice, s dítětem sedícím na levé ruce.²⁰¹ Dále uvádí poněkud vzdálenější spojení s pietami, které ale ve skutečnosti vzdálené vůbec není, což dokládá především Pieta z Lohkirchen, citující Pietu ze Seeonu. Z dřevěných soch jako vzor označuje Grossmann jedině Madonu z Mariabergu. Tyto madony vznikly podle badatele s největší pravděpodobností v Salcburku, Madona z Chlumu sv. Maří alespoň v úzké souvislosti s arcibiskupským městem. Je jisté, že Mistr putoval za učením, ale jako zásadní vzor považuje Grossmann přesto Madonu ze sv. Petra v Salcburku.

¹⁹⁸ KUTAL 1957, 305.

¹⁹⁹ MÜLLER 1976, 19 (obrázek VII).

²⁰⁰ SCHULTES 2000, 389.

²⁰¹ GROSSMANN 1974, 110.

Jisté východisko by mohla představovat i kamenosochařská dílna Hannse Heidera v Chiengau u níž Theodor Müller nalézá vliv parlérovských náhrobků.²⁰² Tato dílna vytvořila množství náhrobků pro Seeonský klášter. Dalším velkým dílem je například epitaf z červeného mramoru Thomase Trenbecka ve farním kostele v Haslachu u Traunsteinu.

Pokud přijmeme hypotézu formulovanou Albrechtem Millerem, že Madona z Taufkirchen vychází z Madony z Riedeggu, již bych ovšem datovala dřív než do Millerem uváděného roku 1425, pak je možné najít pro jejího mistra východisko v salcburském nebo pražském sochařství krásného slohu. Protože Madona z Riedeggu v postavení rukou dítěte reaguje na předpokládaný ztracený vzor, podle něhož byly vytvořeny všechny varianty Madony z Krumlova, dá se s větší pravděpodobností za místo jejího vzniku předpokládat Salcburk, kde se tyto varianty dochovaly v poměrně velkém množství. Ovšem Praha se zcela vyloučit nedá už jenom z důvodu, že právě tam mohl ztracený vzor vzniknout, stejně jako tam vznikla Krumlovská madona. Po bouřlivých událostech 15. století z původně nesmírně bohatého fondu pražských děl nezbylo mnoho.

IX.2 České země

I když má seeonský styl řadu předpokladů přímo v tradici salcburského sochařství, přesto se nabízí poměrně mnoho analogií k českému prostředí. Jednou z možností je, že byl Mistr na tovaryšské cestě v pražské dílně a přinesl si odtud poznatky, které zakomponoval do místní tradice. Osobnost Mistra ze Seeonu se ale objevuje v době, kdy Praha přestala být umění nakloněná. Roku 1419 z Prahy odešla většina německého obyvatelstva. To by dovolilo i teorii, že se tento umělec – německého původu – vyučil v pražské dílně, ale kvůli politické situaci v zemi odešel do kulturně velmi blízkého Salcburku, kde mohl pokračovat v práci. Jsou ale i jiné možnosti, jak mohlo české umění Mistra ze Seeonu ovlivnit.

²⁰² MÜLLER 1950, 17.

U Piety z Lohkirchen lze právem předpokládat, že vychází přímo z Piety ze Seeonu a ne z některé z jejích četných pozdějších variant. Kromě výše provedeného formálního srovnání děl pro tuto doměnkou mluví i historicky doložené vztahy mezi Mühldorfem a klášteřem Seeon. Mistr seeonskou sochu očividně znal a je pravděpodobné, že zadavatel sám si přál pietu, jakou viděl v benediktinském klášteři. Seeonská pieta je importem z Prahy a ukazuje tak možnost šíření uměleckých podnětů prostřednictvím dovezených děl. Takový způsob šíření slohu nebyl o nic méně významný než migrace umělců.

Na tomto místě je třeba se ptát, zdali nemohla mít podobnou krásnoslohou kamennou předlohu i Seeonská madona. To koneckonců dokládá i Madona z Niedergottsau, která je replikou stejného typu, ale přitom je evidentně starší než Madona ze Seeonu. V Čechách musely existovat trůnící madony minimálně ve stejném množství jako jinde. O objednavce trůnící madony z Prahy do Slezska máme doklad z 5. června 1404. Vratislavský kanovník Paulus Him v něm žádá pražského kanovníka Nikolause Kanta, aby pro něj objednal u věhlasného pražského sochaře „*ymaginem sedentem, puerum continentem in brachijs, radiis circumfulsam solaribus ac lunam conculcantem sub pedibus*“.²⁰³ Tento příklad ukazuje roli objednavatele, která byla často pro ikonografii určující. Je pravděpodobné, že takové dílo už v Praze existovalo a vratislavský kanovník ho viděl, proto si přál mít podobné. Stejně schéma se dá přenést do Seeonu. Leonhard von Leiming byl velmi vzdělaný muž a musel hodně cestovat. Pokud byl právě on objednavatelem Seeonské madony, znal patrně její nedochovaný vzor a o provedení stejného námětu požádal nejvýznamnějšího umělce v Salcburku, jímž Mistr Seeonské madony ve třicátých letech bezesporu byl. Její ztracený vzor se musel nacházet v Salcburku, ale jestli to bylo dílo místní dílny nebo import z Prahy, dnes už patrně nikdo nezjistí.

Velkou otázku ohledně českých východisek představuje Weildorfský oltář.²⁰⁴ Dieter Grossmann tuto problematiku ve své studii obešel velmi stručně názorem, že „*malby jsou mladší než madona*“.²⁰⁵ K takovému tvrzení ale není důvod. Milena Bartlová dokonce uvádí, že má tento retábl „*zakladatelský význam pro kontinuální*

²⁰³ BURDACH 1926, Texte, 113, č. 81.

²⁰⁴ ROHROMOSER 1972.

²⁰⁵ GROSSMANN 1974, 89.

*malířskou tradici v Salcburku a zdejší styl druhé čtvrtiny 15. století“.*²⁰⁶ Malby na jeho křídlech mají červenou podkresbu, jakou používal Mistr Třeboňského oltáře.²⁰⁷ Červená podkresba se ale objevuje i ve frankovlámské malbě. Ve stejném prostředí je běžný i typ narození tzv. *Adoratio*. Ten se ale u Mistra Třeboňského oltáře objevuje také. Je možné, že se autor freisingkých maleb vyučil na západě, stejně tak ale nelze ani vyloučit žáka Třeboňského mistra. Způsob pojednání drapérií a typů tváří, který se hlásí k českým kořenům, byl ve dvacátých letech už poměrně hodně rozšířený. V Salcburku se v této době objevují v malířství dva hlavní směry – jeden vychází z italské malby, druhý z české. Ve frankovlámské oblasti v té době vznikala Gentský oltář bratří Eycků.

Další analogií k českému prostředí je již zmíněná Madona z Niedergottsau [26], u níž jsem nastínila podobnost šatu s Pietou z Všeměřic. Shody nejsou natolik výrazné, aby se dala konstatovat přímá spojitost mezi oběma díly. V souvislosti s Pietou z Všeměřic se ale dostáváme k výše jen okrajově zmíněné Pietě z Železného Brodu, která je velmi blízká Madoně z Altdorfu u Landshutu [62]. Vztahy mezi českým a německým uměním pochopitelně fungovaly oboustranně.

Všechny souvislosti s českým uměním jsou ale platné spíše v obecnější rovině. V představené skupině děl nenajdeme žádnou přímou návaznost. Madona z Weildorfu je sice typem Madony z Chlumu sv. Maří, ale vztahy mezi Prahou a Salcburkem byly během krásného slohu velmi úzké. Všechny prototypy pražských soch se velmi rychle dočkaly své varianty z litého kamene. Jednou byl ztracený vzor všech variant Krumlovské madony, který možná stával v salcburském dómu.²⁰⁸ Typ Plzeňské madony představuje Madona z Grosgrain a ztracený pražský vzor se předpokládá i u trůnicí Madony z Böhlerovy sbírky.²⁰⁹ Dá se proto předpokládat, že také Madona z Chlumu sv. Maří²¹⁰ a případně Madona z Vimperku našly v Salcburku svůj protějšek z umělého kamene.

Podobný stylový stupeň jako Seeonská madona by mohla představovat Madona z kostela Panny Marie před Týnem. Kompozicí jsou si poměrně blízké, velmi podobné

²⁰⁶ BARTLOVÁ 2001, 135.

²⁰⁷ KOLLER 1973, 41, poznámka 8.

²⁰⁸ SCHULTES 2000, 347.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ U Madony z Chlumu sv. Maří nebyl proveden rozbor kamene. Její česká provenience se proto pouze předpokládá.

je především posazení dítěte a způsob, jakým ho Maria drží. Je možné, že obě sochy sledují jeden původní prototyp. Objevuje se zde i stejná tendence k rozbití drapérie do drobnějších trubek a k „barokizaci“ formy. Na pražské soše se ale projevuje výrazné tíhnutí k vertikalitě, které představuje zcela protichůdný názor, než jsme sledovali u Seeonského mistra. Drapérie Týnské madony je zejména ve spodní části šatu neorganizovaná, kupí se tu měkké linie i ostré zlomy.

České umění mohlo do Salcburku pronikat i zprostředkovaně přes další umělecká centra jednak pohybem umělců, jednak prostřednictvím dovezených děl. Jednou možností bylo šíření přes bavorská města, zejména přes Řezno, Landshut, Straubing²¹¹ a Pasov, druhou cestu představovala Vídeň. Dolnorakouská metropole mohla dokonce pro umění Mistra ze Seeonu hrát i zásadnější roli, než se jí dosud přisuzovalo, jak dokládá Madona z levého bočního oltáře kaple Všech svatých na Hofburgu, jejíž stylové zásady se odrážejí v mnoha salcburských dílech.²¹²

IX.3. Ulm a Mistr Hartmann

Roku 1399 byl ze Švábska do Štrasburku povolán architekt Ulrich von Ensingen, aby dokončil západní fasádu katedrály. Ulrich pracoval od roku 1392 na stavbě katedrály v Ulmu a přišel tak do úzkého styku s parlérovským odkazem, což se projevilo i na monumentálnosti a objemovosti sochařských děl v části stavby, vzniklé pod jeho vedením. Roku 1417 předal Ulrich řízení stavby v Ulmu svému zeti, Hansi Kunovi. Vedle umělců z Čech, Moravy i Slezska tu byl činný i jistý Mistr Hartmann, který zodpovídal za rozsáhlou sochařskou výzdobu západního portálu.²¹³

V této souvislosti se pokusil Karl Hans Ramisch doložit ulmský původ Mistra ze Seeonu a ztotožnit ho s Hansem Sweickerem, Hartmannovým spolupracovníkem. Ramischem zmíněný záznam z městské knihy z roku 1428 zní: „*Eodem die* (myslí se tu sobota před svatým Michaelem 1428) *empfangen wir zu burger Hartmann, den*

²¹¹ Sochy Bolestné Marie a Jana z Kalvárie v kostele sv. Jakuba jsou velmi blízké Madoně z Chlumu sv. Maří.

²¹² SCHULTES 2000, 382.

²¹³ MÜLLER 1966, 35.

bildhower, und Hansen Schwigger, sinen tochterman, also das sy furbas zehen jare unser ingeseßen burger sin, und stwren, dienen und allen gebot gehorsam und wärtig sin sullen, als ander unser burger ungevarlich.“²¹⁴

Ramisch uvádí, že 25. února 1456 uzavřel sochař Hanns Schweicker s proboštem a kapitulou mužského augustiniánského kláštera Herrenchiemsee doživotní smlouvu. Doplnil tím dřívější smlouvy a upřesnil nesrovnalosti, které mezi ním a klášterem byly. Jako bydliště sochař neuvedl žádné z velkých jihoněmeckých měst, kde by mohl být v přímém kontaktu se sochařským cechem nebo katedrální hutí, ale Hitzelsberg, usedlost ve farnosti Prien na jižním pobřeží Chiemsee. Ta patřila proboštovi Casparu Ebenhauserovi, který je na Schweickerově smlouvě uveden jako první svědek. Požadavky vůči klášteru Hanns Sweicker zdůvodňuje „dříve provedenými pracemi“ pro probošty Ulricha II. Häuppla (1418–1451), Ludwiga (1452–1455) a tehdejšího probošta Ulricha III. Mengelschrot.²¹⁵

Zprávy, které uvádějí Hannse Schweickera jako člověka, který pečetil listiny, nebo jako svědka, poukazují podle Ramische na jeho pravděpodobně vysoký sociální status. Poněkud neobvykle je ve smlouvě zmíněno jméno sochařova tchána, mistra Hartmanna, kameníka z Ulmu. Ramisch nechává Hartmanna po roce 1430 z Ulmu odcestovat, protože už o něm nenašel v žádné zprávy. Jako možný důvod odchodu udává konkurenci v podobě Hanse Multschera, který do Ulmu přišel roku 1427.

Mistr Hartmann spolu s Hannsem Sweickerem vytvořili kolem roku 1420 sochy z předsíně ulmského minstru, jejichž drapérie odpovídá podle Ramische zvláště svými trubkovitými záhyby, připomínajícími zlámané lodyhy („röhrenförmige Pflanzenstengel“),²¹⁶ stylu Mistra ze Seeonu. Hlavní figurou kompozice je trůnící madona [65]. Dalším dílem je krásná Madona, stojící na arkádovém pilíři rovněž v předsíni chrámu [66]. O její drapérii Ramisch píše, že rovněž dodržuje, byť ne tak zřetelně, stejný styl lámaných trubkovitých záhybů. Podle mého názoru jde spíš o typický rozpad drapérie do jednotlivých trubkových záhybů, charakteristický pro pozdní fázi krásného slohu obecně. Z dosavadního sledování uměleckého vývoje Mistra ze Seeonu se ukazuje, že se k rozlámaným trubkovitým záhybům dopracoval až během třicátých let. Obě Madony, stejně jako ostatní díla Mistra Hartmanna, vycházejí

²¹⁴ ROTH: 1934, 45.

²¹⁵ RAMISCH 1998, 17.

²¹⁶ GROSSMANN 1974, 86.

z umělcovy konfrontace s parléfovským uměním, s nímž se setkal při práci na ulmské katedrále. Jeho tvorbu charakterizuje velká plasticita a jednolité ráz tvaru soch, jejichž kompozice se drapérií nerozbíjí. Naddimenzované hlavy odpovídají jejich umístění ve výšce na fasádě, nezvykle veliké a plastické jsou rovněž všechny detaily v rámci obličejů. Mistr ze Seeonu si naopak hraje spíše s povrchem sochy. Objevuje se zde zcela odlišný přístup k hmotě a tvaru.

Ramisch jde ve své teorii natolik daleko, že Madonu ze sv. Petra v Salcburku [59] připisuje oběma ulmským sochařům, bez ohledu na to, že je z umělého kamene, tedy vytvořená zcela jinou, navíc domácí technologií. Tuto sochu zařazuje do let 1423–1427, aniž by tak pozdní dataci zdůvodnil jinak než tím, že Maria Säul představuje mezistupeň mezi krásným slohem a uměním Mistra ze Seeonu.

Hansi Sweickerovi Ramisch připisuje nezvyklé množství děl, v podstatě všechna významnější díla Salcburska a Tyrolska kolem poloviny 15. století a zdůrazňuje, že objednateli byli vždy vysocí církevní činitelé.

Ramisch tak na základě jednoho pramene vytvořil poměrně kontroverzní hypotézu, která je většinou badatelů oprávněně označována za „problematickou“. Analogie k ulmskému sochařství Mistra Hartmanna nejsou zdaleka tak výrazné jako výše popsané souvislosti s českým a salcburským prostředím. Jediným pojátkem ke Švábsku je možná již zmíněná Madona z Mariabergu, jde ale pouze o shodný typ se starší sochou, která je navíc „patrně švábská“.

X. Závěr

Dílo Mistra ze Seeonu představuje poměrně konzervativní umělecký názor, který se drží starých krásnoslohých schémat i námětů, ale v rámci sochy už dochází k přeměně prostorového cítění.

Ve skupině děl, připisovaných v minulost dílně Mistra Seeonské madony lze sledovat několik rozdílných tendencí. Madona ze Seeonu ukazuje přeměnu dřívějšího krásnoslohého rytmu do geometrického obrazce, čímž se celá kompozice roztahuje do šířky. Současně se projevuje ztvrdnutí a polámání záhybů. Naopak Madona z Taufkirchen představuje tendenci ke ztuhnutí jádra sochy a záhybů, přesto si uchovává jakousi náhodnost a typicky krásnoslohou „nedbalost“ postoje. Třetí směr se vyznačuje roztažením kompozice do šířky a rozpadem drapérie do trubek, stejně jako u Mistrových prací, záhyby jsou ale měkké, vláčné a lámou se jenom v mísových záhybech nebo na podstavci. Tuto tendenci zastupuje hlavně Madona z Wasserburgu. Poslední skupina soch by se sice dala označit za ranou tvorbu Mistra ze Seeonu, je ale problém postavit díla do jedné vývojové řady. Proto předpokládám jinou dílnu, která pracovala v úzkém kontaktu s dílnou Mistra ze Seeonu. Stejně tak Mistr Madony z Taufkirchen představuje buď druhého umělce v rámci dílny Mistra ze Seeonu, nebo samostanou, ale velmi blízkou dílnu. Nevylučuji ani variantu, že v jedné dílně pracovalo současně víc velkých osobností. Sídlo dílny mohlo být pravděpodobně v Mühldorfu, exklávě salcburského arcibiskupa, čemuž odpovídá rovněž množství soch, dochovaných v okolí tohoto města.

Hlavním úkolem práce bylo hledání slohových východisek Mistra Seeonské madony. Snažila jsem se přezkoumat všechny doposud publikované hypotézy. Jeho kořeny jsem se hledala nejprve v rámci salcburského sochařství krásného slohu, což je hypotéza, zastávaná většinou badatelů. Dál jsem zkoumala možné podněty skrze české umění krásného slohu a emigraci umělců po vypuknutí husitských válek. Pojítkem k českému umění by mohl být především weildorfský retábl. Nakonec jsem se zabývala návrhem Hanse Ramische na švábský původ „seeonského slohu“ a ztotožnění Mistra ze Seeonu s Hansem Sweickrem. Ze všech představených hypotéz se zdá nejpravděpodobnější salcburský původ umění Mistra ze Seeonu. České umění Mistr ale musel znát minimálně zprostředkovaně, nedá se totiž vyloučit, že na

Weildorfském oltáři spolupracoval s malířem, který přišel z Čech. Šíření nových impulsů se ale odehrávalo dvěma hlavními způsoby: pohybem umělců a exportem děl. Nezdá se pravděpodobné, že by sám Mistr Seeonské madony přišel do Salcburku z Českých zemí. Jeho umění reaguje na místní tradici a vychází převážně z děl, která se dochovala na Salcbursku. Analogie k Madonám z Chlumu sv. Maří a z Vimperku sice ukazují k českému pozdnímu krásnému slohu, je ale možné, že v Salcburku existovaly varianty těchto soch. Pochopitelně, že produkce pražské dílny byla obrovská a jenom doklady o množství děl, která byla na přelomu 14. a 15. století ve svatovítské katedrále ukazují, jak žalostné torzo z původního fondu památek se nám dochovalo. Rukopis Mistra ze Seeonu ale postrádá dvorskou eleganci, která byla pro tehdejší pražskou produkci natolik příznačná. V širokých obličejích, v podsazení a „zemitosti“ figur se projevuje spíše bavorská umělecká tradice, spojená se salcburským krásným slohem. Zdá se proto, že ho do značné míry ovlivnila importovaná díla, s nimiž se v Salcburku setkal. Ve svých sochách pak spojil konzervativní schémata s aktuální tematikou.

Seznam vyobrazení

- 1. **Rozloha Salcburské arcidiecéze na počátku 15. století,**

[http://www.austria-](http://www.austria-lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Geschichtsatlas/Salzburg%20Erzbistum)

[lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Geschichtsatlas/Salzburg%20Erzbistum](http://www.austria-lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Geschichtsatlas/Salzburg%20Erzbistum)

(vyhledáno 15. června 2010)

- 2. **Madona ze Seeonu**, kolem roku 1435, lipové dřevo, původní polychromie, v. 112 cm, š. 89,5 cm, h. 36,5 cm, Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. Foto: autorka
- 3. **Madona ze Seeonu (detaily)**, kolem roku 1435, lipové dřevo, původní polychromie, v. 112 cm, š. 89,5 cm, h. 36,5 cm, Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. Foto: autorka
- 4. **Madona ze Seeonu (detaily)**, kolem roku 1435, lipové dřevo, původní polychromie, v. 112 cm, š. 89,5 cm, h. 36,5 cm, Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. Foto: autorka
- 5. **Madona ze Seeonu (detail)**, kolem roku 1435, lipové dřevo, původní polychromie, v. 112 cm, š. 89,5 cm, h. 36,5 cm, Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. Foto: autorka
- 6. **Madona ze Seeonu (pohledy ze stran)**, kolem roku 1435, lipové dřevo, původní polychromie, v. 112 cm, š. 89,5 cm, h. 36,5 cm, Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. Foto: autorka
- 7. **Madona ze Seeonu (zadní strana)**, kolem roku 1435, lipové dřevo, původní polychromie, v. 112 cm, š. 89,5 cm, h. 36,5 cm, Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. Foto: Rudolf Goebel
- 8. **Madona z Weildorfu**, před 1429, lipové dřevo, původní polychromie, v. 176 cm, Weildorf, kostel Nanebevzetí Panny Marie, jižní boční kaple. Foto: autorka
- 9. **Madona z Weildorfu (detail)**, před 1429, lipové dřevo, původní polychromie, v. 176 cm, Weildorf, kostel Nanebevzetí Panny Marie, jižní boční kaple. Foto: autorka

- 10. **Madona z Weildorfu (pohledy ze stran)**, před 1429, lipové dřevo, původní polychromie, v. 176 cm, Weildorf, kostel Nanebevzetí Panny Marie, jižní boční kaple. Foto: autorka
- 11. **Madona z Weildorfu (detail)**, před 1429, lipové dřevo, původní polychromie, v. 176 cm, Weildorf, kostel Nanebevzetí Panny Marie, jižní boční kaple. Foto: autorka
- 12. **Madona z Weildorfu (detail)**, před 1429, lipové dřevo, původní polychromie, v. 176 cm, Weildorf, kostel Nanebevzetí Panny Marie, jižní boční kaple. Foto: autorka
- 13. **Madona z Weildorfu (detaily)**, před 1429, lipové dřevo, původní polychromie, v. 176 cm, Weildorf, kostel Nanebevzetí Panny Marie, jižní boční kaple. Foto: autorka
- 14. **Madona z Pürtenu**, kolem 1430, lipové dřevo, nová polychromie, v. 174 cm, Pürten, kostel Nanebevzetí Panny Marie, jižní boční kaple. Foto: autorka
- 15. **Madona z Pürtenu (detaily)**, kolem 1430, lipové dřevo, nová polychromie, v. 174 cm, Pürten, kostel Nanebevzetí Panny Marie, jižní boční kaple. Foto: autorka
- 16. **Madona z Inzersdorfu**, kolem 1440, lipové dřevo, barokní polychromie, v. 170 cm, Inzersdorf, novodobá kaple, vedle ambonu. Foto: autorka
- 17. **Madona z Inzersdorfu (detail)**, kolem 1440, lipové dřevo, barokní polychromie, v. 170 cm, Inzersdorf, novodobá kaple, vedle ambonu. Foto: autorka
- 18. **Madona z Inzersdorfu (detail)**, kolem 1440, lipové dřevo, barokní polychromie, v. 170 cm, Inzersdorf, novodobá kaple, vedle ambonu. Foto: autorka
- 19. **Madona z Inzersdorfu (pohledy ze stran)**, kolem 1440, lipové dřevo, barokní polychromie, v. 170 cm, Inzersdorf, novodobá kaple, vedle ambonu. Foto: autorka
- 20. **Madona z Inzersdorfu (pohledy ze stran)**, kolem 1440, lipové dřevo, barokní polychromie, v. 170 cm, Inzersdorf, novodobá kaple, vedle ambonu. Foto: autorka
- 21. **Madona z Ranoldsbergu**, 1430–1440, lipové dřevo, polychromie z 19. století, v. 180 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Ranoldsbergu. Foto: autorka
- 22. **Madona z Ranoldsbergu (pohledy ze stran)**, 1430–1440, lipové dřevo, polychromie z 19. století, v. 180 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Ranoldsbergu. Foto: autorka

- 23. **Krügerova Madona**, kolem 1430, lipové dřevo, původní polychromie, v. 107 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum v Innsbrucku. Reprodukce z: HASTABA 2003, 58.
- 24. **Madona z Wasserburgu**, kolem 1425, lipové dřevo, nová polychromie, v. 91 cm, Wasserburg am Inn, kostel Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář.
Foto: UNIFOTO Wasserburg
- 25. **Madona z Wasserburgu (pohledy ze stran)**, lipové dřevo, v. 91 cm, kolem 1425, Wasserburg am Inn, kostel Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář.
Foto: www.bildindex.de
- 26. **Madona z Niedergottsau**, kolem roku 1420, lipové dřevo, původní polychromie, v. 76 cm, Germanisches Nationalmuseum v Norimberku. Foto: autorka
- 27. **Madona z Niedergottsau (detail)**, kolem roku 1420, lipové dřevo, původní polychromie, v. 76 cm, Germanisches Nationalmuseum v Norimberku. Foto: autorka
- 28. **Madona z Niedergottsau (detail)**, kolem roku 1420, lipové dřevo, původní polychromie, v. 76 cm, Germanisches Nationalmuseum v Norimberku. Foto: autorka
- 29. **Madona z Niedergottsau (detail a pohledy ze stran)**, kolem roku 1420, lipové dřevo, původní polychromie, v. 76 cm, Germanisches Nationalmuseum v Norimberku.
Foto: autorka
- 30. **Madona z Taufkirchen**, kolem roku 1425, lipové dřevo, novější polychromie, v. 92 cm, Kreisheimatmuseum Lodron-Haus, Mühldorf am Inn. Foto: autorka
- 31. **Madona z Taufkirchen (detail)**, kolem roku 1425, lipové dřevo, novější polychromie, v. 92 cm, Kreisheimatmuseum Lodron-Haus, Mühldorf am Inn.
Foto: autorka
- 32. **Madona z Taufkirchen (detail)**, kolem roku 1425, lipové dřevo, novější polychromie, v. 92 cm, Kreisheimatmuseum Lodron-Haus, Mühldorf am Inn.
Foto: autorka
- 33. **Madona z Taufkirchen (detail)**, kolem roku 1425, lipové dřevo, novější polychromie, v. 92 cm, Kreisheimatmuseum Lodron-Haus, Mühldorf am Inn.
Foto: autorka

- 34. **Madona z Taufkirchen (detail)**, kolem roku 1425, lipové dřevo, novější polychromie, v. 92 cm, Kreisheimatmuseum Lodron-Haus, Mühldorf am Inn.
Foto: autorka
- 35. **Kristus z Altenhohenau**, kolem 1420, lipové dřevo, novější polychromie, v. 53 cm, klauzura kláštera dominikánek v Altenhohenau. Reprodukce z: MÜLLER 1950, obr. 58
- 36. **Sv. Erasmus z Pittenhartu**, kolem roku 1430, dřevo, nová polychromie, v. 122 cm, Pittenhart, farní kostel. Foto: Milan Bludský
- 37. **Sv. Erasmus z Pittenhartu**, kolem roku 1430, dřevo, nová polychromie, v. 122 cm, Pittenhart, farní kostel. Foto: a) autorka, b) Milan Bludský
- 38. **Sv. Erasmus z Pittenhartu**, kolem roku 1430, dřevo, nová polychromie, v. 122 cm, Pittenhart, farní kostel. Foto: Milan Bludský
- 39. **Pieta z Lohkirchen**, kolem roku 1430, dřevo, nová polychromie, Lohkirchen, farní kostel, na levé straně v chóru. Foto: autorka
- 40. **Pieta z Lohkirchen (detail)**, kolem roku 1430, dřevo, nová polychromie, Lohkirchen, farní kostel, na levé straně v chóru. Foto: Blahoslav Uhrovič
- 41. **Pieta z Lohkirchen (detaily)**, kolem roku 1430, dřevo, nová polychromie, Lohkirchen, farní kostel, na levé straně v chóru. Foto: Blahoslav Uhrovič
- 42. **Pieta z Lohkirchen (pohledy ze stran)**, kolem roku 1430, dřevo, nová polychromie, Lohkirchen, farní kostel, na levé straně v chóru. Foto: Blahoslav Uhrovič
- 43. **Madona z Riedeggu**, 1410–1420, dřevo, Kantonales Museum Aargau. Reprodukce z: MÜLLER 2003, 37
- 44. **Sv. Mikuláš z Eberhartingu**, kolem roku 1440, dřevo, nová polychromie, kostel sv. Mikuláše v Eberhartingu. Foto: autorka
- 45. **Sv. Mikuláš z Eberhartingu (pohledy ze stran a zezadu)**, kolem roku 1440, dřevo, nová polychromie, kostel sv. Mikuláše v Eberhartingu. Foto: autorka
- 46. **Sv. Mikuláš**, kámen, bez polychromie, kostel sv. Mikuláše v Mühldorfu, románský portál v předsíni. Foto: autorka

- 47. **Náhrobek probošta Surauera (celek a detail)**, červený mramor, kolem 1440, klášterní kostel, Gars am Inn. Foto: autorka
- 48. „**Malá Madona z Hallein**“, kolem 1470, dřevo, stará polychromie, v. 84 cm, Hallein, kaple bývalé solnice. Reprodukce z: MÜLLER 2003, 141
- 49. **Trůnící Madona**, kolem 1435, lipové dřevo, původní polychromie, v. 86,5 cm, soukromé vlastnictví. Reprodukce z: MÜLLER 2003, 133
- 50. **Madona z Mariabergu**, kolem 1430, dřevo, nová polychromie, v. 120 cm, poutní kostel v Mariabergu. Foto: autorka
- 51. **Sv. Petr**, kolem 1420, lipové dřevo, v. 72 cm, Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově
- 52. **Světice z Taufkirchen**, kolem 1420–1430, dřevo, původní polychromie, Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. Foto: autorka
- 53. **Sv. Kateřina**, 1420–1430, dřevo, nová polychromie s pozůstatky starší, Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. Foto: Blahoslav Uhrovič
- 54. **Sv. Lampert ze Seonu**, kolem 1445, dřevo, soukromé vlastnictví. Reprodukce z: RAMISCH 1998, 37, obr. 19
- 55. **Madona z Judenburgu**, kolem 1415, umělý kámen, stará polychromie, v. 145 cm, kostel sv. Mikuláše v Judenburgu, kaple Panny Marie. Reprodukce z: LEGNER 1976, obr. 85.
- 56. **Madona**, kolem 1400, umělý kámen, v. 68 cm, bez polychromie, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Foto: autorka
- 57. **Madona z Unteraurachu**, umělý kámen, v. 110 cm, stopy původní polychromie, kolem 1410–1420, muzeum Ferdinandeum v Innsbrucku. Foto: www.bildindex.de
- 58. **Madona z Bad Aussee**, umělý kámen, v. 117 cm, nová polychromie na základě zbytků původní barevnosti, kolem 1400–1410, kostel Obrácení sv. Pavla v Bad Aussee. Foto: www.photos.com
- 59. **Maria Säul**, kolem 1410, umělý kámen, v. 143 cm, nová polychromie, klášterní kostel sv. Petra v Salcburku, oltář v severní části transeptu. Foto: autorka

- 60. **Madona z Chlumu sv. Maří**, kolem 1410, kámen, původní polychromie, 156 cm, poutní kostel Nanebevzetí Panny Marie v Chlumu sv. Maří, severní boční oltář. Foto: autorka
- 61. **Madona z Vimperku**, kolem roku 1400, vápenec, nová polychromie, v. 111,5 cm, Vimperk, farní kostel Navštívení Panny Marie. Foto: Jan Plánek
- 62. **Madona z Altdorfu**, kolem roku 1420, lipové dřevo, bez polychromie, v. 90 cm, Germanisches Nationalmuseum v Norimberku
- 63. **Madona z Marienbergu**, kolem 1400, umělý kámen, Marienberg, klášterní kostel, portál. Reprodukce z: SÖDING 2008, 67, obr. 48
- 64. **Fragmenty tabernáklu**, kolem roku 1430, dřevo, původní polychromie, Sammlung Bollert a Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. Reprodukce z: EIKELMANN 2005, 167 a 169
- 65. **Trůnící madona**, kolem roku 1420, kámen, bez polychromie, Ulm, čelní stěna západní předsíně. Foto: www.bildindex.de
- 66. **Madona Mistra Hartmanna**, kolem roku 1420, kámen, bez polychromie, Ulm, katedrála, pilíř západní předsíně. Foto: www.bildindex.de
- 67. **Pieta ze Seeonu**, kolem roku 1390, opuka, původní polychromie, Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. Foto: autorka
- 68. **Pieta z Garsu**, kolem roku 1420, umělý kámen, nová polychromie, Gars am Inn, klášterní kostel, boční kaple. Foto: autorka
- 69. **Relikviářová busta sv. Zena z kláštera Isen**, 1440–1450, Bayerisches Nationalmuseum. Reprodukce z: Liedke 1975, 43.
- 70. **Apoštol Tomáš**, kolem 1435, dřevo, původní polychromie, v. 91,5 cm, soukromé vlastnictví. Reprodukce z: MÜLLER 2003, 213
- 71. **Madona z Pasova**, kolem roku 1465, dřevo, stará polychromie, v. 171 cm, soukromé vlastnictví. Reprodukce z: MÜLLER 2003, 97
- 72. **Sv. Leonhard**, kolem 1430, dřevo, stará polychromie, v. 108 cm, soukromé vlastnictví. Reprodukce z: MÜLLER 2003, 211

- 73. **Weildorfský oltář**, 1429, tempera na dřevě, rozměry křídel 251x65 cm, kostel sv. Kláry ve Fresingu.

Foto: a) www.bildindex.de, b) <http://azor.freha.pl/zrodla/bednarka> c) reprodukce z: GROSSMANN 1965, kat. číslo 52

- 74. „**Velká Madona z Hallein**“, kolem roku 1420, lipové dřevo, v. 150 cm, zničena během druhé světové války. Reprodukce z: LEGNER 1978, obr. 107

- 75. **Madona z Tittmoningu**, 1420–1425, lipové dřevo, pozůstatky původní polychromie, v. 118 cm, Salzburger Museum Carolino Augusteum.

Reprodukce z: ROHMOSER 1984, kat. číslo 19

- 76. **Mapa** s vyznačením původního umístění dochovaných soch, spojovaných s dílnou Mistra ze Seeonu. Mapa: www.maps.google.cz, koláž: autorka

Seznam použité literatury a pramenů

Literatura

- BARTLOVÁ 1990 — BARTLOVÁ Milena: Prag um 1400: Der Schöne Stil (kat. výst.). Wien 1990
- BARTLOVÁ 2001 — BARTLOVÁ Milena: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě, 1400–1460, Praha 2001
- BARTLOVÁ 2004 — BARTLOVÁ Milena: Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské, Praha 2004
- BECK/BEEH/BREDEKAMP 1975 — BECK Herbert / BEEH Wolfgang / BREDEKAMP Horst: Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1975
- BECKER 1965 — BECKER Paul: Das Bild der Madonna. Skulpturen von der Romanik bis zum Barock. Salzburg 1965
- BOMHARD 1979 — BOMHARD Peter von: Der Weildorfer Hochaltar und Weildorfer Madonna. In: Das Salzfass 13 (1979), 120–123
- BRENNINGER 1989a — BRENNINGER Georg: Die Kirchen der Pfarrei Buchbach. Landkreis Mühldorf/Oberbayern. Erzbistum München-Freising. München 1989
- BRENNINGER 1989b — BRENNINGER Georg: Kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt Ranoldsberg. München 1989
- BRENNINGER 1990 — BRENNINGER Georg: Die Kirchen der Pfarrei Dorfen. München 1990
- BRENNINGER 1993 — BRENNINGER Georg: Kunsttopographie des Erzbistum München und Freising. Die Kirchen von Ebing, Pürten und st. Erasmus. München 1993
- BRUGGER 1993 — BRUGGER Walter: Die Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Seeon. In: MALOTTKI Hans (ed.): Kloster Seeon. Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur den ehemaligen Benediktinerabtei. Weissenhorn 1993
- BRUGGER 2006 — BRUGGER Walter: Kirche und Kloster Seeon. Regensburg 2006
- CLASEN 1951 — CLASEN Karl Heinz: Die Schönen Madonnen. Ihr Meister und seine Nachfolge. Königstein 1951

- CLASEN 1974 — CLASEN Karl Heinz: Der Meister der Schönen Madonnen. Berlin 1974
- ČORNEJ 2000 — ČORNEJ Petr: Velké dějiny zemí koruny české V (1402 - 1437). Praha/Litomyšl 2000
- DEHIO 1923 — DEHIO Georg: Geschichte der deutschen Kunst. Das späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I. Die Kunst der Gotik. Berlin 1923. Obrazová část
- DEHIO 1930 — DEHIO Georg: Geschichte der deutschen Kunst. Das späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I. Die Kunst der Gotik. Berlin 1930. Textová část
- DEHIO 1990 — DEHIO Georg: Handbuch der deutschen Denkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern. München 1990
- DOPSCH 2002 — DOPSCH Heinz: Mühldorf als erzbischöfliche Stadt. In: Salzburg in Bayern. Mühldorf am Inn 2002.
- DOPSCH/SPATZENEGGER 1981 — DOPSCH Heinz / SPATZENEGGER Hans: Geschichte Salzburgs. Stadt und Land. Svazek I/1. Salzburg 1981
- EIKELMANN 2005 — EIKELMANN Renate [ed.]: Die Sammlung Bollert: Bildwerke aus Gotik und Renaissance. München 2005
- EIKELMANN 2008 — EIKELMANN Renate [ed.]: Handbuch der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen. München 2008
- EMMERLING/SCHMIDT 1995 — EMMERLING Erwin / SCHMIDT Gabi: Eine Sitzende Madonna mit Kind aus der Zeit des weichen Stils dem Meister der Seeoner Madonna zugeschrieben. Restaurierungsbericht, 1995
- ERNST 1917 — ERNST Richard: Die Krummauer Madonna der k. k. Staatsgalerie. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes, 11, 1917. 109–131
- FAJT 1996 — FAJT Jiří: Gotika v Západních Čechách 1230 – 1530 III. Sochařství. Praha 1996
- FAJT 2006 — FAJT Jiří [ed.]: Karel IV. císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1310 – 1437. Praha 2006
- FEULNER 1943 — FEULNER Adolf: Der Meister der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 10, 1943, 19sq
- FEULNER/MÜLLER 1953 — FEULNER Adolf / MÜLLER, Theodor: Geschichte der deutschen Plastik. München 1953

- FUCHS 1964 — FUCHS, Alfred: Die Inzersdorfer Madonna – ein Werk des Seener Meisters. In: Christliche Kunstblätter 1964, 115
- FÜRST 1931 — FÜRST Bruno: Beiträge zu einer Geschichte der österreichischen Plastik in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Leipzig 1931
- GARZAROLLI 1941 — GARZAROLLI VON THURNLACKH Karl: Mittelalterliche Plastik in Steiermark. Graz 1941
- GRIMME 1958 — GRIMME Ernst Günther: Unsere Liebe Frau. Eine Ausstellung im Krönungssaal des Rathauses zu Aachen. Aachen 1958
- GROSSMANN 1965 — GROSSMANN Dieter: "Schöne Madonnen" 1350 – 1450. Salzburg 1965
- GROSSMANN 1966 — GROSSMANN Dieter "Schöne Madonnen" 1350 – 1450. Eine Nachbericht zur Ausstellung. In: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 106, 1966, 71–114
- GROSSMANN 1970 — BAUERREIS Romuald / BEILNER Wolfgang / GROSSMANN Dieter: Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Salzburg 1970
- GROSSMANN 1974 — GROSSMANN Dieter: Der Meister von Seon, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, Marburg 1974, 85-138
- GULDAN 1966 — GULDAN Hans: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz-Köln 1966
- HAGER 1893 — HAGER Georg: Die Kunstdenkmale des Klosters Seon, in: Monatsschrift d. Hist. Ver. f. Oberbayern 1893
- HALM/LILL 1924 — HALM Philipp Maria / LILL Georg: Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums. Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450. Augspurg 1924
- HALM 1926 — HALM Philipp Maria: Studien zur süddeutschen Plastik, Augsburg 1926
- HARTIG 1947/48 — HARTIG Michael: Die Schöne Madonna von Salzburg als Gnadenbild und ihre Verbreitungsgebiet. In: Das Münster 1, 1947/48
- HASTABA 2003 — HASTABA Elen (ed.): Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Museum im Zeughaus. Begleiter durch die Schausammlungen. Innsbruck 2003
- HAWEL 1984 — HAWEL Peter: Schöne Madonnen. Meisterwerke gotischer Kunst. Nürnberg 1984.
- HILGER 1991 — HILGER Hans Peter: Jesuskind mit der Weintraube (=Bayerisches Nationalmuseum Bildführer 19). München 1991

- HOLBÄCK 1965 — HOLBÄCK Ferdinand: Theologischer Hintergrund und Theologische Aussage der „Schönen Madonnen“. In: GROSSMANN 1965
- HOMOLKA/PEŠINA 1963 — HOMOLKA Jaromír / PEŠINA Jaroslav: K problematice evropského umění kolem roku 1400 / Pešina, Jaroslav (et. al.) In: Umění XI, 1963, 161–206
- HOMOLKA Jaromír: K problematice české plastiky 1350-1450. Na okraj knihy A. Kutala „České gotické sochařství 1350-1450“, in: Umění XI, 1963, 414–448
- HOMOLKA 1965 — HOMOLKA Jaromír: On the development of Czech gothic sculpture about 1400. In: Sborník k sedmdesátinám Jana Květa. Praha 1965
- HOMOLKA 1983 — HOMOLKA Jaromír: Praha gotická - sochařství, in: POCHE Emanuel (ed.): Praha Středověká Praha 1983, 357 – 489
- HOMOLKA 1990 — HOMOLKA Jaromír: Prag und die mitteleuropäische Kunst um 1400. Einige Bemerkungen. In: POCHAT/WAGNER 1991
- KIESLINGER 1923 — KIESLINGER Alois: Zur geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien, 1923.
- KLEIN 2007 — KLEIN Bruno (ed.): Gotik. (=Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland). Darmstadt 2007
- KOLLER 1973 — KOLLER Manfred: Der Albrechtsmeister und Conrad Laib. Technologische Beiträge zur Tafelmalerei des "Realistischen Stiles" in Österreich. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 27. 1973, 41–55
- KRONBICHLER 1998 — KRONBICHLER Johann: Meisterwerke Europäischer Kunst. 1200 Jahre Erzbistum Salzburg. Salzburg 1998
- KUTAL 1953 — KUTAL Albert: K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university II, 1953, 2–4
- KUTAL 1957 — KUTAL Albert: České sochařství kolem r. 1400 a alpské země, in Umění V, 1957, 301–315
- KUTAL 1962 — KUTAL Albert: České gotické sochařství 1350-1450, Praha 1962
- KUTAL 1966 — KUTAL Albert: K problému krásných madon. Poznámky k výstavě „krásné madony“ v Salcburku, in Umění XIV, 1966, 433–457
- KUTAL 1971 — KUTAL Albert: Výstava Stabat Mater v Salcburku. In: Umění XIX, 1971, 402–407.
- KUTAL 1972 — KUTAL Albert: České gotické umění, Praha 1972

- LANGER 1978 — LANGER Elisabeth: Gotik in der Steiermark (kat. výst.), Graz 1978
- LEGNER 1965 — LEGNER Anton: Schöne Madonnen 1350 - 1450, in Pantheon 23, 1965, 422sq
- LEGNER 1976 — LEGNER Anton (ed.): Spätgotik in Salzburg (kat. výst.). Skulptur und Kunstgewerbe 1400 – 1530. Salzburg 1976
- LEGNER 1978 — LEGNER, Anton (ed.): Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Köln 1978.
- LICHTER 1997 — LICHTER Claudia: Meister Hartmann in Ulm. In: MULTSCHER 1997
- LIEDKE 1975 — LIEDKE Wolker: Salzburger Maler und Bildschnitzer sowie Bau- und Kunsthandwerker der Spätgotik und Renaissance. In: Ars Bavarica 3, 1975, 33–56
- MAROSI Ernő: Sigismundus rex et imperator. Art and culture during the time of Sigismund of Luxembourg 1387-1437. Budapest 2006
- MARTI 1994 — MARTI Susan: In: JEZLER Peter: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Zürich 1994
- MILLER 2002 — MILLER Albrecht: Der Meister von Seeon. In: Salzburg in Bayern (kat. výst.). Mühldorf am Inn 2002
- MILLER 2003 — MILLER Albrecht: Der Meister von Seeon. In: Maria. Licht im Mittelalter. Meisterwerke der Gotik (kat. výst.). Leogang 2003
- MÜLLER 1935 — MÜLLER Theodor: Mittelalterliche Plastik Tirols. Von der Frühzeit bis zur Zeit Michael Pachters. Berlin 1935
- MÜLLER 1950 — MÜLLER Theodor: Gotik in Tirol. München 1950
- MÜLLER 1950 — MÜLLER Theodor: Alte bairische Bildhauer. Vom Erminoldmeister bis Hans Leinberger. München 1950
- MÜLLER 1976 — MÜLLER Theodor: Gotische Skulptur in Tirol. Bolzano 1976
- MÜLLER 1964— MÜLLER Theodor: Bayerisches Nationalmuseum. Führer durch die Schausammlungen. München 1964
- MÜLLER 1966 — MÜLLER Theodor: Sculpture in Netherlands, Germany, France and Spain 1400-1500. Harmondsworth 1966
- MÜLLER 1972— MÜLLER Theodor: Beobachtungen zur Südtiroler Plastik in der Frühzeit Michael Pachters. In: Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag, Salzburg 1972, 234–242

- MULTSCHER 1997 — REINHARDT Brigitte / ROTH Michael: Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm, Ulm 1997.
- PÄCHT 1962 — PÄCHT Otto: Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache, in: Katalog der Ausstellung Europäische Kunst um 1400, Wien 1962, 52sqg
- PAATZ 1956 — PAATZ Walter: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil. – hist. Klasse 1956²
- PINDER 1923 — PINDER Wilhelm: Zum problem der „Schönen Madonnen“ um 1400, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 44, 1923, 147sqg
- PINDER 1924 — PINDER Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehendem Mittelalter bis zum Ende des Renaissance I, Wildpark-Potsdam 1924
- PINDER 1929 — PINDER Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehendem Mittelalter bis zum Ende des Renaissance II, Wildpark-Potsdam 1929
- PINDER 1937— PINDER Wilhelm: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Leipzig 1937
- POCHAT/WAGNER 1991 —POCHAT Götz / WAGNER Brigitte (ed.): Internationale Gotik in Mitteleuropa. Graz 1991
- RAMISCH 1964 — RAMISCH Hans: Zur Salzburger Holzplastik im zweiten Drittel des 15. Jahrhundert, in: Mitt. d. Ges. f. Salz. Landeskunde 104, 1964. 1-87
- RAMISCH 1967 — RAMISCH Hans: Plastik. In: Gotik in Österreich, 3. verbesserte Aufl. Krems an der Donau 1967
- RAMISCH 1998 — RAMISCH Hans: Ulm und die Salzburger Plastik im 15. Jahrhundert. Hanns Sweicker von Ulm. Der Bildhauer der Pröpste von Chiemsee in der Zeit von 1430 bis 1467. In: Skulptur in Süddeutschland, 1400 – 1770. Festschrift für Alfred Schädler. München 1998
- RIEHL 1902 — RIEHL Berthold: Stein- und Holzplastik in Ober-Bayern. Vom 12. bis zum Mitte des 15. Jahrhunderts. München 1902
- ROHRMOSER 1972 —: Spätgotik in Salzburg, Salzburg 1972.
- ROSSACHER 1965 — ROSSACHER Kurt: Die Schöne Madonna - neue Ergebnisse und Problematik der Ausstellung in Salzburg, in: Alte und moderne Kunst, 1965
- RUKSCHCIO 1972 — RUKSCHCIO Beate: Die Salzburger Tafel- und Glasmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In: ROHRMOSER Albin: Ausstellung Spätgotik in Salzburg. Die Malerei, 1400–1530. Salzburg 1972

- SCHÄDLER 1962 — SCHÄDLER Alfred: Deutsche Plastik der Spätgotik, Königstein 1962
- SCHMALZL 1962 —SCHMALZL Peter: Pürten in Geschichte und Legende (Kirchenführer), Neuburg/Dounau 1962
- SCHMIDT 1992— SCHMIDT Gerhard: Gotische Bildwerke und ihre Meister. Wien/ Köln/ Weimar 1992
- SCHROLL 1994 — SCHROLL Meinrad — Die Seoner „Propstei Mühldorf“. In: Salzburger Archiv 18. 1994.
- SCHULTES 1988 — SCHULTES Lothar (ed.): Mittelalterliche Plastik in Mühlviertel. In: Das Mühlviertel. Natur, Kultur, Leben (kat. výst.). Linz 1988
- SCHULTES 2000 — SCHULTES Lothar: Die Plastik. Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils, in: BRUCHER Günter (ed.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Band II. Gotik. München/London/New York 2000
- SCHULTES 2002 — SCHULTES Lothar (ed.): Gotikschätze Oberösterreich, Linz 2002
- SÖDING 2008a — SÖDING Ulrich: Schöne Madonnen in Bayern, Schwaben und Tirol. In: Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310 – 1437 (= Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Dějiny umění – historie 8), Praha 2008
- SÖDING 2008b — SÖDING Ulrich: Schöne Madonnen. Standbilder und Sitzfiguren. München 2008
- SPRINGER 1936 — SPRINGER Louis Adalbert: Die bayrisch-österreichische Steingussplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert. Würzburg 1936
- STADLOBER 1996 — STADLOBER Margit: Gotik in Österreich. Graz 1996
- STIX 1919 — STIX Alfred: Die Madonna von Krummau. In: Die bildenden Künste. Wiener Monatshefte II, sešit 8, 190 – 192, Wien 1919
- SUCKALE 1998 — SUCKALE Robert: Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis heute Köln 1998
- SUCKALE 2003 — SUCKALE Robert: Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalter. München 2003
- SWOBODA 1969 — SWOBODA Karl Maria (ed.): Gotik in Böhmen. Mnichov 1969
- SWOBODA 1978 — SWOBODA Karl Maria: Geschichte der Bildenden Kunst in 9 Bänden, Band 3, Die Spätgotik. Wien 1978

- WIESE 1927/28 — WIESE Erich: Zur Datierung der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift für bildende Kunst 61, 1927/28, 359
- WILM 1922 — WILM Hubert: Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. München 1922
- WILM 1929 — WILM Hubert: Gotische Tonplastik in Deutschland. Augsburg 1929
- WILM 1940 — WILM Hubert: Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Entstehung. Stuttgart 1923
- ZIMMERMANN 1964 — ZIMMERMANN Eva: Eine thronende Madonna des "weichen Stiles". In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 1, 1964, 127–144

Lexikony:

- LTHK — KASPER Walter (ed.): Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg im Breisgau 1993 – 2001
- MARIENLEXIKON — Remigius BÄUMER / Leo SCHEFFCZYK (ed.): Marienlexikon, St. Ottilien 1988 -1994

Internetové zdroje:

- www.bildindex.de
- www.kubikat.org
- www.maps.google.com

Prameny

- Městská kniha se záznamem o Hansi Paldaufovi: Městský archiv Salcburk: Hs 14, Bürgerbuch, 1. svazek (1441–1540)
- Johannes Aventinus: Bairischer Chronik. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Reichsstadt Regensburg Literalien 300 fol. 1–51. Dostupný v digitalizované podobě na adrese: <http://www.gda.bayern.de/fotostrecken/aventin/index.php?gallery=2#start>
- Korespondence z roku 1996 mezi Dr. Dietrem Grossmanem a Dr. Hansem Rudolfem Spaglem, tehdejší ředitelem Kreisheimatmusea v Mühldorfu ohledně získání Madony z Taufkirchen. Archiv Kreisheimatmusea Lodron-Haus v Mühldorfu am Inn.

Ostatní citované prameny jsou obsaženy v následujících edicích:

- BOMHARD 1957 — BOMHARD Peter von: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim. II. Teil. Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbzirktes Prien. Rosenheim 1957
- BURDACH 1926 — BURDACH Konrad: Schlesisch-böhmische Briefmuster aus der Wende des vierzehnten Jahrhundert. Berlin 1926
- MAYER – WESTERMEYER 1884 — MAYER – WESTERMEYER: Statistische Beschreibung des Erzbistums München – Freising , Regensburg 1884 (3 svazky)
- ROTT 1934 — ROTT Hans: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. 2. Alt-Schwaben und die Reichsstädte. Stuttgart 1934
- WALLNER 1967 — WALLNER Engelbert: Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Stadt und des Landkreises Rosenheim. 5. Das Bistum Chiemsee im Mittelalter (1215-1508). Rosenheim 1967