

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

Mgr. Kateřina Hladká

**Mistr Hartmann a švábské řezbářství
počátku 15. století**
doktorská disertační práce

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

konzultantka: doc. Michaela Ottová, Ph.D.

Praha 2017

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 2. března 2017

Kateřina Hladká

Kateřina HLADKÁ: Mistr Hartmann a švábské řezbářství počátku 15. století (doktorská disertační práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2017

Rozsah práce: 288 stran, 558 412 znaků bez mezer

Anotace

Mistr Hartmann a švábské řezbářství počátku 15. století

Ulmský kameník Mistr Hartmann je dějinám umění známý již dlouho, ale jeho role ve švábském řezbářství počátku 15. století stále vyvolává mnohé otázky. Hartmannovi bývá přiznávána vůdčí pozice jak v huti, tak v řezbářské dílně, zatímco proti mluví průměrná kvalita jeho soch a skutečnost, že se měšťanem stal až roku 1428, tedy déle než 10 let poté, co je v Ulmu poprvé doložen. Tato práce zkoumá Mistra Hartmanna nejprve z hlediska sociální a kulturní situace v Ulmu na počátku 15. století. Zpřesňuje jeho roli v rámci hutního provozu při stavbě ulmského farního kostela a výzdobě západního průčelí, jehož ikonografický program do značné míry odráží historické okolnosti svého vzniku. Druhá část práce se zaměřuje na řezbářskou dílnu, v níž vznikl oltářní retábl z Dornstadtu, a na fenomén rozšíření tohoto stylu po celém Švábsku. Ulmská dílna je představena v kontextu města a zdejší huti, někdejších lokálních center i vzdálenějších regionů. Kolem roku 1415 pozorujeme velmi aktivní uměleckou výměnu zejména se středním Porýním. Ulm, který kolem roku 1400 neměl výraznou řezbářskou tradici, se v průběhu velmi krátké doby stal hlavním uměleckým střediskem Horního Švábska. Právě v době růstu moci říšského města můžeme na příkladu Mistra Hartmanna velmi dobře sledovat změny v postoji společnosti vůči umění i v nárocích objednavatelů z řad městské rady.

Klíčová slova:

15. století, sochařství, Ulm, Mistr Hartmann, kameník, Mistr Dornstadtského oltáře, Mistr z Eriskirchu, Mistr z Bronnweileru, Mistr z Trochtelfingen, švábské řezbářství, internacionální gotika, krásný sloh

Abstract

Master Hartmann and the Swabian Woodcarving at the Beginning of the 15th Century

The stonemason Master Hartmann from Ulm is known to art historians already long time, but his role in Swabian woodcarving at the beginning of the 15th century, however, still evokes numerous questions. Although Hartmann is believed to work simultaneously in the hut and the woodcarving workshop, the average quality of his works, and the fact, that he was accepted as a citizen only in the year 1528, more than ten years after we encounter him in Ulm records for the first time, indicates certain complications of this hypothesis. In this doctoral thesis, Master Hartmann is studied from the perspective of social and cultural situation in Ulm at the beginning of the 15th century. Attention is given to his position in the hut organization on the construction of Ulm Minster and his artistic activity on the western façade, which in its iconographical concept reflects also the historical background. The second part of the thesis focuses on the woodcarving workshop, where the Altarpiece of Dornstadt was made, and on the phenomenon of wide distribution of this style around the entire Swabia. The Ulm workshop is presented in the context of the city and its minster hut, former local centers and even more distant regions. Around 1415, a very active cultural transfer can be observed, mostly with the Middle Rhine cities. Ulm, which around 1400 did not have any considerable woodcarving tradition, became in a very short time the main artistic center of the Upper Swabia. Exactly in this time of enormous growth of the Free Imperial City of Ulm, it is possible to observe on the example of Master Hartmann, how the relation of the society to the art and the standards of the patrons in the city council changed.

Key words:

15th century, Sculpture, Ulm, Master Hartmann, Stonemason, Master of the Altarpiece of Dornstadt, Master of Eriskirch, Master of Bronnweiler, Master of Trochtelfingen, Swabian woodcarving, International Gothic, Beautiful Style

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala těm, kteří mi pomohli při přípravě této práce. Na prvním místě jsou to pan prof. PhDr. Jaromír Homolka, CSc. a paní doc. Michaela Ottová, Ph.D., kteří mne trpělivě vedli po celou dobu mého studia, a pan Prof. Dr. Ulrich Söding, s nímž jsem měla možnost téma konzultovat. Rovněž velký dík patří prof. Jiřímu Kuthanovi, DrSc., Dr.h.c. za umožnění studijního pobytu v Mnichově a také mé rodině a přátelům, kteří mne podpořili, abych zde mohla zůstat a pracovat na doktorské práci i po skončení stipendia. Poděkování si zasluhují také všechny instituce a farnosti, které mi vyšly vstříc, především Landesmuseum Württemberg ve Stuttgartu a paní Dr. Eva Leistenschneider z Ulmer Museum. Za důležité informace vděčím panu Dr. Reinhardu Wortmannovi a pracovníkům ulmské kostelní huti vedené architektem Michaellem Hilbertem. Tuto práci bych ovšem zřejmě nikdy nedokončila bez obrovské podpory mého přítele.

V Praze dne 28. února 2017

„It is well known that only what we say directly about a work of art may correspond to its actual appearance, scope and function. Whenever we leave the works of art of themselves and start generalizing, whenever we consider a work of art as a component of a group, we have to pay for it with an only approximate precision. As the degree of generalisation increases, the degree of correspondence between the concept and reality decreases. But we can not help generalising, if we do not wish to remain on the level of cataloguing and inventorising, if we want to transgress the border between chronicle and history.“

Jan Białostocki:
Reflexions on Facts and Generalising in the History of Art.
In: Actas del XXIII. Congreso internacional de historia del arte, 3, Granada 1973, 481

Obsah

I. Úvod.....	15
II. Přehled literatury	21
III. Mistr Hartmann a švábské řezbářství počátku 15. století	38
1. <i>Historické souvislosti</i>	38
1.1. Stručná historie Ulmu a Horního Švábska	38
1.2. Politická situace na počátku 15. století	41
1.3. Stavba ulmského minstru	44
1.3.1. Parlěřovská epocha.....	46
1.3.2. Ensingerovská epocha	48
1.3.3. Renesance a baroko	50
1.3.4. Restaurování minstru v 19. století.....	53
1.3.5. Sochaři v restaurátorské huti	56
1.3.6. 20. století	56
1.3.7. Ulmský minstr dnes.....	57
2. <i>Švábské sochařství kolem roku 1400</i>	59
3. <i>Mistr Hartmann v pramenech</i>	72
3.1. Organizace huti	73
3.2. Hartmann v hutních knihách	77
3.3. Hartmann v Ulmu	83
4. <i>Západní předsíň ulmského minstru v první třetině 15. století</i>	88
4.1. Mistr Apoštolů a „nový realismus“	90
4.2. Hartmannův sochařský cyklus	93
4.2.1. Panna Marie s dítětem	99
4.2.2. Apoštolové a světice.....	105
4.2.3. Ikonografie a stylové zařazení.....	118
4.3. Sochy na pilířích arkády	122
4.3.1. Panna Marie s dítětem	124
4.3.2. Sv. Martin.....	128
4.3.3. Sv. Antonín.....	131
4.3.4. Sv. Jan Křtitel	133
4.4. Sochy kurfiřtů z jižní stěny ulmské radnice	134

4.5. Interpretace sochařské výzdoby průčelí minstru	138
<i>5. Dornstadtský retábl a příbuzná díla</i>	<i>143</i>
5.1. Oltářní retábl z Dornstadtu	144
5.1.1. Panna Marie s dítětem	145
5.1.2. Sv. Barbora	149
5.1.3. Sv. Kateřina	152
5.1.4. Datace a autorství sochařské výzdoby retáblu	154
5.1.5. Malířská výzdoba Dornstadtského retáblu	157
5.1.6. Ikonografie	159
5.1.7. Zařazení Dornstadtského retáblu v evropském umění	162
5.2. Nejblíže řezbářská díla	164
5.2.1. Madona z Orsenhausen	165
5.2.2. Madona z kláštera Sießen	167
5.2.3. Madona z Bollingen	169
5.2.4. Chórové lavice v minstru v Überlingen	171
5.2.5. Další produkce ulmské dílny	174
5.3. Ulmská dílna a pozdní krásný sloh	178
<i>6. Madony Ochránitelky</i>	<i>182</i>
6.1. Madona z klášterního kostela ve Zwiefalten	187
6.2. Madona Ochránitelka z Leutkirch-Herlazhofen	188
6.3. Madona Ochránitelka z Dietlingen-Göbblingen	190
6.4. Panna Marie Ochránitelka v Ummendorfu u Biberachu	192
<i>7. Současníci Mistra Hartmanna</i>	<i>194</i>
7.1. Mistr z Eriskirchu	195
7.1.1. Čtyři truchlící ženy z Eriskirchu	197
7.1.2. Dílna Mistra z Eriskirchu	201
7.2. Mistr z Bronnweileru	204
7.3. Mistr Božího hrobu v Trochtelfingen	208
<i>8. Širší okruh „hartmannovských“ děl</i>	<i>210</i>
8.1. Madona, sv. Osvald a sv. Kateřina z Pfärrichu	211
8.2. Sochy z kostela sv. Klimenta v Poltringen	213
8.3. Trůnící Madona v Karlsruhe	217
8.4. Sv. Anna Samatřetí z Dornstadtu	218
8.5. Švábská produkce mimo dosah ulmské dílny	219
<i>9. Umělecká výměna s centry v Porýní a v Čechách</i>	<i>223</i>

9.1. Umělecká výměna se středním Porýním	224
9.2. Mohuč a recepcce osobnosti Konrada III. von Daun v Ulmu	227
9.3. České země a otázka vlivu pražského centra	233
9.4. Pozdní krásný sloh?	238
IV. Závěr	241
Seznam zkratk.....	247
V. Seznam pramenů a literatury.....	248
Prameny a pramenné edice.....	248
Literatura	249
VI. Seznam vyobrazení	276

I. Úvod

Stará kulturní krajina kolem Bodamského jezera s bohatou historií a mocnými kláštery měla vliv nejenom na filosoficko-teologické osobnosti středověké mystiky, jako byl Heinrich Seuse, ve věřícím člověku probouzí silné emoce i dnes. Její roli ve středověkém umění dokládají výrazově nesmírně silná a sugestivní díla anonymního sochaře zvaného Mistr z Eriskirchu. V kopcovitém Horním Švábsku, jehož metropolí je Ulm, hrála zase významnou roli řeka Dunaj, která představovala spojení jednak s městy a městečky na horním toku, jako je například Donauwörth či Eichstätt, jednak s významnými sídly Řeznem, Pasovem, Vídní nebo Budínem. Ulmský přístav byl posledním, dál proti proudu už se s velkými loděmi po řece plout nedalo. Město bohatlo díky své poloze na křižovatce obchodních cest a evropské tepně lodní dopravy a také díky textilní výrobě. Ulm hrál zásadní roli nejen ekonomickou, ale v čele Švábského městského spolku i politickou, přičemž se neváhal postavit proti vůli samotného císaře. Život ve městě se vyznačoval svobodou a nízkými daněmi a lákal tak mnoho nových příchozích. Velký kulturní rozmach přišel poté, co město s konečnou platností odkoupilo práva k farnímu kostelu od kláštera Reichenau.

Ulmský farní kostel¹ je již od doby svého založení především symbolem sebevědomí a moci říšského města na Dunaji, jež v 15. století zažívalo nebývalý kulturní a umělecký rozkvět. Ambiciózní stavba byla dokončena až na počátku 20. století, její monumentální západní průčelí však bylo navrženo Ulrichem z Ensingenu již na sklonku 14. věku a dál rozvíjeno Matyášem Böbblingem ve století patnáctém. Ve druhém desetiletí 15. století byly osazeny sochy v archivoltách západního portálu a kolem roku 1420 vyrostla stavba již do takové výše, že mohl být Mistrem Hartmannem dodán soubor figur Madony se šesti světlicemi a dvanácti apoštolů, který dodnes stojí na průčelní stěně chrámu.

Mistr Hartmann se v ulmských pramenech objevuje několikrát, což vedlo badatele již od počátku 20. století k pokusům o rekonstrukci jeho sochařské kariéry, dílny a okruhu. Někteří historici umění mu přisuzují hned dvojí roli – jak v hutí, tak v cechu, jiní jsou zdrženlivější a navrhují vedle něj vícero anonymních umělců. Umělecké tendence hornošvábské řezbářské produkce 20. a 30. let 15. století mají však některé společné

¹ Německý výraz „*das Münster*“ (pův. ze slova „monasterium“) se v jihoněmeckém prostředí používá běžně k označení nejen katedrál a dómů (Basilej, Štrasburk, Freiburg im Breisgau), ale i farních kostelů, jako v případě Ulmu.

jmenovatele, které pramení právě z postav na průčelí ulmského farního kostela a ze skříňových soch o něco staršího retáblu z farního kostela v nedalekém Dornstadtu, a proto se Mistr Hartmann nabízí jako onen tvořivý umělec a schopný podnikatel, který tento styl do Ulmu přinesl a později jej etabloval v celém Horním Švábsku. V současné době se jménem Mistra Hartmanna označuje nejen pramenně doložený cyklus na průčelí, ale také sochy na pilířích arkády západní předsíně ulmského farního kostela, kamenné postavy pěti kurfiřtů z fasády ulmské radnice a celá plejáda řezbářských děl z okruhu oltářního retáblu z Dornstadtu. V následujících kapitolách tato připsání kriticky zhodnotíme s ohledem nejen na prameny a historický kontext, ale v duchu tradice české školy dějin umění také s důrazem na formální stránku sochařských památek.

Časové vymezení zpracovávaného tématu zahrnuje zejména období od poloviny druhé dekády do počátku 30. let 15. století. Mistra Hartmanna můžeme sledovat v Ulmu v rozmezí let 1417–1428 a patrně i dekádu poté, kdy zde byl měšťanem. Protože však jednou z otázek je i sochařův původ, je nutné zabývat se předchozí uměleckou tradicí nejen v Horním Švábsku, ale také ve vzdálenějších oblastech, do nichž nás zavede rozbor Hartmannových nebo jemu připisovaných děl a jejich nejbližší analogie. Stopy vedou v tomto případě do mohučské diecéze. Naopak po příchodu Hanse Multschera do Ulmu je čím dál tím obtížnější hartmannovský styl sledovat.

Výzdobu průčelí ulmského farního kostela nelze interpretovat bez pochopení politické situace nejen v Ulmu, ale i v jiných částech Svaté říše římské, zejména středním Porýní. První kapitola proto seznámí s historií Ulmu, postavením města v organismu Svaté říše římské a zaměří se na politickou, hospodářskou a kulturní situaci první čtvrtiny 15. století, tedy v době papežského schizmatu, kostnického koncilu a počátků husitských válek. Druhá část představí stavbu a proměny ulmského farního kostela od jeho staršího „přespolního“ předchůdce, přes slavnostní založení nového chrámu v roce 1377, jeho nákladnou dostavbu v 19. a 20. století, až do dnešních dnů, neboť po celou tu dobu Hartmannovy sochy stály na jeho průčelí, a proto zejména pro období 19. století bylo nutné ponořit se do pramenů a zjistit, zda nebyly nějakým způsobem opravovány.

Od nastíněné výchozí situace se také odvíjí koncepce a struktura předkládané práce. Nejprve představíme celkovou geopolitickou situaci, sochařskou tradici a její progresivní proudy a do tohoto kontextu ve čtvrté kapitole zasadíme pramenně doložená Hartmannova díla ze západního průčelí minstru. Po kritickém zhodnocení dalších kamenných památek sekundárně připsaných Hartmannovi se dostaneme k zásadnímu

tématu řezbářské dílny Mistra Hartmanna či Mistra Dornstadtského retáblu. Hartmannova díla tedy nejsou představena chronologicky, ale podle tematických kapitol, kdy se prvního místa dostává jedinému pramenně doloženému sochařovu dílu, jímž je cyklus z průčelí ulmského minstru, a s ním souvisejícím kamenným realizacím.

Pátá kapitola dává prostor rozsáhlé řezbářské produkci spojované se jménem Mistra Hartmanna. Ústředním dílem je oltářní retábl z Dornstadtu, který by měl být nejstarší známou sochařovou realizací, ovšem o jeho autorství napanuje mezi badateli shoda. Následuje přehled děl, která s retáblem nebo se sochami ze západní předsíně ulmského kostela souvisejí. Pokusíme se zde formulovat skupinu nejbližších dřevořezeb a představit možnosti, jakým způsobem mohla tato dílna fungovat. Následující kapitola je poněkud specifická svým ikonografickým vymezením a věnuje se čtyřem mariánským sochám s ochranným pláštěm, které tvoří ideově určitou skupinu, a proto jsme považovali za vhodné vyčlenit jim vlastní část textu.

Pro usnadnění orientace v dalších částech, obsahujících velké množství řezbářských děl, která oscilují mezi různými lokálními styly, jsme sedmou kapitolu věnovali Hartmannovým současníkům, jako byli Mistr z Eriskirchu, Mistr z Bronnweileru či Mistr Božího hrobu v Trochtelfingen. Osmá kapitola zahrnuje sochařské památky, které lze odvodit s větší pravděpodobností od ulmského průčelí než od řezbářské dílny, kde vznikl Dornstadtský retábl. Tato díla jsou velmi různorodá a mnohdy nelze bezpečně určit, zda je ovlivnily pouze sochy z ulmského minstru, nebo zda existuje spojitost i skrze dílenské prostředí, a proto je nazýváme „širším okruhem hartmannovských děl“. Zmíníme zde také díla, která jsou tvorbě Mistra Hartmanna stylově již poměrně vzdálená, ovšem obraz švábského řezbářství zpracovávané epochy by bez nich nebyl kompletní.

V poslední části se budeme věnovat kulturně historickému kontextu analogií nastíněných v předchozích kapitolách, širším evropským souvislostem a možnostem kulturního transferu v době prolínání vrcholné a pozdní gotiky. Na závěr připojujeme úvahu nad pojmem „pozdí krásný sloh“.

Pro monografické uchopení Mistra Hartmanna je klíčová zodpovědná a kritická práce s prameny, které již byly v minulosti vykládány různě. Hutní knihy ulmského minstru, ale také městské a daňové knihy, byť nekompletní, mohou pomoci při hledání odpovědí na některé otázky týkající středoevropského prostoru v době husitských bouří, zejména na téma exodu umělců z Čech. Komparace českého umění a ulmského sochařství v politicky

nestabilní době první třetiny 15. století byla původní myšlenkou, která stála za volbou tématu. Ačkoli se později ukázalo, že původ stylu Mistra Hartmanna má smysl hledat spíše v Porýní a umělecká výměna s Mohučí a Frankfurtem přináší mnohem atraktivnější témata, přesto se linie reflektující vazbu na české umění nevytrácí zcela, ale je stále latentně přítomná, ať už prostřednictvím importů či dílenských spolupracovníků, nebo v zajímavých paralelách mezi geograficky vzdálenými uměleckými díly. Oklikou se dotkneme také problematiky Mistra Týnské kalvárie, která je věčným předmětem sporů českých dějin umění.

Právě vzhledem ke komplikované interpretaci středověkých pramenů byly již publikované primární písemné i obrazové prameny znovu detailně ověřovány a studovány v originále, stejně jako byla znovu zkoumána zmiňovaná umělecká díla, s přihlédnutím k jejich stavu zachování, restaurátorským zásahům a technologickým specifikům – pokud byla dokumentace k dispozici. Většina švábských soch zpracovávané epochy se totiž do dnešních dob dochovala bez polychromie. K olouhování starších barevných vrstev došlo zejména u děl ze sbírky Dr. Dursche (dnes základ expozice v Dominikánském muzeu v Rottweilu), jenž za to byl už ve své době silně kritizován. Tento sběratel starou, mnohdy silně poškozenou a oloupanou polychromii úplně odstranil a povrch soch přetřel olejovým nátěrem imitujícím dřevo, aby tím sjednotil barevnost povrchu. I po mnoha restaurování jsou však sochy nevratně poškozené a absence polychromie zhoršuje čitelnost jejich původního výrazu. Olouhování velmi utrpělo například sousoší truchlících žen z Bronnweilera (WLM Stuttgart), jejichž tváře, zračící spoluutření s Kristem, počítaly s vrstvou polychromie a domodelováním detailů, a v neposlední řadě i slavná čtveřice soch z Eriskirchu.

Jedním z problémů, které se vynořily během zpracování tématu, je stav cyklu soch z průčelí ulmského farního kostela. Sochy jsou dodnes na původním místě s výjimkou postavy nesprávně označované jako sv. Bartoloměj, jež byla nahrazena kopií a umístěna v Ulmském muzeu. Právě jejich velmi dobrý stav v kontrastu se silně poničeným apoštolem v muzeu vyvolává řadu otázek ohledně jejich možných úprav v pozdějších letech. V tomto bodě se však dotýkáme citlivého místa ulmského patriotismu a rovněž narážíme na personální problémy v ulmské huti. Získat relevantní informace o stavu soch se nepodařilo. Tato problematika je ovšem mimořádně důležitá, protože se jedná o jediná existující pramenně doložená díla mistra Hartmanna. Při analýze těchto soch vycházíme zejména z fotografií pořízených z náměstí, ze starých – patrně předválečných – fotografií

z marburského archivu² a ze studia sádrových odlitků deponovaných v severní chórové věži ulmského farního kostela.

Metodou, kterou jsme pro následující studii zvolili, je české škole dějin umění vlastní formální analýza, již považujeme za nezbytný základ pro zkoumání vizuálního umění. Formální rozbor samotný pochopitelně nemůže mít dostatečnou vypovídací hodnotu bez dalšího socio-kulturního, geografického a politického kontextu, který zakládáme na důkladném studiu a následné interpretaci pramenů a na komparacích s ostatními uměleckými centry. Vynořují se zde otázky, které vyžadují také přístup ikonologický, zejména možnosti a limity interpretace západního průčelí minstru a dalších zakázek ulmské městské rady.

Německé, respektive středoevropské téma také způsobuje určité jazykové komplikace. Pro lepší přehlednost jsou proto v poznámkách uvedeny orientační české překlady použitých citací jiných autorů, aby byl text srozumitelný i čtenáři, který nehovoří německy.³ Ze stejného důvodu dává obecnější historický úvod prostor pro vykreslení geopolitické situace i místních specifik. Vzhledem k chybějícímu českému ekvivalentu je v textu používán výraz *minstr*, označující v jihoněmecké oblasti jak farní kostel, tak i katedrálu. Překlady, nebo naopak zachovávání některých názvů v němčině byly vždy zvoleny na základě jazykové logiky a plynulosti textu, v případě vlastních jmen historických osobností užíváme české ekvivalenty pouze tam, kde jsou silně zažitá (například rodina Parlérů či jména panovníků a některých velkých politiků, která se běžně překládají), jinde však respektujeme původní znění jména.

Hlavním cílem této studie není jen monografické umělecko-historické zpracování látky o Mistru Hartmannovi, jemuž se již z tohoto hlediska věnovali dřívější badatelé. Těžiště této práce spočívá právě ve zvoleném výseku střední Evropy, v možnosti srovnání uměleckého prostředí Ulmu s jinými, nejen německými lokalitami a v propojení témat, jež byla doposud zpracovávána spíše izolovaně. Tato práce by mohla napomoci dalším českým badatelům s orientací v předmultscherovském švábském sochařství a vztazích mezi německými regiony v době rozpadu krásného slohu do lokálních proudů. Celá studie je komponována tak, aby na jednotlivé vazby a transfery upozorňovala.

² www.bildindex.de

³ Texty pramenů vzhledem k jejich nejednoznačnosti a komplikovanému výkladu nepřekládáme.

Ale kdo vlastně Mistr Hartmann byl a jaký je jeho skutečný přínos pro dějiny umění? Co znamenala produkce jeho dílny pro jihoněmecké sochařství a jak si můžeme být vůbec jisti, že dílna, kde vznikl Dornstadtský oltář, byla vedena právě Hartmannem? Na druhou stranu, otázka se dá položit i tak, zda je jméno vedoucího umělce této dílny tak podstatné, když nevíme, kdo byli jeho spolupracovníci a v jakém vzájemném postavení stáli. Je tedy lepší vykreslit Hartmanna jako pozdně gotického řemeslníka a podnikatele, anebo popsat určitý umělecký fenomén spojovaný s jeho jménem? Téma stojí na samém přelomu mezi vrcholnou a pozdní gotikou, mezi středověkým a novověkým způsobem uvažování, a proto není vždy snadné rozhodnout se, který přístup je vhodnější. V následujících kapitolách se proto pokusíme rozlišovat mezi Hartmannem jako pramenně doloženým sochařem, a stylovým fenoménem pozdního krásného slohu v Ulmu.

Předkládaná práce vznikala z velké části v Praze a v Mnichově, ale i ve vzdálenějších částech Evropy, což mělo vliv na celkovou koncepci textu a vedlo k zamyšlení nad jeho potenciálními čtenáři. Snad právě tento „paneurospký“, plastický pohled na problematiku středověkého řemeslníka a sochaře v jeho středoevropském kontextu lépe odpovídá tehdejšímu pohledu na svět.

II. Přehled literatury

Švábské gotické umění bylo lokálně zpracovááno již od 19. století, zejména díky monografiím slavných rodáků pozdní gotiky. S pronikáním romantismu a nacionalismu se začala rodit i myšlenka dostavby ulmského farního kostela, jenž nebyl jenom místem modlitby, ale především symbolem a vzpomínkou na někdejší politickou moc města Ulmu. Od 40. let 19. století díky tomu můžeme sledovat podrobné publikace a studie týkající se nejen architektury minstru, ale i jeho vnitřního vybavení. Ulmský farní kostel má ovšem kontinuální badatelskou tradici již od dob baroka a její vrchol můžeme spatřovat v parlěřovském výzkumu na konci 70. let 20. století, kdy se oslavovalo i šestisetleté výročí založení chrámu.

Řezbářství krásného slohu mimo stavbu farního kostela v Ulmu se však monografické studie nedočkalo od doby Gertrud Otto,⁴ přestože jednotlivé sochy z okruhu Mistra Hartmanna a zejména pak oltářní retábl z Dornstadtu jsou v literatuře zmiňovány velmi často, většinou ve spojení se sbírkami Stuttgartského zemského muzea, v pracích Julia Bauma a naposledy v katalogu sepsaném Claudií Lichte a Heribertem Meurerem v roce 2007.⁵ Dornstadtský retábl se v souvislosti s restaurováním dočkal i vlastní monografie, kde Claudia Lichte rozvinula svoji dřívější studii o Mistru Hartmannovi z multischerovského katalogu.⁶

Základy bádání o ulmském minstru

Jeden z prvních popisů ulmského minstru vyšel již roku 1718 a pochází z pera zdejšího kazatele Eliase Fricka. Druhé vydání Frickova díla z roku 1731, rozšířené o popis oslav dvoustého výročí přijetí augsburské konfese, bylo publikováno jako reprint v roce 1964. Najdeme zde i rytinu průčelí kostela, kde jsou zachyceny Hartmannovy sochy, ovšem velice nepřesně. Ústřední figura cyklu, jíž je ve skutečnosti trůnící Madona, na rytině stojí, z atributů ostatních postav je čitelný jedině ondřejský kříž.⁷ Až do roku 1825 se

⁴ OTTO 1924.

⁵ LICHTE/MEURER 2007.

⁶ SCHÜRLE 2003.

⁷ FRICK 1731 (1964), obr. III.

Frickův text dočkal mnoha redakcí, doplněný a vylepšený Gotthardem Hafnerem i s poznámkami ke změnám, které proběhly roku 1817.⁸

Romantickou etapu mapování ulmského středověkého umění ztělesňuje profesor a politik Konrad Dieterich Haßler,⁹ první württemberský zemský konzervátor, jenž stál i za myšlenkou obnovy a dostavby ulmského farního kostela. Roku 1841 ustanovená *Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben (Jednota pro umění a starožitnosti v Horním Švábsku)*¹⁰ vydávala periodikum *Münsterblätter*, kde byly publikovány postupy prací a nové objevy.

V roce 1857 vyšel „přesný popis“ minstru z pera Ferdinanda Thräna, prvního architekta dostavby chrámu, ovšem popis sochařského cyklu Mistra Hartmanna vykazuje velké množství ikonografických nepřesností.¹¹ Následovala poměrně obsáhlá publikace k 500. výročí založení, kde již najdeme zmínku o spojení Hartmannových soch a zápisu v hutní knize.¹² Zasazení do vývoje německého umění obstarala syntéza Wilhelma Bodeho, která vyšla na konci 19. století, ale z výzdoby průčelí zdůrazňuje sochy v archivoltách a Hartmanna neuvádí.¹³ Pečlivého zpracování ulmského minstru a výsledků restaurování se ujal Rudolf Pfleiderer jednak v malém vydání,¹⁴ jednak v monumentální publikaci s reprezentativní světlotiskovou obrazovou přílohou.¹⁵ Jeho práce dodnes představuje nejpodrobnější a nejkomplexnější publikovaný zdroj informací ohledně pramenů, inventáře kostela a průběhu restaurování.

Pramenné bádání na počátku 20. století

Počátek 20. století se vyznačuje nezvykle velkým počtem prací věnovaných švábskému umění a ulmskému farnímu kostelu. Základním kamenem pro všechny tehdejší badatele je syntéza Paula Hartmanna,¹⁶ věnovaná monumentálnímu sochařství ve Švábsku. „Mistra Apoštolů“ P. Hartmann označuje za prvního představitele nového

⁸ FRICK/HAFNER 1821. Zmínka o západním portálu na (21), o sochách na pilířích (32), popis původního Martinského okna, které vymlátily kroupy (38) a kap. 15 je o sochařské výzdobě věže (65).

⁹ HASSLER 1864, 81–121.

¹⁰ Jednota dodnes existuje, pořádá exkurze a pravidelně vydává časopis *Ulm und Oberschwaben*. Jejich webových stránky: <http://www.verrein-ulm-oberschwaben.de/> (21. 7. 2015).

¹¹ THRÄN 1857.

¹² PRESSEL 1877, 48.

¹³ BODE 1887, 86–87.

¹⁴ PFLEIDERER 1907.

¹⁵ PFLEIDERER 1906.

¹⁶ HARTMANN 1910, 103–117.

realistického stylu, který se skrze výraz tváře snaží vytvořit „*Spiegel des Inneren*“.¹⁷ Mezi sochami Apoštolů v archivoltách a sochami na volných pilířích ulmského minstru vidí souvislost, která mu evokuje stejnou školu, nikoli však stejného mistra. Kniha vyšla v tomtéž roce, jako první výsledky pramenného bádání Victora Curta Habichta, jenž publikoval informace o sochařích z hutní knihy ulmského minstru z let 1417–1421.¹⁸

Hned rok po Hartmannově studii vyšla tiskem Habichtova disertační práce, obhájená v Darmstadtu v roce 1911, která se zabývá sochařskou výzdobou ulmského minstru.¹⁹ Najdeme zde přehled dosavadních názorů a rozsáhlé odkazy na prameny. Autor se snaží v první řadě vykreslit smysl a funkci západní předsíně a její výzdoby. Uvádí stručnou historii stavby minstru, na jejímž základě pak formuluje teorii o kolínském původu Mistra Hartmanna. Zejména v době, kdy huť vedl Hans Kun, styl figurální výzdoby předsíně podle Habichta upadá a posiluje se kolínský element.²⁰ Habicht zápis v účetní knize o „*zwelf botten*“, za něž dostal mistr Hartmann zapláceno, interpretoval jako sošky sedících apoštolů v archivoltách. Na tento omyl navázalo další bádání. V tomto směru je nutné chápat analogie se současnými realizacemi v Kolíně nad Rýnem nebo sochařskou výzdobou oktogonu věže štrasburské katedrály.²¹

Georg Dehio o rok později upozorňuje na souvislost kolínského náhrobku arcibiskupa Friedricha von Saarwerden a apoštolských figur v archivoltách v Ulmu, jež předtím Paul Hartmann označil za „počátek nového stylu“.²² Také zmiňuje vliv umění Clause Slutera a rozhodně je proti Habichtovu ztotožnění Mistra Apoštolů a Mistra Hartmanna.²³ Oba autoři vedou polemiku ohledně postupu šíření „nového realismu“, přičemž Dehio zastává opačný směr přenosu stylu než Habicht:

„Der erste Anstoß in der Richtung des neuen Stils, so sehen wir nun, ist nach Köln nicht von den nahen Niederlanden gekommen, sondern auf weiten Umwegen über Dijon, Oberrhein und Schwaben – genau auf denselben Wegen, auf dennen einige Jahre später

¹⁷ HARTMANN 1910, 110. „*Zrcadlo nitra*.“

¹⁸ HABICHT 1910

¹⁹ HABICHT 1911.

²⁰ V roce 1419 převzal stavbu v Ulmu zeť Ulricha von Ensingen, Hans Kun (Habichtem považovaný za příbuzného kolínských Kuenů). S ním podle Habichta přichází do Ulmu vliv Kolína a západu, zejména Clause Slutera, tedy opačným směrem než podle Georga Dehia. HABICHT 1911, 25 a 67–72.

²¹ CHRIST 1919.

²² HARTMANN 1910, 103.

²³ DEHIO 1912, 61–62.

*der neue Stil in die Költnische malerei kommen sollte, durch den Schwaben Stephan Lochner.*²⁴

Gertrud Otto a Mistr Dornstadtského oltáře

Ve dvacátých letech se objevuje hned několik prací o švábském předmultscherovském řezbářství. Na Habichtovu disertaci navázala Gertrud Otto s poněkud jinak koncipovanou prací, která se věnuje nejen výzdobě farního kostela, ale celé ulmské sochařské produkci, tedy i řezbářství. Studie Gertrud Otto tak představuje do značné míry výchozí bod pro tuto disertační práci.

Podobně jako předchozí badatelé spojila i Gertrud Otto postavy z pilířů arkády se sochařskou výzdobou čelní stěny předsíně v Ulmu jako dílo jednoho mistra. Jedním dechem však upozornila na velký počet figur a nejednotnost jejich provedení, což svědčí o účasti mistrových pomocníků. Jakkoli si však u průčelního cyklu a pilířových figur stylový rozbor a prameny vzájemně odpovídají, u sedících apoštolů v archivoltách tomu tak není. Gertrud Otto se pozastavila nad rozporuplnou situací, kdy prameny hovoří jasně o Hartmannově autorství, zatímco porovnání soch apoštolů se skulpturami z volných pilířů nebo z čelní stěny předsíně v žádném případě neukazuje ke stejnému mistrovi. Badatelé se snažili tyto rozdíly vysvětlovat různými způsoby, dokud Karl Friederich roku 1940 nedoložil existenci nedochovaného apoštolského cyklu s Pannou Marií na pilířích hlavní lodi kostela, k němuž se ve skutečnosti zápis vztahoval.²⁵

Gertrud Otto také upozornila na skutečnost, že všechny sochy z pilířů arkády ulmského minstru mají starší vzory – pro Madonu, sv. Jana Křtitele a sv. Antonína jsou to figury Dornstadtského retáblu, zatímco pro sv. Martina byl vzorem tentýž světec z portálu Memorie v mohučském dómu.²⁶ Zatímco Gertrud Otto nenašla žádný motiv, který by se objevil na čelní stěně západní předsíně ulmského minstru a byl přejat Mistrem Dornstadtského oltáře, Gerhard Ringshausen v 70. letech poukázal na podobné kompozice v cyklu *Panen moudrých a pošetilých* v horních archivoltách.²⁷

²⁴ DEHIO 1912, 62. „První impuls směrem k novému stylu, jak nyní vidíme, přišel do Kolína nikoli z blízkého Nizozemí, nýbrž oklikou přes Dijon, horní Porýní a Švábsko – přesně stejnými cestami, jakými měl o několik let později přijít nový styl do kolínského malířství, skze Švába Stefana Lochnera.“

²⁵ FRIEDERICH 1940.

²⁶ OTTO 1924, 48.

²⁷ RINGSHAUSEN 1984², 222–223. Mluví zde zejména o pošetilé panně druhé zdola a nejspodnější panně moudré. Tyto figury jsou kompozičně velmi blízké světicím z Dornstadtského retáblu.

Významným posunem bylo oddělení Mistra Hartmanna a jeho „bezkrvných“ figur od živějšího Mistra Dornstadtského oltáře. Gertrud Otto poukázala na nevysokou kvalitu a řemeslnost Mistra Hartmanna. Mistr Dornstadtského oltáře tak byl podle ní oním vůdčím umělcem, který přejal inspiraci z Českých zemí a přinesl ji do Švábska, a proto předpokládala vznik retáblu již před Hartmannovým cyklem.²⁸

*„Zwei verschieden gerichtete Stilarten begegnen sich an der Bildwerken des Ulmer Westportals. Gleichzeitig und in derselben Werkstatt treten sie auf als etwas in Ulm völlig Neues. Vom Rhein her nimmt die eine Strömung ihren Ausgang, von Böhmen die andere. Die beiden Richtungen, die das künstlerische Schaffen des frühen 15. Jahrhunderts beherrschen, finden sich am Ulmer Westportal auf engstem Raum vereinigt, vertreten durch zwei Künstler, von denen freilich nur der eine, der Apostelmeister, schöpferische Kraft im vollem Sinne gelten kann. Hinter dem Meister Hartmann steht als der eigentliche Vertreter der östlichen Strömung der Meister des Dornstädter Altares. Hartmann selbst könnte vom Mittelrhein zugewandert sein, wenn wir die Beziehungen zum Mainzer Memorienportal in diesem Sinne deuten dürfen.“*²⁹

Souvislost s českým prostředím viděla Gertrud Otto zejména v paprskovitém uspořádání drapérie v partii kolena volné nohy, tzv. „české koleno“. Původ tohoto motivu odvozovala od české deskové i knižní malby pozdního 14. století (Ukřižování z Házenburského misálu). Jako příklady německých děl ovlivněných českým uměním, především Třeboňským mistrem, uvádí Seligenstädtský oltář v Darmstadtu, Deichslerský oltář v Berlíně nebo oltář rodiny Imhoffů v kostele sv. Vavřince v Norimberku.³⁰ Vliv českého sochařství na švábskou tvorbu konstatovala jako fakt, který zasluhuje hlubší zpracování. Naproti Erichu Wiesemu se badatelka snažila doložit primát českého umění krásného slohu a českého vlivu na švábskou produkci, doslova: *„In Böhmen der Herd dieser Stilrichtung zu suchen ist.“*³¹ Autorka si dále klade otázku, kdo české vlivy, které se objevily ve Švábsku nejprve v Ulmu kolem roku 1420, vlastně mohl zprostředkovat,

²⁸ OTTO 1924, 47–48.

²⁹ Ibidem, 49. *„Na sochách ulmského západního portálu se setkávají dva odlišně zaměřené druhy stylu. Vynořují se současně a v téže dílně jako něco v Ulmu zcela nového. Jeden proud svoje východisko čerpá od Rýna, druhý z Čech. Oba proudy, které opanovaly uměleckou tvorbu raného 15. století, se na ulmském západním portálu nacházejí v nejužší jednotě, zastoupené skrze dva umělce, z nichž ovšem pouze jeden, Mistr Apoštolů, může platit za tvůrčí sílu v plném slova smyslu. Za Mistrem Hartmannem stojí jako skutečný zástupce východního proudu Mistr Dornstadtského oltáře. Hartmann sám mohl přivandrovat z Porýní, pokud v tomto smyslu můžeme vykládat spojitosti s mohučským portálem Memorie.“*

³⁰ Ibidem, 43–45. Mnohem výraznější je tento prvek na oltáři sv. Kateřiny v kapli Všech svatých v Kleinschwarzenlohe u Kronburgu.

³¹ Ibidem 1924. Poznámka 1 ze strany 46, zmíněný text je na straně 47. *„V Čechách je třeba hledat ohnisko tohoto stylu.“*

nebot': „sowohl dem Dornstädter Altar wie den Arbeiten des Meister Hartmann geben diese böhmischen Beziehungen die Eigenart, die sie von anderen Spielarten des weichen Stils abhebt.“³²

Autorka představila rekonstrukci dílny Mistra Dornstadtského oltáře, jemuž připsala kromě Madon z Michelwinnaden (dnes v kapli kláštera Saulgau-Sießen) a Orsenhausen i chórové lavice v Überlingen, a to na základě zápisu z radniční knihy, kde je uveden „meister von Ulm“.³³ Produkci dílny Dornstadtského mistra označuje jako vůbec první velkou skupinu příbuzných děl, která se dá v hornošvábském sochařství najít. Objednávky jednotlivých volných soch během první třetiny 15. století rostly a spolu s nimi pochopitelně i kvalita. Styl těchto soch je do značné míry jednotný a badatelka jej označila pojmem „Ulmer Schule“.

Velké rozšíření stylu této dílny jí dává historický význam. Badatelka vyjmenovala značné množství soch, které produkce dílny Dornstadtského mistra ovlivnila. K tomuto okruhu v první řadě patří Madona z Illertissen (WLM Stuttgart), Madona z Wessingen (někdejší sbírka Riessel, Frankfurt nad Mohanem) a o poznání vzdálenější, ale o to kvalitnější socha Madony z Veringendorfu. S ní souvisí Marie s dítětem z Zepfenhanu (tehdy v Hasenweileru v majetku faráře Hummela).³⁴ Do okruhu Dornstadtského mistra zahrnuje Madonu z Bollingen, již sem zařadil již Baum, a ulmský vliv vyzorovala i v Madoně z Apfeltrachu (Leonhardkapelle), která zřejmě vznikla v některé lokální dílně. Totéž se dá říci o Madoně z kaple sv. Michaela v Edelstetten. Osobitým způsobem nachází ulmský vliv zpracovaný v Madoně z Donauwörthu a Madoně na půlměsíci ze stuttgartského muzea.³⁵ Jako poslední příklad díla z okruhu Dornstadtského mistra pak Gertrud Otto uvádí Madonu z Babenhausen.

Na závěr G. Otto zmiňuje i jednotlivá soudobá díla, která se však nedají zařadit k žádné dílně. Je to především torzo Madony ze sakristie klášterního kostela v Blaubeuren, u níž zvažuje samostatnou dílnu působící v Blaubeuren a srovnává ji s figurami portálu tamního farního kostela. U Madony z Lipbachu u Markdorfu³⁶ konstatuje blízkou příbuznost s pozdní tvorbou ulmské dílny Dornstadtského mistra, tedy

³² Ibidem, 47. „...stejně jako Dorsntadstkému oltáři, tak i pracem Mistra Hartmanna dávají tyto vztahy k Čechám osobitost, která je odlišuje od jiných variant krásného slohu.“

³³ Ibidem, 55.

³⁴ Některé ze soch jmenovaných G. Otto se nepodařilo dopátrat, protože tehdejší sbírky již neexistují a některá díla zmizela během druhé světové války.

³⁵ Madona z Unterschneidheimu.

³⁶ Dnes ve Friedrichshafen.

Madonou z Bisingen a sv. Annou Samoutřetí z Dornstadtu. Dalším solitérem je pak Madona z klášterního kostela ve Weingarten.

Od dob publikace Gertrud Otto se mnohé změnilo, za druhé světové války některá díla nenávratně zmizela (Madona z Türkheimu, Madona z Weildorfu v Hohenzollern), v pozdějších letech byla jiná naopak objevena nebo nově interpretována a datována díky restaurátorským a technologickým průzkumům, jež ve dvacátých letech ještě nebyly možné. Přesto zůstaly otázky formulované touto badatelkou do velké míry nezodpovězené a aktuální. V této práci se pokusíme některá témata znovu otevřít a zodpovědět, zejména vztah Mistra Hartmanna a českého krásného slohu, stejně jako sochařův příchod z Porýní.

Julius Baum a švábské středověké umění

Nelze psát o švábském umění a nezmínit jméno Julius Baum. Tento badatel zasluhuje snad trochu víc prostoru než pouhý výčet jeho děl, s nimiž v této studii pracujeme.

Julius Baum³⁷ pocházel z bohaté židovské továrnické rodiny, svůj život ale zasvětil švábským dějinám umění. Po studiu dějin umění a klasické archeologie v Mnichově, Berlíně a Tübingen se stal roku 1908 asistentem a konzervátorem stuttgartské *Staatssammlung für vaterländische Kunst- und Altertumsdenkmale*, předchůdce dnešního Württemberského zemského muzea, kde setrval až do roku 1922 a následujícího roku se ujal vedení městského muzea v Ulmu. Přednášel na umělecké akademii a později na Technische Hochschule ve Stuttgartu, kde se habilitoval prací *Die Ulmer Plastik um 1500*.³⁸ Dobrovolně se účastnil 1. světové války jako poddůstojník a odborník na ochranu a inventarizaci belgických památek. Roku 1933 byla jeho kariéra v Ulmském muzeu přerušena pro jeho židovský původ a pro otevřenost instituce modernímu „zvrhlému“ umění. Současně ztratil i místo na Technische Hochschule a začalo se o něj zajímat gestapo. Po Křišťálové noci byl zatčen a déle než čtyři týdny zadržován v ochranné vazbě v táboře Welzheim. Roku 1939 emigroval do Švýcarska a usadil se s rodinou v Bernu, ale po válce se vrátil a mezi léty 1947 a 1952 zastával funkci ředitele Württemberského zemského muzea ve Stuttgartu.³⁹

³⁷ *9. dubna 1882 Wiesbaden – † 27. října 1959 Stuttgart.

³⁸ BAUM 1911b.

³⁹ K hlubšímu poznání životních osudů Julia Bauma: Myrah ADAMS: Julius Baum. Museumsdirektor zwischen Tradition und Moderne. Ulmer Museum, Ulm 2005; Ulrike WENDLAND: Biographisches

Z jeho článků, monografií a syntéz jmenujme ty, které jsou pro Mistra Hartmanna a švábské řezbářství nejvýznamnější. Základem pro poznání švábského středověkého sochařství je kniha *Gotische Bildwerke Schwabens*, která je koncipovaná jako učebnice.⁴⁰ Julius Baum Hartmannovi na základě pramenů připisuje autorství obou ulmských figurálních cyklů i sedících poštoň v archovoltách a nijak nezpochybňuje jejich příbuznost, neboť vychází ze středověké hutní praxe a účasti pomocníků.

V sochách západní předsíně minstru vidí rysy příznačné pro „*neue Wollen*“, jako je uvolněný řád, postavení nezávisle na ploše zdi a na okolních figurách.⁴¹ Podobnou tendenci pak nalézá na sochách z radniční fasády v Ulmu. „*Die malerische Weichheit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist vorüber. Die Kunst strebt nach neuer Körperlichkeit, Klarheit, Festigkeit. Dieser Grundzug läßt sich in verschiedenen Abstufungen im Stile der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten deutlich verfolgen.*“⁴²

O Hartmannovi a jeho původu uvádí: „*Das Neue in seiner Kunst ist nicht durch die Einwirkung einer bestimmten Örtlichkeit, sondern durch die Wandlung des Lebensgefühles in Deutschland bedingt.*“⁴³

Baum vyzdvihl příbuznost Madony z Dortnadtského retáblu a téže figury z volného pilíře v Ulmu, a to zejména stylovou. Stylovou příbuznost ale našel i v dalších případech, jako je náhrobek hraběte Konráda IV. z Kirchbergu v klášterním kostele ve Wiblingen, jež autor spojil se sv. Martinem z jižního pilíře arkády předsíně v Ulmu. Také pro sošky apoštoľů v archivoltách nachází stylovou podobnost v terakotové Pietě ze Steinbergu.⁴⁴

S názory Julia Bauma se budeme blíže setkávat téměř u každého díla zmiňovaného v této práci. Kromě katalogů Stuttgartského zemského muzea a řady článků a statí pojednávajících o sochách z okruhu Mistra Hartmanna věnoval pozornost i jeho současníkům, jako byl Mistr z Eriskirchu. Podrobnou studii k Hartmannově práci na

Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, část 1: A–K. München 1999, 27–31.

⁴⁰ BAUM 1921.

⁴¹ Ibidem, 133.

⁴² Ibidem, 119 „*Malířská měkkost druhé poloviny 14. století je pryč. Umění usiluje o novou tělesnost, jasnost, pevnost. Tento hlavní tah se dá výrazně sledovat v různých odstínech stylu jednotlivých uměleckých osobností.*“

⁴³ Ibidem, 119 „*To nové v jeho umění není podmíněno působením jedné určité lokality, ale změnami v životních náladách v Německu.*“

⁴⁴ Ibidem, 120.

západním průčelí představil ve zvláštním vydání časopisu *Ulm und Oberschwaben*, které vyšlo k 550. výročí kostela.⁴⁵

Ulmské průčelí neuniklo ani pozornosti tvůrců velkých syntéz německého sochařství, jako byl Wilhelm Pinder nebo později Adolf Feulner, Theodor Müller a Alfred Schädler. Wilhelm Pinder připsání Julia Bauma nepovažoval za nemožná.⁴⁶ Zatímco v postavách sedících apoštolů zdůrazňoval spojení s náhrobkem arcibiskupa Friedricha von Saarwerden v Kolíně nad Rýnem a s mohučským portálem Memorie, o sochách na průčelí se vyjádřil s o poznání menším nadšením:

*„Diese neunzehn Figuren sind von ganz anderem Geiste, ohne höhere Qualität, für die Stilgeschichte nur lehrreich durch das Wachstum der Pendelfalten, das Nebeneinander steilerer und sehr gebogener Figuren und die starke Schrägknickung der Köpfe.“*⁴⁷

Wilhelm Pinder na rozdíl od jiných badatelů zdůrazňuje, jak malou vypovídací hodnotu má zápis v účetní knize kostelní huti. Pozdější nález Karla Friedericha mu dal za pravdu.

V 50. letech vyšla syntéza německého sochařství z pera Adolfa Feulnera a Theodora Müllera. Autoři Mistru Hartmannovi „s jistotou“ připsali všechny čtyři piliřové figury a sochy na průčelí, jež označili za „schematicky líbezná“. Pro spojení sv. Martina a děl Maderna Gerthnera navrhuje kresebnou předlohu a poukazuje na Hartmannovu rozmanitou činnost jak na radnici, tak i na náhrobcích v okolí (náhrobek hraběte Konrada IV. von Kirchberg ve Wiblingen a vévodkyně Anny von Polen v Mindelheimu). Mistra Apoštolů zde autoři označují za jednoho z Hartmannových spolupracovníků a jeho kamenickou značku čtou jako J.W.⁴⁸

Šestisté výročí minstru a restaurování průčelí

V souvislosti s výročím založení minstru byl v roce 1976 západní portál restaurován. K této příležitosti proběhla výstava a vyšel sborník *600 Jahre Ulmer Münster*, redigovaný

⁴⁵ BAUM 1927b.

⁴⁶ PINDER 1924–1929, 139–141, 190.

⁴⁷ Ibidem, 140. „Těchto devatenáct figur je docela jiného ducha, bez vyšší kvality, pro dějiny stylu poučné jenom skrze nárůst záhybů, naskládání strmějších a velmi prohnutých figur vedle sebe a silné naklonění hlav.“

⁴⁸ FEULNER/MÜLLER 1953, 244–245.

dvěma předními ulmskými badateli, historikem Hansem Eugenem Speckerem a historikem umění Reinhardem Wortmannem, autorem úvodní studie je další významný badatel na poli švábského dějepisu, Hans Peter Koepf.⁴⁹ Sborník v jednotlivých studiích pokrývá historii stavby od jejího založení, s nímž je spjaté jméno patricijské rodiny Kraftů, až do jeho restaurování v 19. století a poválečných oprav.

U Reinharda Wortmanna, coby znalce minstru, se musíme na chvíli zastavit a předběhnout chronologii tohoto přehledu, neboť z jeho pera pocházejí všechny novější průvodce kostelem. Tento badatel se sice zabýval zejména parlérovským sochařstvím, publikoval ovšem i postřehy k Mistru Hartmannovi. V jednom ze svých pozdějších textů ve weckmannovském katalogu uvádí stručný obraz Mistra Hartmanna jako umělce z huti, který si po získání měšťanství roku 1428 založil vlastní dílnu, kde vznikla díla jako Dornstadtský oltář. Tehdy ovšem ještě nebylo známé datum 1417, odkryté na zmíněném díle při posledním restaurování. Sochy z minstru, Dornstadtského oltáře a Madonu z Orsenhausen autor velmi jasně odlišuje od internacionální gotiky.⁵⁰

Pro téma Mistra Hartmanna je však nejpodstatnější text Gerharda Ringshausena, jenž představuje mimořádně přínosnou stylovou analýzu figur v archivoltách západního portálu, která vyjasňuje mnohé spekulace předchozího bádání, zejména pak chronologii sochařů činných v ulmské předsíni na počátku 15. století. Mistr Apoštolů byl Hartmannovým předchůdcem, nikoli současníkem, a později z Ulmu odešel. Ringshausenem nastíněné analogie k svatopetrskému portálu katedrály v Kolíně nad Rýnem bylo možné přezkoumat při chystané velké parlérovské výstavě, která se uskutečnila hned v následujícím roce. Ringshausenovy závěry, týkající se hutních účtů, Mistra Hartmanna a Mistra Apoštolů – umělce označovaného podle kamenické značky do češtiny těžko přeložitelným pracovním jménem „Kreuzwinkelmeister“ – podrobněji rozvedeme v příslušné kapitole.

Claudia Lichte, katalogy a technologické průzkumy

S odstupem dvaceti let od velkého ulmského sborníku spatřil světlo světa katalog výstavy *Hans Multscher, Bildhauer der Spätgotik in Ulm*.⁵¹ Díla první třetiny 15. století jsou tu představena v kontextu nových objevů, jako bylo odkrytí sochařského souboru na

⁴⁹ SPECKER/WORTMANN 1984².

⁵⁰ WORTMANN 1993.

⁵¹ Hans Multscher 1997.

hradě v Budíně roku 1974 nebo z roku 1986 nález fragmentů soch rozbitých během obrazoboreckých reformačních bouří v Bernu. Katalog popisuje politický a hospodářský rozkvět Ulmu na počátku 15. století a zahrnuje nejen díla Mistra Hartmanna, včetně kurfiřtského cyklu na průčelí ulmské radnice, ale také některé řezbářské památky Horního i Dolního Švábska, například sochy z Eriskirchu nebo Pannu Marii s ochranným pláštěm z Ummendorfu.

Uměleckou situaci v Ulmu bezprostředně před příchodem Hanse Multschera nastínila ve své studii o Mistru Hartmannovi Claudia Lichte, v současnosti ředitelka Mainfränkisches Museum Würzburg.⁵² Uvádí zde shrnutí dosavadních poznatků a vykresluje poměrně jasnou uměleckou kariéru umělce, který se vyučil v ulmské huti a zároveň vedl řezbářskou dílnu a stál tak vlastně na pomezí vrcholně gotické huti a pozdně středověkého cechu.⁵³ Autorka hledá Hartmannův umělecký původ v ulmské huti, kde podle ní navazuje zejména na svého předchůdce Mistra Apoštolů a na cykly Panen moudrých a pošetilých a Apoštolů mučedníků. Claudia Lichte nesouhlasí s rozdělováním dílny na dva různé mistry a kvalitativní rozdíly mezi sochami na průčelí ulmského farního kostela a řezbami Dornstadtského oltáře vysvětluje jejich odlišnou funkcí a umístěním. Sochy určené pro pohled z dálky, umístěné vysoko na fasádě, nemohou v detailu konkurovat jemné řezbě retáblu z klášterního prostředí. Ve stručné, ale poměrně kriticky zaměřené studii upozorňuje i na chybné označení jediné sochy z Hartmannova cyklu, která byla deponována v Ulmském muzeu a překřtěna z Matěje na Bartoloměje.

Velmi důležitou kapitolu tvoří muzejní katalogy. Ulmské muzeum disponuje pouze katalogem z roku 1981, kde se o Mistru Hartmannovi mnoho nedozvíme. Katalogová hesla obsahují nejzákladnější údaje jako materiál a rozměry, ale například výčet literatury bychom zde hledali marně. Apoštol Matěj z Hartmannova cyklu na průčelí ulmského minstru je zde označen jako apoštol Bartoloměj a tento omyl byl přejat i mnoha dalšími badateli.⁵⁴

⁵² LICHTÉ 1997.

⁵³ Lichte zde parafrázuje Pinderovo označení Hartmanna jako sochaře mezi hutí a cechem („zwischen Hütte und Zunft“, PINDER 1924–1929, 10)

⁵⁴ JASBAR / TREU 1981, 1981; LICHTÉ 1997, pozn. 8 uvádí vše na pravou míru.

Zcela odlišně pojal katalog Dominikánského muzea v Rottweilu jeho autor Willi Stähle, který představil umělecká díla zakomponovaná do tematických kapitol. Pro okruh dřevorezeb používá Stähle stále jméno „Mistr Dornstadtského retáblu“.⁵⁵

Okruh řezbářských děl je nejlépe zachycen v katalozích Württemberského zemského muzea ve Stuttgartu. Na starší katalogy od Julia Bauma naposledy v roce 2007 navázali Claudia Lichte a Heribert Meurer, kteří společně vydali druhý díl obsáhlého katalogu středověkého sochařství ve sbírkách muzea. Najdeme zde stručné shrnutí současného stavu poznání, významným přínosem katalogu je však důraz na technologický průzkum děl. Katalog zahrnuje i sochy, které jsou v depozitáři, v expozici totiž ze zmiňovaných děl najdeme pouze Dornstadtský oltář. Stuttgartské katalogy jsou pro tuto práci významným zdrojem informací. Autorkou většiny hesel k tématu Mistra Hartmanna je opět Claudia Lichte, která prosazuje poměrně jasnou představu o jeho postavení na pomezí huti a cechu. Toto téma šířeji rozvádí v doprovodné publikaci výstavy uspořádané při příležitosti restaurování oltářního retáblu z Dornstadtu.⁵⁶ Během restaurátorského průzkumu bylo totiž nalezeno datum 1417, které vneslo do problematiky Mistra Hartmanna řadu nových otázek.

Jako „krok stranou“ by se dal označit pokus Hanse Ramische ulmské prameny týkající se Mistra Hartmanna a jeho zetě interpretovat v prostředí salcburské arcidiecéze. V tomtéž roce, kdy proběhla multscherovská výstava, vyšel i sborník k počtě Alfreda Schädlera *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770*, kde publikoval Hans Ramisch svoji studii o Hannsi Sweickerovi, kterou si u svých kolegů vysloužil ostrou kritiku kvůli rozporuplné práci s prameny. Autor se zde snažil dokázat, že Hartmannův zeť, Hanns Sweicker, je ve skutečnosti doposud anonymním Mistrem ze Seeonu. Jako argument používá mimo jiné skutečnost, že Hartmann i jeho zeť získali měšťanství až roku 1428 a pravděpodobně tedy pobývali mezitím mimo Ulm, a sice v okolí Chiemsee, neboť Hanns Sweicker je pramenně doložen v Hitzelsbergu.⁵⁷ Ačkoli Ramisch cituje zápis o udělení měšťanství Hartmannovi a jeho zeti, nebere v potaz další historické reálie jako dobové omezení udělování měšťanství.⁵⁸ Především však zcela opomíjí dochovaný fond děl. Ani srovnání obou mistrů neukazuje větší spojitost, než užívání obecně rozšířených

⁵⁵ STÄHLE 1983.

⁵⁶ SCHÜRLE 2003.

⁵⁷ RAMISCH 1997, 17–18.

⁵⁸ Srov.: SPECKER 1977, 63.

formálních prvků krásného stylu. Připsání sochy sv. Jeronýma z Nonnbergu Mistru Hartmannovi na základě jeho srovnání s postavami sedících Apoštolů v archivoltách ulmského minstru a salcburskou Madonou z kostela sv. Petra zvanou „Mariä Säul“ považujeme již jen po nastínění dosavadního bádání o Mistru Hartmannovi jako naprosto neopodstatněné.⁵⁹

Mistr Hartmann a proměny názorů v evropském kontextu internacionálního slohu

V případě jasně datovaných prací mistra Hartmanna nemusíme hledat oporu v časovém zařazení u jiných děl, právě naopak, rozbor jeho děl může pomoci ukotvit některé nejisté body evropského umění.

Pro rozlišení kořenů stylu ulmského průčelí se nabízí především parlérovské bádání. Zejména dynamické jádro soch na pilířích poukazuje k tradici parlérovského sochařství, ačkoli se původní myšlenka dávno vytratila a i sama forma se již začíná rozkládat do množiny detailů. Přesto však v sochách na pilířích arkády můžeme sledovat vývoj některých výtvarných řešení a názorů známých nejen z ulmského a pražského parlérovského sochařství, ale i ze Švábského Gmündu či z Augsburgu. Mnohé analogie a zejména přítomnost tzv. Mistra Apoštolů ukazují také ke Kolínu nad Rýnem a Štrasburku. Orientace na tradici hutního sochařství a porýnská umělecká centra je pro téma Mistra Hartmanna zásadní. Připomeňme proto několik koncepcí badatelů, kteří se v poslední době snažili vyrovnat s problematikou vzniku internacionálního slohu⁶⁰ a jeho rozšíření po Evropě, abychom mohli lépe porozumět vztahům mezi jednotlivými regiony a následnému rozpadu jednotného stylu do lokálních škol.

Na základě důkladného průzkumu sochařské výzdoby francouzského královského sídla ve Vincennes a připsání části výzdoby Tour du Village Clausi Sluterovi představila svoji hypotézu formování internacionálního slohu v Evropě Ulrike Heinrichs-Schreiber.⁶¹ Autorka definuje jako umělecké ohnisko jednoznačně Paříž a vymezuje se proti neurčitému pojmu „frankovlámské umění“. Upozorňuje na změnu stylu pražské huti oproti starším parlérovským realizacím a poukazuje na úzké analogie mezi sochařským

⁵⁹ RAMISCH 1997, 46–47.

⁶⁰ Pojmem „internacionální sloh“ v této studii rozumíme všeobecný evropský fenomén společného uměleckého projevu, na rozdíl od užšího termínu „krásný sloh“, který používáme pro české a rakouské prostředí, přeneseně pak i na některé německé práce, jako překlad německého výrazu „weicher Stil“ – měkký sloh.

⁶¹ HEINRICHS-SCHREIBER 1997.

dílem Petra Parlěře a francouzským uměním. Zprostředkovatelem nového slohu podle ní mohl být Petr Parlěř sám, mohl se totiž v Paříži na počátku 70. let setkat s Clausem Sluterem, nebo musel alespoň znát stejné předstupně jako Sluter.⁶² Po zavraždění Ludvíka Orleánského roku 1407 došlo k velkému úbytku pracovních příležitostí pro kameníky a sochaře, což způsobilo jejich exodus do zemí Svaté říše římské. Autorka vykresluje hypotézu o různých skupinách kameníků, kteří putovali za prací Evropou. Jedním z prvních příkladů jejich činnosti je výzdoba archivolt v západní předsíni ulmského minstru, odtud odešli do Štrasburku, Cách a nakonec do Kolína nad Rýnem.⁶³ Jiným dokladem působení francouzských emigrantů jsou skulpturní památky v Lübecku, zejména tzv. Darsow-Madonna a Madona z Niendorfu. Velkým počinem francouzských sochařů byl budapeštský soubor, respektive jeho velká část, ovšem po náhlém přerušení projektu výzdoby paláce a přesunutí Zikmundova sídla do Bratislavy zůstali umělci bez práce. Jako poslední příklad působení pařížského uměleckého centra na středoevropské umění slouží Hans Multscher, zakladatel jihoněmecké pozdní gotiky, který čerpal svoje umělecké tvarosloví a výraz z francouzských kořenů.

Autorka se podílela i na katalogu k výstavě Mistra z Großlobmingu, jejímž hlavním kurátorem byl Lothar Schultes.⁶⁴ Tento rakouský badatel zde představil opět poněkud jinak koncipovanou chronologii vídeňského krásného slohu, když se snažil dokázat jeho nezávislost na pražském centru. Ovšem datování *Marie ze Zvěstování* z frankfurtského muzea Liebieghaus do roku 1380 vede k časnému datování dalších navazujících sochařských památek.

Velký ohlas vyvolala také kniha Roberta Suckaleho *Schöne Madonen am Rhein*,⁶⁵ která je z našeho hlediska mimořádně důležitá pro kontext a uměleckou atmosféru doby Hartmannových produktivních let. Zejména propracovaný přehled vývoje ve druhé polovině 14. století lze označit za ambiciózní počín, představující porýnská díla v nových kontextech a uvádějící vlastní chronologii, mnohdy velmi odlišnou od dosavadní literatury. V této práci se s jeho datacemi budeme muset vyrovnávat právě v případě porýnských uměleckých děl. Příkladem jsou mohučské madony s Kristem na kříži z vinné révy, které předchozí bádání datovalo do pozdější doby a interpretovalo s ohledem

⁶² Ibidem 1997, 222–228.

⁶³ Ibidem 1997, 229.

⁶⁴ Ibidem 1997; SCHULTES 1994.

⁶⁵ SUCKALE 2009.

na politickou situaci ve městě, kde arcibiskup a měšťané stáli v nesmiřitelné opozici.⁶⁶ Právě případ Mohuče poukazuje na limity stylového rozboru pro otázky chronologie, neboť tato metoda nemůže fungovat odloučeně od kulturně-historických a zejména politických specifik konkrétního uměleckého centra.

Robert Suckale se dlouhodobě věnuje problematice českého umění v kontextu okolní Evropy a také badatelské rehabilitaci husitské epochy z uměleckého hlediska. Na jeho názory v českém prostředí navazuje zejména Milena Bartlová, jejímž polem působnosti je především krásný sloh a umění české reformace. Publikace této badatelky často rozdmýchávají vášnivé diskuse mezi odborníky, a to zejména proto, že se snaží jít mnohdy proti zaběhnutým názorům, jak ilustruje její prosazování pozdní datace *Týnské kalvárie*.⁶⁷ Naopak polemiku s Robertem Suckalem a metodiku kořenící v české tradici dějin umění představují práce Jana Klípy.⁶⁸

Dlouhou dobu trvala diskuse ohledně původu krásného slohu a mnoho českých historiků umění zasvětilo svoji práci tomu, aby poukázali na význam a specifika českého uměleckého okruhu a oddělili jej od německého umění. Z tohoto pohledu dnes musíme nahlížet práce Jaromíra Pečírky nebo i Alberta Kutala. Jejich úsilím a rovněž úsilím jejich žáků, zejména Jaromíra Homolky, se podařilo prosadit představu vedoucího pražského centra, kde vznikala špičková umělecká díla, jež byla exportována do celé Evropy. Vrchol uznání českého středověkého umění můžeme sledovat v katalogu k parlérovské výstavě v Kolíně nad Rýnem v roce 1978.⁶⁹ Dědictvím této emancipace⁷⁰ je ovšem nejasná kategorie „českých vlivů“, s níž se setkáváme u mnoha nejen německých děl z doby kolem roku 1400 a prvních tří dekad 15. století. V případě Mistra Hartmanna se „české vlivy“ skloňují již od 20. let, jen málokdy jsou však specifikované⁷¹ a v podstatě nikdo se nezabýval možnostmi jejich přenosu jinou cestou než skrze fluktuaci kameníků mezi

⁶⁶ Srov. BECK/BEEH/BREDEKAMP 1975.

⁶⁷ Srov. např. BARTLOVÁ 2004, či nověji autorčiny studie a katalogová hesla v publikaci *Umění české reformace* (HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010). Autorka datuje skupinu Ukřižování z Týnského chrámu v Praze do roku 1439 na základě vložení ostatků do hlavy Krista. Tato hypotéza byla ovšem vyvrácena, neboť na podstavci Panny Marie Bolestné z Krupky, která jednoznačně reaguje na týnskou Marii, bylo nalezeno datum 1436 (srov. KLÍPA/OTTOVÁ 2015, 72).

⁶⁸ Srov. zejména KLÍPA 2012b.

⁶⁹ LEGNER 1978–1980.

⁷⁰ Na tomto místě je třeba podotknout, že ačkoli mezi zahraničními odborníky dnes panuje shoda ohledně významu pražského centra, ne vždy jsou plně reflektována díla zde vytvořená a zejména jejich datace. Velmi dobře to ilustruje problematika Mistra z Großlobmingu (srov. SCHULTES 1994, zejména jde o datace soch, kdy vzniká velká časová propast mezi stylově nepřilíš vzdálenými díly).

⁷¹ České vlivy konstatovala Gertrud Otto a na ni navázala celá řada autorů. Srov. např. WEISE 1955, 7: „In Schwaben hat sich der Böhmisches Einfluß um 1420 mit der Tätigkeit des Meisters Hartmann an der Vorhalle des Ulmer Münsters und mit den ihm nahestehenden Werken der Holzschneiderei verbreitet, die sich um den Dornstatter Altar der Stuttgarter Altertums-Sammlung gruppiert.“

parléřovskými hutěmi. Otevírá se nám tedy ještě velký prostor pro hledání analogií a zpřesňování vlastní podstaty těchto „vlivů“⁷² a jejich původu, který nakonec ani nemusí být v Čechách. Právě příklad Mistra Hartmanna totiž ukazuje, že umění se nemuselo ani v rámci jednoho centra vyvíjet lineárně.

I když se mění koncepce a chápání fenoménu internacionálního slohu a jeho rozdrobování do lokálních proudů pozdní gotiky, ohledně Mistra Hartmanna se v podstatě ve všech velkých syntézách dočteme to samé. Jedinou změnou oproti přehledovým pracem z počátku 20. století je snad jen to, že již není spojován s výzdobou archivolt – i když i zde se najdou výjimky.⁷³ Dokonce i v nejnovějších německých dějinách umění, které vznikaly pod editorským vedením Bruno Kleina, uvádí Klaus Niehr sochaře Hartmanna jako příklad umělce, u něhož již lze částečně sledovat jeho kariéru, a následně píše:

*„Meister Hartmann, ein Ulmer Bildhauer, war 1420 und 1421 noch für Skulpturen am Westportal des Münsters bezahlt worden (Abb. 3). Kurz darauf dürfte er aus der Bauhütte ausgetreten sein und eine eigene zünftige Werkstatt gegründet haben.“*⁷⁴

Odkaz na obrázek zde uvádíme záměrně. Na ilustraci totiž nejsou sochy z průčelí, jak bychom předpokládali, ale Madona z piliře arkády i s popiskem a datací, ačkoli tato socha datována není. Doposud se tedy musíme vyrovnávat s vžitým označením „Madona Mistra Hartmanna“, ačkoli takové připsání nemá oporu v pramenech. V oněch dvou větách, které byly Hartmannovi v nové syntéze německého umění věnovány, najdeme v podstatě jenom chybné nebo nepodložené údaje, neboť ani datace není v pořádku, Hartmann cyklus dokončil až roku 1422, na což upozornil již v 70. letech Gerhard Ringshausen.⁷⁵

⁷² Pojem „vliv“ v této práci nepoužíváme ve smyslu „šíření vlivu centra směrem k okrajům a slábnoucím jako vlny na vodní hladině“ (srov. BAKOŠ 2011, 274), ale jako popis faktického vzájemného ovlivění dvou elementů. Umělci se vždy navzájem ovlivňovali, stejně tak má vliv prostředí a objednavatel. Pokud tedy termín používáme, myslíme jím vždy konkrétní situaci a nikoli, jako je to v uvedeném příkladu, jakousi neuchopitelnou kategorií šíření stylu. Jeho neurčitý význam necháváme pouze v citacích některých autorů.

⁷³ V roce 1992 vydala Irmtraud Dietrich knihu o Hansi Multscherovi, kde jako jedinou literaturu k Mistru Hartmannovi používá předválečné studie Gertrud Otto (1924) a Kurta Gerstenberga (1928). To se odráží pochopitelně i v aktuálnosti textu, kdy Hartmanna považuje za vedoucího dílny, která výzdobu průčelí vytvořila, a to včetně apoštolů v archivoltách, jejichž autorem měl být mladší spolupracovník. Srov. IRMTRAUD DIETRICH: Hans Multscher. Plastische Malerei – Malerische Plastik. Zum Einfluß der Plastik die Malerei der Multscher-Retabel. Bochum 1992, 18–19.

⁷⁴ NIEHR 2007, 299, obr. 298. „Mistr Hartmann, umlský sochař, byl roku 1420 a 1421 ještě vyplacen za sochy na západním portálu minstru (obr. 3). Krátce nato mohl ze stavební huti vystoupit a založit v rámci cechu vlastní dílnu.“

⁷⁵ RINGSHAUSEN 1984², 214–215.

Pro hlavní myšlenku, již chtěl Klaus Niehr ve svém textu zdůraznit, tyto nepřesnosti nejsou podstatné, autor chtěl ilustrovat společenskou změnu na srovnání čtyř různých umělců, jejichž kariéru můžeme sledovat v pramenech. Nicméně tento příklad ukazuje, nakolik jde v případě Mistra Hartmanna o přehlížené téma, které je sice notoricky známé, ale jen málo badatelů se mu věnuje do hloubky. Je to částečně dáno průměrnou kvalitou a poměrně banálními kompozicemi jeho soch, Hartmann také zaniká mezi dvěma velkými kapitolami ulmského umění – parléřovskou érou a epochou Hanse Multschera. Dosavadní bádání sice rekonstruovalo Hartmannovu kariéru, ale dosud si nepoložilo otázku, jak vlastně došlo k tomu, že si městská rada navzdory předchozí praxi vybrala sochaře průměrných kvalit a zvolila formy doznívajícího internacionálního slohu, ačkoli předtím v Ulmu tvořili špičovní umělci jako Mistr Apoštolů.

Současný stav bádání jednoznačně ukazuje, že téma sochařství 20. let 15. století v Ulmu není ani zdaleka vyčerpáno, a proto má smysl se na zajímavý fenomén průměrného sochaře na průčelí jedné z nejslavnějších církevních staveb střední Evropy podívat podrobněji.

III. Mistr Hartmann a švábské řezbářství počátku 15. století

1. Historické souvislosti

Starobylé, mocné říšské město na Dunaji během konce 14. a celého 15. století prožívalo zlatý věk. Ulm stál v čele Švábského městského spolku, byl nesmírně politicky aktivní a jeho sebevědomí a nezávislost ilustruje nejlépe stavba farního kostela, který měl nádherou a rozměry překonat i katedrály. Město bohatlo z obchodu, ve 14. století se odtud vyváželo zejména plátno, později nahrazené barchetem, ale také hostie nebo hrací karty.⁷⁶ Ulmské kupce zastihneme v Janově, ale i Lyonu nebo Barceloně. Nesmírně významné byly obchodní styky s Nördlingen a Frankfurtem.⁷⁷ V této kapitole nastíníme roli Ulmu v rámci vysoké evropské politiky a připravíme kontext pro vysvětlení některých uměleckých analogií nebo odkazů.

1.1. Stručná historie Ulmu a Horního Švábska

Dějiny Ulmu⁷⁸ zachytil jako první autor dominikánský mnich Felix Fabri na konci 15. století ve svém *Tractatus de civitate Ulmensi*.⁷⁹ S nejasnými počátky města se vyrovnal široce rozvedeným vyjádřením, že jde o „*antiquissimum oppidum*“⁸⁰, což byla ostatně pravda, neboť vykopávky na konci 19. století odhalily římské základy a mince z doby od poloviny 2. do poloviny 3. století.⁸¹ Poté, co Římané vytlačili Alemané, nemáme k historii města kromě nálezů řadového pohřebiště žádné přímé prameny. To se

⁷⁶ BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011, 11.

⁷⁷ SPECKER 1977, 59.

⁷⁸ Název Ulm pravděpodobně pochází ze staroněmeckého „*olmoht*“, (v lidovém jazyce „*ulmic*“), což znamená „*bažinatý*“, tedy ne od slova „*Ulme*“ – *jilm*, jak by se nabízelo na první pohled (Karl BOHNENBERGER: Frühalamannische Landstrichsnamen. In: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 7, 1943, 114 a pozn. 31; Richard ERNST: Der Name Ulm. In: UO 34, 1955, 162–166; SPECKER 1977, 35 a pozn. 8). Teorii ohledně vzniku jména „*Ulm*“ ale bylo víc, například Karl Julius Weber jej odvozoval od páté římské legie V. L(egionis) M(ansio), (Karl Julius WEBER: Deutschland, oder Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen, Svazek 1, Stuttgart 1826, 254) a Karl Meder od keltského „*gelom*“ (návrší), zkomoleného Římanů na „*culmen*“ (Karl MEDER: Der Ortsname Ulm in neuer Beleuchtung. In: Ulmer Nachrichten ze dne 17. října 1951).

⁷⁹ FABRI 2012.

⁸⁰ Ibidem, 17 a 35–41.

⁸¹ SPECKER 1977, 33.

mění až v roce 854, kdy je v listině Ludvíka Němce, která se týká dlouholetého sporu mezi klášterem v St. Gallen a kostnickým biskupstvím, uvedeno jako místo jejího vzniku „*Hulmam palatio regio*“.⁸² Ještě starší zmínka je v listině Karla Velikého a pochází z roku 813. Uvádí se zde „*Ulmam nostram regalem villam*“, ale jedná se o falzum z druhé třetiny 12. století, jež vzniklo kvůli majetkovým zájmům kláštera Reichenau, který měl dlouho patronát nad ulmským farním kostelem.

Od dob Ludvíka Němce můžeme sledovat četné královské návštěvy města, což svědčí o jeho významu. Tento trend v 10. století ustal, ale s nástupem sálské dynastie získal Ulm opět královskou přízeň a za Jindřicha IV. se město díky vhodné poloze prosadilo jako místo, kde se sešly jihoněmecké stavy kvůli boji o investituru a zvolily zde vzdorokrále Rudolfa Švábského. A byl to právě Ulm, kde si následně Jindřich demonstrativně nasadil zpět korunu. Rovněž Štaufové si vybrali Ulm jako svoje hlavní sídlo. Roku 1125 byl na trůn zvolen Lothar Saský, což způsobilo mnohaletý boj mezi Štaufy, kteří si nárokovali trůn, a Welfy, kteří stáli za králem. Boj se obrátil i proti městu coby sídlu Štaufů a roku 1131 byl Ulm vypálen a 1134 zcela zničen Jindřichem Pyšným Bavorským.

Po Lotharově smrti byl zvolen králem Konrád III., jenž ihned roku 1140 započal s obnovou města. Nechal vystavět nové hradby se třemi branami a u špitálu při východní bráně vznikl most přes Dunaj. To pomohlo rozvoji obchodu a za Friedricha Barbarossy město a zejména královská falc prožívaly období rozkvětu.

Ve 14. století se město rozšířilo a jeho tehdejší velikost se v podstatě nezměnila až do 19. století. Rozrůstající se předměstí se už dlouho chtěla připojit k městu, a tak byl Ulm roku 1316 nově opevněn. Vně hradeb zůstal jen farní kostel, zvaný pro svoji přespolní polohu „*ennet felds*“. Toho roku byl Ulm neúspěšně napaden Ludvíkem Bavorem, protože to bylo jediné město ve Švábsku, které v opakované volbě volilo jako krále nikoli Ludvíka, nýbrž Habsburka Friedricha Sličného, což bylo ovšem výsledkem vnitropolitické situace ve městě. Na počátku 14. století proti sobě totiž ostře vystupoval městský patriciát a cechy, které se snažily získat podíl v městské radě. Patriciové byli tradičními voliči Habsburků, zatímco cechy pod vlivem Ulricha Kunzelmana, který ač pocházel z patricijské rodiny, vyrostl v zapáleného zástupce lidu,⁸³ podporovaly Bavorsy. V bitvě u Mühl Dorfu roku 1322 byl Friedrich Sličný poražen a zajat a cechy si tak zásadně vylepšily svoji pozici v městské správě. O šest let později je již jako starosta

⁸² Ibidem, 35.

⁸³ Ibidem, 45.

Ulmu doložen zmíněný Ulrich Kunzelmann. Ač za jeho éry byli z města vyhnáni někteří patriciové, jako rodiny Kraftů, Strölinů nebo Rothů, vydržel na svém postu jenom do roku 1331.⁸⁴ Tehdy byly všechny listiny, které podepsal, prohlášeny za neplatné, jeho rodina přesídlila do Augsburgu a vyhnanci se mohli vrátit zpátky.⁸⁵

V tomtéž roce Ludvík Bavor zastavil město hraběti Bertholdovi von Graispach a Marstetten zvaném po Neuffen za cenu 10 000 liber haléřů,⁸⁶ což byla pro měšťany velká rána, protože nad sebou doposud neměli jiného pána než krále nebo císaře. Logickým vyústěním situace bylo povstání měšťanů, které však hrabě potlačil a město donutil k přijetí ještě tvrdších podmínek. Až do Graispachovy smrti roku 1342 byl ve městě klid, poté se však opět ozvaly cechy, které byly od roku 1333 potlačeny a nyní svalovaly vinu na patriciát. Ale již roku 1345 obě strany dosáhly domluvy v městské ústavě, tzv. „Kleiner Schwörbrief“.⁸⁷ Spory ovšem pokračovaly, dokud cechy roku 1397 nedosáhly nové ústavy, zvané „Großer Schwörbrief“, která jim konečně zajistila převahu jak ve velké, tak i v malé radě.

Ačkoli císař Karel IV. potvrdil Ulmu *privilegium de non alienando*, aby se hrozná zkušenost se zastavením města nemohla opakovat, strach ze ztráty autonomie je v Ulmu patrný i v 15. století a možná i proto najdeme v ikonografii a úřední mluvě tolik důrazu na říšskou symboliku.

Karel IV. Ulm navštívil celkem třikrát a udělil mu významná privilegia. Při shánění prostředků potřebných pro volbu svého syna Václava ovšem zatížil Ulm i další města mimořádnými daněmi. Ulm se proto spojil s dalšími švábskými městy (Kostnice, Überlingen, Ravensburg, Lindau, St. Gallen, Wangen, Buchhorn, Reutlingen, Rottweil, Memmingen, Biberach, Isny a Leutkirch) a vytvořil se svazek, který se mohl císařově zvůli účinně bránit. Karlovo vojenské obléhání Ulmu v říjnu roku 1376⁸⁸ bylo krátké a neúspěšné a mezi císařem a městy se obnovil mír, když Švábský svazek přijal volbu Václava IV. Na oplátku byla městům potvrzena veškerá privilegia a sňata říšská klatba,

⁸⁴ Místo starosty („Bürgermeister“) do té doby v Ulmu nebylo. Nejvyšším postem byl tzv. „Ammann“, který se však za Kunzelmanna posunul až na druhou pozici (a obsazen byl, nijak překvapivě, Kunzelmannovým bratrem). Za vlády Bertholda z Graispachu se úřad „Ammanna“ dostal opět na první příčku (srov. Specker, 42–47).

⁸⁵ WIEGANDT 1977, 45.

⁸⁶ *Pfund Heller*. Haléř byla nejnižší mince, původem ze Švábského Hallu (=Haller), která se při větších sumách vážila. (Meyers Großes Konversationslexikon.

<http://woerterbuchnetz.de/Meyers/?sigle=Meyers&mode=Vernetzung&lemid=IH03331#XIH03331>, vyhledáno 22. 10. 2015)

⁸⁷ UUB II, Nr. 280.

⁸⁸ Právě toto obléhání mělo za následek přeložení farního kostela do města. Kromě toho se za hradby přesunul i klášter augustiniánů kanovníků, který při rozšiřování města na počátku 14. století zůstal vně.

kteřou Karel vyhlásil poté, co se města vzbouřila. Švábský svazek však existoval dál s Ulmem v čele. Ani porážka hrabětem Eberhardem u Döfingen, ani zákaz vyhlášený králem Václavem IV. roku 1389 v Chebu nedokázaly zabránit švábským městům, aby se vzájemně podporovala proti zájmům šlechty, a mocenské pnutí nakonec vyústilo ve válku mezi městy a stavy v letech 1449–1450, která sice neměla jasného vítěze, ale moc městského svazku definitivně podlomila.⁸⁹

Tato politika měla za následek vzájemné odcizení města a císařů. Václav IV. Ulm nikdy nenavštívil, Ruprecht Falcký tudy pouze projížděl cestou na svoji korunovaci roku 1401. Výjimkou byl Zikmund Lucemburský, který měl ve Švábsku poměrně stabilní politickou oporu. Ve městě se ukázal celkem třikrát, a to v letech 1418, 1430 a 1434. Na další císařskou návštěvu si pak Ulm musel počkat 40 let.⁹⁰ Rozšířená ústava „Größer Schwörbrief“ z roku 1397 byla dovršením dlouhého vývoje městských práv a autonomie, přesto však musel Ulm od každého císaře pokaždé získat nové potvrzení všech privilegií.

Teritoriální expanze začala již na konci 14. století odkupem majetků v okolí. Nejvýznamnějším bylo roku 1396 získání rozsáhlého území zadlužených hrabat z Helfensteinu. Na počátku 16. století byl již Ulm plně respektovaným hlavním městem Švábska a konala se zde všechna významná jednání.⁹¹

1.2. Politická situace na počátku 15. století

Při sledování dějin Ulmu, coby metropole Horního Švábska, jsme se dostali až do první poloviny 15. století, aniž bychom se pozastavili u celoevropských událostí. Počátek 15. století byl pro celou Evropu dobou zásadních změn, které se ovšem dály mnohdy skrytě uvnitř společnosti, aniž by je sama byla schopná přesně uchopit a definovat. O formulaci odpovědí na některé vyoňující se celospolečenské otázky se měl postarat kostnický koncil (1414–1418), nejvýznamnější církevně-politická událost pozdního středověku. Svolání koncilu se stalo triumfem císaře Zikmunda, který zde měl možnost vystupovat jako sjednotitel církve, když se mu podařilo donutit k odstoupení nakonec všechny tři papeže a zvolit novou legitimní hlavu církve Martina V.

⁸⁹ LITZ 1997a, 40.

⁹⁰ Ibidem, 73.

⁹¹ BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011, 11.

Tvrdá odpověď koncilu na nepříjemné námitky Jana Husa ohledně stavu církve a hříchů duchovních však v Čechách, kde se sociální problémy kumulovaly již delší dobu, započala proces, jehož dopady si nikdo nedokázal představit. Dostáváme se zde k problematice české reformace, ovšem z perspektivy okolní Evropy, která změny, jež se v Čechách prosadily, pozorovala z mnoha důvodů přinejmenším rozčarovane. Reakce na silící ohnisko hereze, z něhož vyskakovaly jiskry i do sousedních zemí,⁹² i na nebezpečí vojenských výpadů byla proto logická. Problémy s husity, zejména po rozpadu první křížové výpravy roku 1420, oslabily postavení císaře Zikmunda, jehož opozice nařkla, z jistého úhlu pohledu oprávněně, z nedostatečné spolupráce s rýnskými kurfiřty.⁹³ Jenomže právě spolupráce s ambiciózními politickými osobnostmi středního Porýní byla značně komplikovaná.⁹⁴

Již roku 1399 v Boppardu kurfiřti našli společnou řeč, která vedla ke svržení Zikmundova bratra Václava IV. a ustanovení Ruprechta Falckého římským králem. Nyní rýnští volitelé začali urovnávat vzájemné spory a formovat jednotnou opozici proti králi. Zikmund sám proto nevynechal příležitost přilévat oleje do ohně svárů mezi jednotlivými opozičními politiky. Jednotu mezi kurfiřty se pokusil rozbít jmenováním mohučského arcibiskupa Konráda III. von Daun říšským vikářem a purkrabího Friedricha Míšeňského saským kurfiřtem. Konrád ovšem v reakci svolal v říjnu 1422 do Wormsu říšský sněm, kam pozval města, aby uznala za říšského vikáře Friedricha.⁹⁵ Ačkoli se tento plán Konrádovi nakonec nezdařil, je pro náš kontext dobré zmínit, že pozvání přijala i švábská města. Rýnští kurfiřti 17. ledna 1424 ustanovili smlouvou z Bingen spolek, který měl zásadním způsobem umenšit vliv krále na jejich říšskou politiku a postavit ho do role poradce nebo jako „primus inter pares“.⁹⁶ Po Frankfurtském míru to byly zejména Zikmundovy plány ohledně korunovační cesty do Itálie, jež doposud vzhledem ke zjištěné politické situaci nepřípadala v úvahu, které oživily snahy kurfiřtského bingenského spolku. Na sněmu ve Frankfurtu roku 1427, kde se plánovala další křížová výprava, na kterou již byly vybrány peníze z mimořádné berně, se proto již opět usmíření kurfiřti pokusili císaře postavit mimo hru zmražením cla na Rýnu, aby je král, který neustále zoufale sháněl finanční prostředky, nemohl zvýšit nebo propůjčit. Podobnou taktiku

⁹² O ještě vzdálenější nizozemské husitské skupině: Thomas A. FUDGE: Heresy and the question of Hussites in the Southern Netherlands (1411–1431). In: Campin in context. Peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin 1375–1445. Valenciennes 2007, 73–88.

⁹³ Srov. ŠMAHEL 1993, 98.

⁹⁴ K této problematice zejména MATHIES 1978.

⁹⁵ Srov. BAUM 1996, 207–208.

⁹⁶ Ibidem, 241.

použili kurfiřti již roku 1399 proti Václavovi IV.⁹⁷ Kurfiřtský spolek se snažil krále předstihnout, umenšit jeho vliv v říši a dokázat, že systém může fungovat i bez něj, což se jim dařilo i díky tomu, že byl Zikmund vázán problémy na všech frontách. Na severu to byl konflikt mezi Řádem německých rytířů a Litvou, na jihu to byly italské městské republiky, zejména Benátky, a konečně na východě turecké výpady a diplomatické vztahy s Byzancí. Bez stabilní opory v Čechách bylo pro Zikmunda nemožné udržet si v říši stejně silné postavení, jako měl jeho otec.

Pro říšská města to bylo období emancipace, protože s umenšením královského vlivu, jemuž jako jedinému přímo podléhala, rostla jejich samostatnost. Jak král, tak kurfiřti si uvědomovali důležitost měst, protože z nich plynulo nemálo finančních prostředků. Právě ve Švábsku bylo říšských měst nejvíce a král mu věnoval zaslouženou pozornost, neboť pro něj představovalo jednu z mála opor na západě říše. Pokusil se o novou organizaci místních landfrýdů a chtěl spojit rytířské spolky s městy, čímž v podstatě legitimizoval dosavadní nezákonné městské a rytířské svazy. Jeho záměr se ovšem nepodařilo realizovat kvůli dlouhodobému nepřátelství mezi městy a rytířstvem. Hlavní základny Zikmundovy moci ve Švábsku tvořili členové rytířského řádu štítu sv. Jiří dvorský sudí Hans von Lupfen, hofmistr císařského dvora Ludwig von Öttingen, dědičný maršálek Haupt von Pappenheim, hrabě Eberhard von Nellenburg, rytíř Konrad von Bodman a Kaspar von Klingenberg.⁹⁸

Ulm jako hlavní město švábského spolku nezůstával stranou hlavních událostí. Na třetí křížové výpravě proti českým kacířům roku 1427, ve vojsku vedeném rýnským falckrabím Johannem von Neumarkt, nechyběla ani nejstarší a nejváženější rodina ulmských patricijů, zakladatelů ulmského minstru, rod Kraftů, který zajistil 49 koní a rytířů.⁹⁹ Výprava se sešla 19. června 1427 u Norimberka a kromě rýnských kurfiřtů Ludvíka III., Johanna von Neumarkt a Otto von Mosbach ji tvořily síly Rabana von Helmstadt, biskupa ve Špýru. O den později byl očekáván trevírský arcibiskup Otto von Ziegenhain, který se zřejmě spojil s biskupem z Besançonu Theobaldem Rougemontem. Konečně mohučský arcibiskup Konrad III. von Daun sice rovněž přislíbil vojsko, ale zdržel jej od toho konflikt s hesenským lantkrabím Ludvíkem I. Dolnorýnské autority včetně arcibiskupa kolínského se v této výpravě zřejmě neangažovaly, podobně vojenské možnosti Wittelsbachů z Mnichova a Ingolstadtu byly vyčerpány rodinnými spory.

⁹⁷ MATHIES 1978, 220–223.

⁹⁸ BAUM 1997, 202.

⁹⁹ FABRI 2012, 152, pozn. 228; ŠMAHEL 1993, 194.

Augsburské vojsko se vydalo na cestu až o měsíc později a ještě déle to trvalo řezenským posilám. Vojenskou hotovost Ulmu a dalších švábských měst vedl Heinrich von Stoffel, který 27. července poslal svému městu list, kde popisuje průběh tažení a stěžuje si na slabou početnost vojska.¹⁰⁰ V další části dopisu vypočítává, kolik kdo ze Švábska poslal na třetí křížovou výpravu koní z celkového počtu 231. Nejpočetnější ulmskou posádku tvořil Stoffel sám s devatenácti koňmi, mistr Felber se dvěma, po čtyřech válečných ořích pak měli Böhler, Jörg von Rietthain, Jörg Schilling, Hörlinger, Wollf von Asch, Hölenstain a Contz Ehinger. Výprava navzdory očekávání ovšem skončila neuvěřitelnou ostudou a útekem křížáků.

Ulm, kam se stále více koncentrovala vláda nad mocensky velmi rozdrobeným Horním Švábskem, se na politickém dění aktivně podílel, ale jeho role není jednoznačná. Obvykle město nacházíme na straně rýnských kurfiřtů, zároveň byl ale Ulm Zikmundovi poměrně stabilní oporou na jinak nejistém území říše, o čemž svědčí i četnost královských návštěv. Přes Ulm putovalo také české poselstvo na koncil do Basileje a konečně roku 1434 po bitvě u Lipan „*Zikmund oslavil porážku polních vojsk při bohoslužbách v ulmském dómu hned poté, co se večer 4. června dozvěděl výsledek bitvy.*“¹⁰¹

1.3. Stavba ulmského minstru

Říšské město se díky své starobylosti a právům cítilo být samo představitelem Svaté říše římské, z tohoto hlediska lze také rozumět používání říšských symbolů na výzdobě fasády radnice.¹⁰² Vyobrazení kurfiřtů s jejich znaky byla podle Fabriho popisu i na hlavní jižní bráně, která vedla k mostu přes Dunaj.¹⁰³ Stavba nového minstru ilustruje sebevědomí města snad ještě lépe. Městská rada celý podnik financovala a postupně dokonce kostel vykoupila z afiliace klášteru Reichenau. Felix Fabri ve svém traktátu věnuje kostelu značnou pozornost, nejen pro jeho fascinující architekturu a výzdobu, ale především kvůli jeho symbolickému významu pro město. Farář byl volen městskou radou, které musel potvrdit svoji kapitulaci včetně odvolatelnosti ještě předtím, než byl

¹⁰⁰ KERLER 1887, 51–54.

¹⁰¹ ŠMAHEL 1993, 296.

¹⁰² LITZ 1997, 15–16.

¹⁰³ „*Habet hec porta celsam arcem et decoram pluribus culminibus in supremo, et sculptam crucem grandem in facie gerit cum depictis ymaginibus principum electorum imperii et eorum armorum signis.*“
FABRI 2012, 82.

prezentován kostnickému biskupovi. Rada rovněž jmenovala dohlázeitele nad stavebními pracemi na minstru, který faráře v pravomocech ještě více omezoval.¹⁰⁴

Stavba kostela měla nesmírný vliv na život ve městě a s jejími ozvěnami se setkáváme v celém Horním Švábsku. Právě pro průčelí této monumentální architektury vznikl Hartmannův figurální. Ulmští farníci se předtím nacházeli v nezáviděníhodné situaci. Až do poslední čtvrtiny 14. století museli chodit na mši poměrně daleko až za městské brány, přes pole. Původní farní kostel stál totiž severně od města mimo ochranu hradeb. Před rokem 1337 se zde ještě započalo s rozsáhlými přestavbami, možná dokonce i novostavbou, které pokračovaly až do roku 1370. Dne 10. března 1376 však starosta a městská rada obdrželi povolení od kostnického biskupa a kláštera Reichenau postavit kostel ve městě a rok na to, 30. 6. 1377, byl položen jeho základní kámen.

Přesunutí kostela dovnitř města podnítily časté válečné konflikty 70. let 14. století. Karel IV. město na jednu stranu podporoval, když mu zajistil velkorysá privilegia, na druhou stranu jej využíval jako zdroj financí skrze neúměrné daně. Mimořádné daňové zatížení v letech 1373 a 1376 vyprovokovalo Ulm a další švábská města, aby se spojily proti císaři, na což Karel IV. reagoval vyhlášením říšské klatby a oblehnutím města, čímž Ulmským mimo jiné znemožnil přístup k farnímu kostelu.¹⁰⁵ Měšťané neměli v těžkých časech kde sloužit mši svatou.¹⁰⁶ Kostel za hradbami navíc skýtal nepřátelům útočiště a střechu nad hlavou. Proto, sotva Karel s nepořízenou odtáhl pryč, byly nejprve zakázány veškeré stavby vně hradeb a následně byl kostel stržen. Klatba byla z města sňata poté, co uznalo volbu Václava IV.

Protože se však jednalo o umělecky skutečně cenný kostel,¹⁰⁷ materiál a některé části sochařské výzdoby byly přeneseny do města a posloužily při stavbě nového ulmského minstru. Kromě množství soukromých domů, jejichž sklepy se dodnes nacházejí pod podlahou kostela, byla mimo jiné zabrána zahrada františkánského kláštera a další stavby, aby v samém centru středověkého města vzniklo místo pro velkolepý chrám. Nejprve zde vyrostl provizorní dřevěný kostel s přenosnými oltáři, aby se bohoslužby mohly přesunout do města co nejdříve.¹⁰⁸ Stavba probíhala pouze na náklady města,¹⁰⁹ proto se

¹⁰⁴ SPECKER 1977, 82–83.

¹⁰⁵ LITZ 1997a, 13–86 (15).

¹⁰⁶ WORTMANN 1990, 5–6.

¹⁰⁷ „*Erat enim, et supra dictus est, ecclesia valde preciosa et multarum lampadum perpetuo ardore ordinata.*“ FABRI 2012, 70.

¹⁰⁸ Informaci o tom máme od Fabriho: „*Designata in complanato et mundato loco quantitate, longitudine et latitudine ecclesie edificande, in ipsum circulum edificaverunt ecclesia lingneam et altaria lingnea com portatilibus, in qua divina celebrarentur usque ad suscitacionem ecclesie. Festinabant enim, ut cicius*

také šetřilo všude, kde to jen trochu šlo, a stará stavba byla doslova zrecyklována v novém chrámu. Položení základního kamene se stalo pro celý Ulm událostí, při níž nesměli chybět nevýznamnější členové rady. Samotný akt provedl Lutz Kraft, jako zástupce jedné z nejstarších a nejmocnějších patricijských rodin, která se o stavbu kostela zasloužila obrovským dílem. Právě on je uváděn na zakladatelských reliéfech jako „*fundator ecclesiae*“.¹¹⁰

1.3.1. Parlěrovská epocha

Slavné parlěrovské etapě výstavby minstru bylo v literatuře věnováno mnoho pozornosti, zejména Ingrid Felizitas Schultz a Reinhardem Wortmannem. Pro dokreslení významu stavby a její následné interpretace je však na místě alespoň ve stručnosti představit dnešní stav poznatků o původních parlěrovských plánech a realizacích.

Stavbu měl započít Jindřich II. Parlěř (1300–1387), syn Jindřich I. Parlěře, stavitele kostela sv. Kříže ve Švábském Gmündu, u něhož se pravděpodobně vyučil a v šedesátých letech po něm převzal vedení stavby v Ulmu ještě na starém kostele.¹¹¹ Podle R. Wortmanna je pravděpodobně právě on znázorněn na zakladatelském reliéfu jako figura pod modelem kostela.¹¹² Tento stavitel je patrně identický s mistrem označovaným jako „*Heinrich der Behan*“, tedy Čechem, což může poukazovat na jeho příchod z pražské parlěrovské huti.¹¹³ V účtech se dochoval ze dne 19. dubna 1387 zápis: „*daz wir geben haben von maister hainrichs unsers werkmanns seligen wegen, von maister*

introferrent ecclesiam in civitatem, quia parate eis erant insidie et opus grande erat et cum hoc civitas nondum per gyrum murum habebat.“ FABRI 2012, 70.

¹⁰⁹ S výjimkou Eberharda II. Greinera, hraběte Württemberského (1344–1392), jemuž patřil pozemek pod stavbou, a proto jej město muselo požádat o povolení, což ale byla pouhá formalita, neboť hrabě iniciativu měšťanů obdivoval (FABRI 2012, 72, pozn. 102).

¹¹⁰ Srov. KOEPF 1984².

¹¹¹ Podle Ingrid Felizitas SCHULZ byl Heinrich Parlěř starší polírem na stavbě katedrály v Kolíně nad Rýnem, který na počátku 20. let 14. století převzal vedení stavby lodi kostela sv. Kříže ve Švábském Gmündu, čímž do Švábska uvedl halový prostor. Po dokončení síňové lodi v letech 1336–1343 měl vést stavbu stejně řešených postranních lodí a chóru v Augsburgu a od roku 1351 se podle jeho návrhu začal stavět podobný halový chór v Gmündu. Pět let na to se ale vrátil do Augsburgu a změnil plán stavby tamního chóru. V roce 1377 započal ve stavbě ulmského farního kostela svoji poslední realizaci, na níž jej roku 1383 vystřídal jeho syn Michael (nebo také Michel) Parlěř, který je od roku 1359 doložen v Čechách a v roce, kdy zemřel jeho otec, opustil pražskou katedrální huť. Již o čtyři roky později je jako stavitel v Ulmu doložen Jindřich Parlěř mladší, který se rovněž učil u Petra Parlěře v Praze. Byl to pravděpodobně Petrův bratr, stejně jako Michael, a syn Jindřicha z Gmündu, ale genealogie není zcela jasná. Stavbu vedl až do svého odchodu do Milána roku 1391, kdy končí parlěrovská epocha a do Ulmu přichází Ulrich von Ensingen. Srov.: SCHULTZ 1955.

¹¹² WORTMANN 1990, 8.

¹¹³ BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011, 13.

*michels, und von maister hainrichs wegen der nu bestellt ist worden zu dem werk.*¹¹⁴ Podle tohoto připsu byl mistr Jindřich starší v době pořízení zápisu již zesnulý a od roku 1383 měl v Ulmu působit Michael, který není označen jako „*Werkmeister*“, ale pouze jako „*Meister*“. Opět jako „*Kirchenmeister*“ titulovaný Jindřich mladší byl povolán v účetním roce 1386/1387, Hans Josef Böker navrhuje tohoto Jindřicha ztotožnit s Jindřichem, který pracoval na Moravě pro markraběte Jošta a vzal si za ženu dceru kolínského stavitele Michaela.¹¹⁵ Konečně z roku 1391 pochází zmínka o „*Heinricho de Gamundia in zingnerio fabricae*“, který je doložený v Miláně od 27. listopadu 1391 do 12. května 1392. Od 16. května 1392 se pak vyskytuje v milánských účtech jako Heinrichus de Ulmo. Podle všeho je identický s „*magister henrico de Gamundia*“ potažmo „*de Ulma*“, který 27. listopadu 1391 odešel do Milána, kde již od následujícího roku vedl katedrální huť. Milánští zvažovali i Ulricha von Ensingen, ten byl ale nakonec 17. června 1392 povolán do Ulmu, a sice na pět let.¹¹⁶

První tři mistři byli již starší literaturou považováni za příslušníky rodiny Parlérů, a to na základě parlérovské značky na jednom náhrobku v minstru, formálních podobností s kostelem ve Švábském Gmündu a pražskou katedrálou i podle přízviska Jindřicha mladšího „*de Gamundia*“.

Jindřich starší vypracoval plán celého kostela, podle něhož se roku 1377 započalo se stavbou chóru, není však jisté, jestli tento původní plán obsahoval i věnec radiálních kaplí navazujících bez zóny ochozu přímo na presbytář.¹¹⁷ Podle původního záměru se mělo jednat o halový kostel, jak je ostatně znázorněn na obou zakladatelských reliéfech, v konečné podobě ale střední loď výrazně převyšuje boční lodě (41,6 m a 27 m). Celé síňové trojlodí mělo být široké na svou dobu jedinečných 49,5 m a měla je zakrývat jednolitá sedlová střecha. Stále znova však bývá poukazováno na způsob postavení pilířů, které je pro halové stejnolodí značně nezvyklé. Zdá se tedy, že celá loď začala být budována až po zásadní změně plánů.¹¹⁸

Roku 1383 přišel do Ulmu Michael Parlér, jenž zřejmě kvůli pokračování na stavbě minstru opustil pražskou katedrální huť svého bratra Petra Parlěře. Nový mistr dovedl stavbu chóru až do výšky věncové římsy. S Michaelem se také spojuje vyobrazení stavitele pod chórovou římsou mezi presbytářem a jižní věží. Někdy v této době nejspíš

¹¹⁴ WORTMANN 2004, 81.

¹¹⁵ BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011, 13.

¹¹⁶ WORTMANN 2004, 81; WORTMANN 1978, 325.

¹¹⁷ Reinhard Wortmann usuzuje, že věnec kaplí mohl být součástí původního plánu. WORTMANN 1990, 8.

¹¹⁸ Ibidem, 8–9.

došlo ke změně plánu z halového prostoru na bazilikální trojlodí, tedy na stejný typ, jaký se stavěl v Praze, ale se základy všech tří lodí podle Jindřichova plánu. Michael snížil výšku bočních lodí přibližně o tři metry, aby nemusela být hlavní loď o tolik vyšší, a zesílil pilíře. Vystavěl ještě spodní části čtyř polí na východě, kam byly přeneseny oba východní portály a čtyři páry pilířů ze starého farního kostela.

Mladší Jindřich Parlář, jenž je zmíněn v účtu z roku 1387 jako mistr „*der nu bestellt ist worden*“, v Ulmu pokračoval ve stavbě lodi, již prodloužil o další čtyři pole směrem k západu. Je možné, že také tento stavitel získal své zkušenosti v pražské parlářovské huti. Odtud s ním pravděpodobně do Ulmu přišel sochař zvaný „Reißenadelmeister“, jehož signaturu můžeme najít mimo jiné na sedmi západních konzolách mezilodních pilířů, které svým provedením a zejména ženskými bustami dokládají spojení s pražskou katedrální hutí [27].

Změny plánů během parlářovské etapy způsobily, že stylově nejednotný mariánský portál, který měl být umístěn na západním průčelí, se nakonec ocitl na jihozápadě a dominantní postavení obsadil portál s výjevy z Geneze. Vzhledem ke zvýšení stavby se však to změna musela odehrát ještě za Parlářů. Ulrich von Ensingen pak mariánský portál osadil do nových polí prodloužené lodi, která byla širší než ta v parlářovské části.¹¹⁹

1.3.2. Ensingerovská epocha

Se jménem architekta Ulricha ze švábského Ensingenu se setkáváme poprvé na stavbě katedrály v Miláně roku 1391, kde byl jmenován jako „*inzignerio*“. Přesto však uposlechl volání města na Dunaji a od 17. června 1392 jej po následujících pět let můžeme zastihnout v Ulmu jako vedoucího stavební huti. Zřejmě šlo o výměnu za Jindřicha Parláře. Ensinger plánoval dostavbu kostelní lodi a vytvořil projekt monumentální západní věže [1]. Na základě architektonického tvarosloví, které používal, musel znát parlářovské stavby v Praze a Vídni a velmi pravděpodobně se právě v parlářovském prostředí vyučil.¹²⁰ Roku 1399 Ulrich odešel do Štrasburku, kam byl povolán opět kvůli stavbě věže, přesto však dál vedl nejen stavbu minstru v Ulmu, ale i mariánského kostela v Esslingen (od roku 1399), a to až do své smrti roku 1419.

¹¹⁹ Parlářové dostavěli kostel až do 8. pole. Podrobně se parlářovské fázi stavby ulmského farního kostela věnovali zejména SCHULTZ 1955; WORTMANN 1970, 1978 a 2004 a BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011. Nejnověji se této problematice z pohledu sochařství věnoval BANK 2014c.

¹²⁰ WORTMANN 1990, 12.

První projekt západní věže v Ulmu, tzv. *nárys A*, ukazuje mnoho společných znaků s věží ve Štrasburku a ideově vychází z monumentální jednověžové dispozice minstru ve Freiburgu im Breisgau. Dvouvěžové průčelí francouzských gotických katedrál vycházelo ze scholastických myšlenek o harmonii, zatímco jediná monumentální věž souvisela s rozvojem sebevědomí měst. Svůj původ má tento typ průčelí již v době románské, kdy ovšem vesměs značil kostely císaře nebo vysoké šlechty.¹²¹ „*Der hohe Turm verlor langsam die harmonische Relationen zum Kirchenbau, er war nicht mehr allein Kirchturm, sondern wurde Stadtturm.*“¹²²

Na Ensingerově návrhu ulmské věže lze sledovat již pozdně gotické principy, jako je umístění arkády ze tří oblouků před dvojí portál kostela nebo přípory běžící volně před monumentálním tzv. Martinským oknem na průčelí, které zaujímá pozici obvyklé rozety. Oktagon věže měl mít na nárožích čtyři točitá schodiště, která zjemňovala přechod mezi čtvercovým a osmiúhelníkovým půdorysem.¹²³ Nárys A není kompletní, začíná až od baldachýnů Martinského okna. Spodní část, kde by mohla být zachycena sochařská výzdoba, je ztracená. Roku 1405 byl chrám vysvěcen ke slávě sv. Trojice, Panny Marie, sv. Kříže, sv. Vincenta, sv. Martina a sv. Antonína.¹²⁴ Tehdy byla loď dokončena a začalo se se stavbou západní věže.

Již roku 1417 přenechal Ensinger vedení ulmské huti svému zeti Hansi Kunovi, který v této pozici setrval až do roku 1434, kdy po něm stavbu převzal jeho syn Kaspar Kun (1435–1446).¹²⁵ O jejich činnosti v Ulmu moc zpráv nemáme, patrně však pokračovali v původních plánech.

Hans Kun je doložen také v Basileji, kde se měl jako vedoucí i jako odborník podílet na stavbě kamenného sanktusníku dominikánského kostela, za niž dostal zapláceno roku 1423, a zakončení severní věže minstru.¹²⁶ Více zmínek je ze stavby kostela sv. Jiří v Nördlingen, kde pracovali i další členové ulmské huti, a sice Konrad Stengelin a Konrad Heinzelmann. Hans Kun zde měl jako pomocníka také Hanse Felbera, který je doložen v Norimberku, Augsburgu a dokonce na císařských zakázkách v Prešpurku.¹²⁷

¹²¹ Srov. KOEPF 1977, 11.

¹²² Ibidem, 11. „*Vysoká věž pomalu ztrácela harmonické poměry k budově kostela, nebyla již jenom kostelní věží, nýbrž stala se věží městskou.*“

¹²³ Tento princip je znám z vídeňského plánu s průřezem severní částí pražské katedrály. Srov. KOEPF 1977, 18.

¹²⁴ BAUMHAUER 1977, 9.

¹²⁵ SCHEFOLD 1928, 98–99.

¹²⁶ BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011, 16.

¹²⁷ WORTMANN 1993, 32–33.

V Ulmu pokračoval Hans Kun na stavbě západní věže, kterou dovedl minimálně do výše oblouku spojujícího předsín a hlavní loď, tedy asi 40 metrů.¹²⁸ Věž sice rostla, ale zdivo jejích opěrných pilířů, trojitá arkáda před Martinským oknem, ani zaklenutí ještě nebyly hotové. Právě v době působení Hanse Kuna byl osazen Hartmannův cyklus, vyznikla kaple Bessererů a zřejmě také baldachýn nad křtitelnicí, který odpovídá svatojiřské věži basilejského minstru.¹²⁹

V roce 1446 připadlo vedení stavby na 17 let synovi velkého štrasburského stavitele Matyáši Ensingerovi,¹³⁰ který působil v Bernu, a posléze jeho synu Moritzovi. Na tuto etapu, kdy byl zaklenut chór a mohlo se započít s výzdobou interiéru kostela, navázal významný stavitel Matthäus Böblinger. Stavba mohutné průčelní věže se neobešla bez komplikací a s postupem prací se základy ukázaly jako nedostatečné. V situaci, kdy hrozilo, že se celá věž zřítí, přišel do Ulmu augsburský architekt Burkhard Engelberg, který mezi lety 1493 až 1512 pracoval na zpevnění kleneb spodních etáží věže. Následkem toho vzal za své Ensingerův plán propojení hlavní lodi a přízemí věže, ale statika stavby se výrazně zlepšila.¹³¹

1.3.3. Renesance a baroko

Výdaje na stavební práce byly ve 20. letech 16. století postupně snižovány a v samý předvečer reformace byla věž provizorně ukončena nízkým patrem se stanovou střechou a čtyřmi věžičkami, jak je později mnohokrát zachycena na starých vyobrazeních [2]. Záhy nato, roku 1531 se Ulmem prohnala ikonoklastická bouře, již padlo za oběť mnoho cenných děl předchozí epochy, a Ulm se stal baštou evangelíků. Je zajímavé, že Multscherův oltář Kargů se stal cílem emocí ikonoklastů s fatálním výsledkem, zatímco lehce přístupné sochy na pilířích předsíně včetně Madony vyvázly bez poškození. Rozhodnutím městské rady byly roku 1543 stavební práce ukončeny a huť definitivně zavřena. Jejím posledním stavitelem byl Bernhard Winckler († kolem 1551).¹³² Další opravy kostela v 16. a 17. století byly spíše utilitárního charakteru, jako pořízení renesančních dveří (1617–1520), kostelních lavic (1555), rozšíření varhanní empory

¹²⁸ 1434 dostali pomocníci „*schlößwin von dem Bogen*“. Srov. WORTMANN 1990, 17.

¹²⁹ BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011, 16.

¹³⁰ Zdá se, že o místo stavitele v Ulmu žádal již o deset let dříve, ale nezískal jej.

¹³¹ Nejnověji k této stavební etapě: BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011, 15–18.

¹³² FINK 1990, 13–14.

a pochopitelně opravy varhan (1576, 1597 a 1617). V baroku pak byla pořízena nová podlaha (1664) a chórová mříž (1737).¹³³

Podle popisu kazatele Eliase Fricka si můžeme udělat představu o vybavení a stavu minstru na počátku 18. století, o jeho oltářích, epitafech a stručně i portálech. Nechybí zde ani výčet poškození, která způsobila povětrnost. Frick popisuje množství úderů bleskem, která kostel utrpěl od konce 16. století až do jeho dob. Obzvláště ničivá bouřka přišla 13. února 1644 mezi 4. a 5. hodinou ranní, kdy: „...*drei schröckliche Donnerschläge das Münster betroffen / und grossen Schaden gethan / Steine etlich Centner schwer herunter geschlagen / theils weit hinaus auf den Platz / theils zu 20. 30. 40. 50. Schritt weit in die Kirche hinein geworfen / in solcher Menge / daß man etliche Karren von Quaterstuck und Mauerwerck wegführen müssen.*“¹³⁴ Další strašlivá bouře 30. května roku 1660 hrozivě poškodila varhany a „...*etliche Bilder bey dem eisernen Gitter herunter geschlagen / und den einen Schnecken hart beschädiget*“.¹³⁵ Dne 3. září 1727, zasáhlo kostel další neštěstí, kdy udeřilo do jižní stěny pod bicími hodinami. Rána rozlomila nároží střechy na dva kusy a způsobila škody i na kamenných člancích věže a šnekovitém schodišti. Podle Fricka však „z Boží milosti“ minstr nikdy nezasáhl požár.

Zajímavá je zmínka v textu, která popisuje „zázrak“ hořící svíce v ruce jedné z postav na průčelí:

„*Man hat selbiges und das Portal oben vor 42. Jahren angestrichen / da sich begeben / daß / indem eines deren obern Bildern einen Haarlocken oder Zopff in der Hand hält / welchen man damals mit gelblicher Farbe bestrichen / sich Pápstl. einfältige beredet / sie sehen diese vermeinte Kertze brennen; dahero sie oft hauffen-weiß vor solchem Portal gestanden / und einer dem andern solch vermeint Wunder gezeiget / auch sich viele bereden lassen / sie sehen solches; endlich aber / nachdem man besagten Zopff mit dunckler Farb überfahren / ist das gantze vermeinte Wunder verschwunden / und hat allein ein Zeugnuß hinterlassen / wie leicht es seye / aberglaubische Leute zu bereden / daß sie Wunder gesehen / wann gleich gar nichts darhinder.*“¹³⁶

¹³³ Ibidem, 14.

¹³⁴ FRICK 1731 (1964), 59. „...*tři strašlivé hromové rány zasáhly minstr a nadělaly velké škody / srazily kameny těžké nějakých 50 kg dolů / částečně až daleko na náměstí / částečně je odhodily až k dvacátému, třicátému, čtyřicátému, padesátému kroku daleko do kostela / v takovém množství / že bylo nutné odvézt nějakých trakařů stavebních kamenů a zdiva.*“

¹³⁵ Ibidem, 59. „...*několik obrazů při železné mříži dolů srazila / a šnekovité schodiště těžce poškodila.*“

¹³⁶ Ibidem, 11. *Tentýž (=Bolestný Kristus od Hanse Multschera) a portál nahoře byly před 42 lety natřeny / protože se přihodilo / že / tím že jedna z horních soch drží v ruce jakýsi pramen vlasů či cop / který byl tehdy natřen světle žlutou barvou / se papežští prostáccí (?) umluvili / že vidí hořet tuto domnělou svíci;*

Nelze bohužel říci, o kterou sochu se jednalo a kde přesně se nacházela. Je ale nepravděpodobné, že by to byla některá z Hartmannových soch, i když z restaurování Karla Friedericha máme doklad o tom, že Hartmannův cyklus byl celý natřen okrovou barvou. Zřejmě se jednalo o některou z postav na výpravném parlérovském tympanonu, ovšem popis se nedá vztáhnout s určitostí na žádnou postavu.

O nátěru soch, nespecifikováno kterých, se zmiňuje i soupis prací, které byly provedeny k příležitosti výročí reformace v roce 1818.¹³⁷ Kostel byl tehdy vyčištěn od prachu a vymalován „vkusnou a pěknou“¹³⁸ šedou barvou, čímž byly překryty „staré, často pověry živící malby“ na stěnách a sloupech.¹³⁹ Epitafy byly dány na stranu, očištěny a opraveny. Péče se dostalo i kazatelně, oltářům, Neithardské kapli a konečně hlavnímu portálu, který byl očištěn od množství prachu, a sochy doskaly olejový nátěr.¹⁴⁰

Ulmem roku 1784 projížděla na své zpáteční cestě dvojice mnichů z kláštera St. Gallen, P. Johann Nepomuk Hautinger a P. Pankraz Vorster, kteří předtím doprovázeli spolubratra P. Bedu Prachera do Neresheimu. Hautinger si coby klášterní knihovnick vedl pečlivě deník, v němž popisoval pamětihodnosti a především zajímavosti a vzácné knihy, na něž cestou narazil. Jeho popisy nejsou nijak detailní, ale k zachycení dobové atmosféry a situace města jsou dostatečně ilustrativní.

*„Über die Donau und Leiningen kamen wir bei Ulm an. Es ist eine Reichsstadt, welche einst vieler schönen Sachen wegen und jetzt noch wegen dem Kreistage, dem schönen Münster, dem bißchen Leinwandhandel und noch mehr wegen ihrem jetzigen Verfall und inneren Zerrüttungen berühmt ist. Sie liegt bekanntlich an der Donau, ist alt, ziemlich groß, eben nicht schön, fest, mit guten Wällen....“*¹⁴¹

proto často houfně stávali před oním portálem / a jeden z nich ukazoval ostatním ten domnělý zázrak / také se mnoho nechalo obalamutit / že to viděli; konečně ale / poté co byl řečený cop přetřen tmavou barvou / celý falešný zázrak zmizel / a zanechal toliko svědectví / jak snadné bývá / pověřivé lidi přesvědčit / že viděli zázrak / i když za tím nic není.“

¹³⁷ StA Ulm, B 372/11, Nr. 2.

¹³⁸ „geschmacksvoll und gefällig“ FINK 1990, 14.

¹³⁹ „die alten, oft Aberglauben nährenden Gemälde“ Ibidem, 14.

¹⁴⁰ StA Ulm: B 372/11 Nr. 002 1815,1818,1837–1845. Reparaturen in und am Münster; insbesondere vor dem Reformationsfest (Reinigung vom Staub, Restaurierung der Wappenschilder, der Kanzel, der Gemälde am Altar, der Chorgestühl, der Neidhardschen Kapelle, dem Haupt- und den Seitenportalen und des Pflasters, Ersetzen von Kirchenstühlen, Abbruch der auffälligen Nothschen Kapelle) sowie Vornahme der notwendigsten Erhaltungsmaßnahmen, insbesondere bei den Regenwasserabläufen, dem Glockenstuhl, dem Mittelaltar und dem Münsterdach. „Das Haupt Portal durch der häufigen Staub an der Seite entstollt und wegen (???) figuren mit Öhlfarb angestrichen.“

¹⁴¹ HAUTINGER 1964, 133–135. „Přes Dunaj a Leiningen jsme přijeli do Ulmu. Je to říšské město, které je slavné pro mnoho krásných věcí a také pro krajský sněm, krásný minstr, trochu obchodu s plátnem a ještě víc pro svůj současný úpadek a vnitřní rozvrat. Leží jak známo na Dunaji, je staré, značně veliké, zrovna tak nehezké, pevné, s dobrými hradbami...“

Pro detailní popis minstru odkazuje na Frickovu knihu a uvádí jenom základní údaje o rozměrech a vnitřním vybavení, přičemž jako největší unikát popisuje železnou pec¹⁴² v sakristii. Zmiňuje šest portálů, krásně zdobených, ale víc se k nim nevyjadřuje, podobně uvádí v Neithartské kapli „staré“ oltáře a „staré“ podobizny svatých, reliéfy s biblickými příběhy či malby na dřevě.¹⁴³

1.3.4. Restaurování minstru v 19. století

Karl Julius Weber cestoval na počátku 19. století po vlastech německých a vydal pak knižně dopisy z těchto cest. Ulm podle něj kromě minstru nabízí jen málo zajímavostí pro cizince a největší německý chrám samotný označil za neforemnou kamennou masu. Uznává ovšem, že se návštěva kostela vyplatí, neboť se zde zachovalo dosud mnoho gotických děl a vitrážová okna, a odkazuje na Frickův průvodce. Weber si neodpustil jízlivou poznámku, že délka ani velikost nejsou totéž co krása, protože pak by slon, nosorožec, pštros nebo velryba byli nejkrásnějšími zvířaty a ulmský minstr nejkrásnějším německým chrámem.¹⁴⁴ Posměšný tón celého vyprávění o Ulmu lze snáz pochopit, když si uvědomíme, že stavební práce kromě nejnútnejších oprav nepostoupily ani o krok již více než tři století a někdejší bohatství Ulmu bylo dávno pryč.

Podobně popsal chrám prof. Carl Dieterlen v úvodu stati o architektu Thränovi:

„Noch recht lebhaft erinnere ich mich des Anblicks, den das Münster in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts in seinem trostlosen Zustand von außen und innen bot. Wie sich in einer Burgruine Pflanzen und Tiere heimisch machen und fröhlich gediehen, so war es auch an diesem ehrwürdigen Bau. Vom beschieden Moos auf den Ziegeldächern bis zu ganzen Bäumchen auf den Mauern und Mauerabsätzen wuchsen und gediehen Pflanzen, die Tierwelt war vertreten durch Eulen, Käuzchen, Fledermäuse, Dohlen etc., die auf Dachboden, in den zahlreichen Mauerlöchern und Schlupfwinkeln der gotischen Ornamente und Figuren nisteten. Die frechen Spatzen, die durch die vielen Löcher in den Butzenscheibenfenstern aus- und einfliegen konnten, nisteten auch im

¹⁴² „Die Sakristei enthält ein Monument, das vielleicht das einzige in seiner Art ist: ein eiserne Ofen, in dem man den Herren Pastoren, welche da zur Beichte sitzen, einheizt (...).“ HAUTINGER 1964, 134.

¹⁴³ Patricijská rodina Neithart měla velký význam pro dějiny a umění v Ulmu. První městský písař Heinrich Neithart měl mnoho synů, z nichž většina získala mimořádné vzdělání a obsadila vysoké posty v církvi. Dva z jeho synů byli v rámci kostnického koncilu zvoleni soudci v papežské „Audientia sacri palatii“, soudním dvoře papežské kurie v Avignonu, která pro svůj půdorys získala označení „rota“ (srov. FABRI 2012, 176, 177, pozn. 261)

¹⁴⁴ WEBER 1826, 257–258.

*Innern der Kirche, und vor ihrem Geschrei verstanden wir Knaben aus unsern von der Kanzel zu weit entfernten Plätzen kaum den Geistlichen. Kein Wunder, wenn uns die Spatzen mehr interessierten, als die Pridigt. Winters war es dazu wegen der vielen fehlenden Butzenscheiben so kalt, dass wir entsetzlich in den Füßen froren und mit Sehnsuch auf das Amen des Geistlichen warteten.*¹⁴⁵

Romantický duch a znovuobjevování německého středověku v 19. století daly vzniknout plánu nejen na restauraci kostela, ale především na dostavbu západní věže minstru. Obnovu chrámu inspiroval příklad dómu v Kolíně nad Rýnem, kde byl základní kámen k dokončení středověké památky položen 4. září 1842, ale i dalších středověkých chrámů ve Vídni, Štrasburku nebo Freiburgu. Hlavními iniciátory a propagátory myšlenky restaurace ulmského minstru byli rektor gymnázia, zemský konzervátor a politik Konrad Dietrich Hassler, městský radní Dr. Philipp Ludwig Adam, Dr. Eduard Mauch a architekt Ferdinand Thrän.¹⁴⁶ Byl to právě učitel kreslení a obdivovatel středověkého Ulmu Eduard Mauch, kdo se vyjádřil pro vytvoření vlastní stavební huti, která funguje dodnes. Již roku 1841 byl pod osobním patronátem korunního prince Karla založen spolek *Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben*.

Prvním architektem dostavby byl Ferdinand Thrän, jenž byl pro toto místo zvolen roku 1844. Ještě než se přistoupilo k velkolepé opravě kostela, musela být zajištěna nejhorší poškození, zejména na věži, aby nedocházelo k dalším škodám. Celá stavba byla v letech 1842 a 1844 podrobena důkladnému průzkumu aktuálního stavu. F. Thrän se však velmi rychle dostal do konfliktu s prof. J. M. Mauchem, bratrem již zmíněného E. Maucha, který měl původně opravu kostela na starosti, a právě kvůli rozepřím se ne zcela dobrovolně místa hlavního architekta vzdal.¹⁴⁷ Thrän mu následně v dopisu vysvětlil, že mu nadále už nebude psát hlášení ze stavby, neboť při svém vzdělání odmítá být degradován na pouhého stavbyvedoucího, a o průběhu prací bude informovat pouze

¹⁴⁵ DIETERLEN 1911, 3. „Ještě opravdu živě si pamatuji ten pohled, který nabízel minstr ve 40. letech minulého století ve svém bezútesném stavu zvenku i zevnitř. Jako si ze zříceniny vytvářejí domov rostliny i zvíř a šťastně zde prospívají, tak tomu bylo i na této úctyhodné stavbě. Od skromného mechu na střešních taškách až k celým stromkům na zdech a podezdívkách rostly a prospívaly rostliny, svět zvíř byl zastoupen sovami, sýčky, netopýry, kavkami atd., kteří hnízdili na půdě v mnohých skulinách zdíva a doupatech v gotických ornamentech a figurách. Drží vrabci, kteří mohli mnohými dírami v bucnových oknech létat dovnitř i ven, hnízdili i uvnitř kostela, a pro jejich křik jsme my chlapi ze svých míst příliš vzdálených od kazatelny duchovnímu sotva rozuměli. Žádný div, když nás ti vrabci zajímali víc než kázání. V zimě bylo k tomu všemu kvůli tolika chybějícím tabulkám v oknech tak chladno, že nám strašně mrzly nohy a my s touhou čekali na ‚Amen‘ od duchovního.“

¹⁴⁶ PFLEIDERER 1907, 21; PFLEIDERER 1906, col. 22.

¹⁴⁷ FINK 1990, 23.

nadační radu.¹⁴⁸ Pravdou ovšem zůstává, že první nezbytné opravy na kostele často prováděli lidé bez patřičných schopností. Dopis vystihuje Thränovu neomalenou a svévolnou povahu, která mu zajistila problémy a nepřátele na celý život a zapříčinila, že každé špatné rozhodnutí během restaurování minstru vyvolalo vlnu ostré kritiky.

Ferdinand Thrän zasvětil restaurování minstru 25 let svého života. Jeho dílem je oprava celé západní předsíně. Jak uvádí sám architekt ve svém popisu ulmského minstru, byl západní portál restaurován od září 1852 do roku 1855.¹⁴⁹ Oba pilíře arkády byly tehdy nově podezděny, neboť celá předsíň hrozila zborcením.¹⁵⁰ Thrän původně uvažoval o stržení starého zdiva předsíně a jeho nahrazení novým, naštěstí však poslechl radu kolínského architekta Ernsta Friedricha Zwirnera a předsíň zachoval. Spolu s pracemi na západní předsíni vyrostla také nová empora pro varhany. C. Dieterlen uvádí kritiku velkých německých historiků umění v *Deutsche Kunstblätter*, Wilhelm Lübke se neubráníl rozčarování, když se při vstupu do jednoho z nejmajestátnějších německých chrámů ocitl „in einem dunklen, kellerartigen Raum“.¹⁵¹ Tato empora byla později odstraněna.

Thränovým životním a také nejkritizovanějším dílem byl opěrný systém chrámu, jehož stavbu započal poněkud neprakticky od východu a nikoli od středu stavby, kde bylo vychýlení zdiva největší.¹⁵²

Po Thränově smrti stavbu krátce vedl Carl Seebold, který však hned následujícího roku ve věku pouhých 35 let zemřel. Restaurování kostela převzal v roce 1871 na dalších devět let Ludwig Scheu, za jehož vedení byly postaveny chórové věže. V roce 1881 jej nahradil profesor August Beyer, který stavební práce řídil až do roku 1899 a pod jeho dohledem byla roku 1890 slavnostně dokončena i západní věž.

Během restaurování chrámu byla také zpět získávána díla s minstrem spjatá, jako rysy a kresby Matyáše Böblingera a Matyáše Ensingera, díla Jörga Syrlina a pozdně gotické malby od Bartolomea Zeitbloma či Martina Schaffnera. Mezi těmito akvizicemi je i slavná kresba M. Böblingera zachycující architekturu Olivetské hory na náměstí před kostelem.

¹⁴⁸ DIETERLEN 1911, 7.

¹⁴⁹ THRÄN [1857].

¹⁵⁰ Tady narážíme na zajímavou nesrovnalost, protože Karl Friederich v článku z roku 1927 vysvětluje výborný stav Hartmannových soch právě použitým druhem pískovce, který měl být stejný jako pískovec použitý na arkádě. Pokud se ale arkáda již v 19. století rozpadala, zdá se stav soch na průčelí minimálně zarážející.

¹⁵¹ DIETERLEN 1911, 10, „v temném, jakoby sklepním prostoru“.

¹⁵² Střebovčká stavba totiž vnější opěrný systém neměla.

1.3.5. Sochaři v restaurátorské huti

V 80. letech 19. století byl sochařem Christianem Erhardem podle odlitku wiblingenského Ukřižovaného vyřezán krucifix do triumfálního oblouku. Tentýž umělec také vytvořil kopie soch z pilířů arkády předsíně.¹⁵³

Díky veřejné sbírce, do níž přispěli nejen významní politici a organizace, ale i jednotliví farníci a ulmští občané, bylo po dokončení západní věže možné osadit konzoly hlavní lodi zbrusu novými sochami. 28 figur zobrazuje v hlavní lodi starozákonní proroky a významné novozákonní postavy, v severní boční lodi pak významné panovníky počínaje Karlem Velikým a švédským Gustavem Adolfem konče a v lodi jižní osobnosti spjaté s minstrem, Ulmem a jeho historií.¹⁵⁴ Autorem těchto soch, s jedinou výjimkou, jíž je figura Ulricha von Ensingen, byl ve své době respektovaný sochař Carl Federlin (1854–1939), jehož dílna ozdobila i exteriér chrámu.¹⁵⁵

1.3.6. 20. století

Během náletu v roce 1944 zahynul vedoucí stavební huti Karl Friederich, který restaurátorské práce vedl dvacet let. Byl to právě on, kdo ve 20. letech 20. století nechal z průčelí sejmut Hartmannovy sochy a podrobil je důkladnějšímu zkoumání. Tehdy byl apoštol Matěj uložen do Ulmského muzea a na průčelí nahrazen kopií. Přípravovaná monografie Karla Friedericha o ulmském ministru nebyla kvůli jeho předčasné smrti nikdy publikována.¹⁵⁶

Za druhé světové války čerstvě dostavěný chrám velmi utrpěl, ale v porovnání se svým okolím vyvážl ještě dobře. Nejničivější byl zásah pultunovou bombou, která probořila střechu i klenbu chóru. Většina děl, včetně kamenných soch ze západního průčelí a předsíně, byla včas zajištěna nebo uložena do bezpečného krytu pod severní věží. Parlérovké tympanony byly zakryty pytlí s pískem, pozdně gotický sanktuář byl zabezpečen cihlovou zadržkou, podobně jako subtilní pilíře západní předsíně. Vitrážová

¹⁵³ PFLEIDERER 1907, 34.

¹⁵⁴ FINK 1990, 72.

¹⁵⁵ Beyer uvádí sochy apoštolů Jakuba Většího, Bartoloměje a Jana a sochu sv. Jana Křtitele, které Federlin vytvořil pro jižní chórovou věž. BEYER 1888, 74.

¹⁵⁶ Laskavé sdělení pana Dr. Wortmanna, který vlastní fotokopii rukopisu. Za pomoc s hledáním rukopisu děkuji pracovníkům ulmského archivu. Rukopis se již v Ulmu nenachází a nepodařilo se jej dohledat ani v katalogu hlavního archivu ve Stuttgartu, kam byla tato část fondu v uplynulých letech přesunuta.

okna z kaple Bessererů byla pečlivě zabalena a uložena do krytu. Na původním místě zůstalo kvůli nemožnosti demontáže jižní okno kaple s výjevem Posledního soudu, které – navzdory pokusu uchránit jej pomocí pytlů s pískem a dřevěné stěny – otřesy a tlakové vlny nepřestalo. Bomba, která dopadla do chóru, poničila zejména syrlinovské chórové lavice a trojiční trůn a způsobila značné znečištění interiéru, jež poškodilo nástěnné malby.¹⁵⁷

Na okolí kostela se válka podepsala mnohem hůř. Dílny kostelní huti zasáhla bomba a vyhořela i budova stavebního úřadu (Münsterbauamt) před severovýchodním portálem, v níž byl uložen archiv.¹⁵⁸ Další požár vypukl kvůli zkratu na elektroinstalaci v prostoru pod Martinským oknem na západní věži. Přestože jej hasiči dostali rychle pod kontrolu, množství sádrových odlitků, které zde byly uloženy, se již nepodařilo zachránit.

I přes absolutní nedostatek peněz a materiálu se ulmští věřící a zbylí členové huti okamžitě po válce pustili do úklidu a oprav a ještě do zimy 1945 stihli zajistit střechu. Již na konci 40. let vychází kostelní průvodce z pera Alfreda Vollmara, který velmi sugestivně líčí výstup na věž a zmar, který kolem sebe vidí: „*Hinabgeschaut! – Da liegt das alte Ulm – liegt im wahrsten Sinne – die Schlacke einer Stadt – ein ausgeglühtes Trümmerfeld, von den freigewählten Gassen und Straßen durchandert. Ein Bild tiefster Schwermut.*“¹⁵⁹

1.3.7. Ulmský minstr dnes

V roce 1990 proběhla při příležitosti jubilea dokončení věže výstava k restaurování chrámu v 19. století s názvem *Steingewordene Träume*, k níž vyšla rozsáhlá publikace *Ulm im 19. Jahrhundert* koncipovaná historikem H. E. Speckerem.¹⁶⁰

Huť založená v 19. století za účelem dostavby chrámu je činná dodnes a využívá nízké budovy na severní straně kostela. Po dlouhou dobu stál v jejím čele Gerhard Lorenz, za jehož působení bylo restaurováno mimo jiné i západní průčelí a začalo se intenzivně řešit

¹⁵⁷ FRIEDRICH 1984², 527–530.

¹⁵⁸ Ibidem, 530.

¹⁵⁹ VOLLMAR 1949, 17. „*Shlédni dolů! Tam leží starý Ulm – leží v tom nejpravdivějším smyslu slova – struska města – ohořelé rozvaliny, proměněné odhrabanými uličkami a ulicemi. Obraz nejhlubšího zármutku.*“

¹⁶⁰ SPECKER 1990.

jak chránit kámen, který eroduje podstatně rychleji při stoupajícím znečištění ovzduší.¹⁶¹ Posledním velkým počinem bylo restaurování jižní chórové věže pod vedením Ingrid Rommel. V letech 2010–2011 byly restaurovány světecké figury a Madona na pilířích hlavního portálu, kromě sv. Martina tedy nikoli originály, ale kopie gotických soch.¹⁶² Současným vedoucím huti je Michael Hilbert, jehož největším úkolem bude restaurování západní věže. Navzdory původním plánům si jej vynutilo opadávání částí středověkých kamenných článků.¹⁶³

Stejně tak stále funguje spolek *Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben*, který dosud vydává periodikum *Ulm und Oberschwaben*, které mezitím několikrát mírně pozměnilo název. Kostel spadá pod správu evangelické farnosti.

¹⁶¹ Gerhard Lorenz uvádí, že stupeň eroze za 300–400 let v minulosti je díky zplodinám v ovzduší urychlen na 80–120 let. Srov. LORENZ 1989, 84.

¹⁶² Průběh restaurování chrámu od 70. let 20. století je stručně popsán na webových stránkách huti www.muensterbauamt-ulm.de (vyhledáno 6. 2. 2015).

¹⁶³ GOERT/KOLB/WÖLBERT 2015, 194–196.

2. Švábské sochařství kolem roku 1400

Zatímco v některých částech střední Evropy byla epocha kolem roku 1400 obdobím nebývalého rozkvětu sochařství, v Horním Švábsku mimo kamenickou huť ulmského kostela najdeme z této doby poměrně málo dochovaných příkladů. A to i přesto, že se sem po Dunaji mohly dostávat impulzy z Budína či Vídně a díky obchodním stezkám byla oblast silně propojena s Porýním. Přičítat dnešní stav pouze obrazoboreckým bouřím v období reformace nemůžeme, ačkoli jim za oběť padly mnohé památky zejména v ulmském minstru.¹⁶⁴

V první polovině 14. století ve švábských městech vznikaly velkolepé chrámy s nákladnou sochařskou výzdobou, na nichž se často podílela i města. Jmenujme zde Augsburg a Švábský Gmünd, bavorské Řezno, Eichstätt a z kostnické diecéze hned čtyři říšská města Freiburg, Rottweil, Esslingen a konečně o něco později Ulm, kde tehdy vznikaly tympanony pro původní farní kostel. Ze 30. a 40. let se dochovalo také poměrně hodně památek ilustrujících úroveň zdejších řezbářských dílen. Zatímco v letech 1330–1340 se na figurální výzdobě velkých architektonických projektů podílela středorýnská dílna, po polovině století se setkáme již jenom s parléfovskými realizacemi, což souviselo s politickou situací. Města byla předtím věrná Ludvíku Bavorskému, nad nímž se však stále vznášel papežský interdikt, zatímco církevní instituce, zejména pak kostnický biskup, stály jednoznačně na straně papeže. Teprve pod vládou Karla IV. se situace normalizovala.¹⁶⁵ Vedle starých center, jako bylo Řezno či Štrasburk, se tehdy zejména ve Švábsku začali pomalu etablovat i mladší aspiranti na vůdčí úlohu v kulturním životě. Druhá polovina století ale ani tak nebyla umění nijak zvlášť nakloněná. Kromě politických okolností byla na vině i morová rána v letech 1348–1450.

Jistou ilustraci tehdejší situace nám poskytují řezbářské památky vytvořené pro švábské kláštery. Z ranější doby jmenujme Krista s duší Panny Marie z Weingarten nebo Seslání Ducha svatého ze Salemu. Jediným příkladem dochované výzdoby letneru jsou reliéfy z Maulbronnu, které mohly vzniknout v 80. letech 14. století vzhledem

¹⁶⁴ Ikonoklasmus v rámci reformace v Ulmu nebyl plošný, jak dokazuje průčelí ulmského minstru, které se dochovalo nepoškozené, zatímco oltář Kargů byl důsledně zničen. Deskruktivní činnost se tedy neobracela primárně k umění jako takovému, ale k nákladné reprezentaci patricijské rodiny. Ulmský kostel byl majetkem a dílem města a jeho občanů, proto zakladatelské reliéfy nebo sochy na průčelí včetně andělské Madony, která by jinak ideově měla být prvním cílem, zůstaly nepoškozené. Jinak ovšem bylo zničeno na 60 oltářů i Hartmannův pilířový cyklus.

¹⁶⁵ BANK 2013, 283–318. Autor vyloučil Suckaleho teorii, která interpretovala styl těchto starších cyklů jako vyjádření politické příslušnosti. Srov. Robert SUCKALE: Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern. München 1993.

k jejich evidentní souvislosti s parlérovským řezbářstvím.¹⁶⁶ Typologie postav i způsob utváření drapérie do značné míry odpovídají současné pražské tvorbě.¹⁶⁷ Zde dochovaná trůnící Madona provedená jako vysoký reliéf z dubového dřeva vychází ze stejných tradic.¹⁶⁸ H. Meurer spojil s reliéfy z Maulbronnu dřevořezbu Sv. Otýlie z Hohenbergu.¹⁶⁹ Mimo parlérovské prostředí se však mnoho realizací z této doby nedochovalo. Jedním z děl, u nichž nepanuje shoda v dataci, je Panna Marie jako šestinedělka z Bad Buchau, již uvedl naposledy katalog Stuttgarského muzea jako práci z doby kolem roku 1400.¹⁷⁰ Typologie Mariiny hlavy zahalené rouškou i nahé dítě skutečně takovému zařazení odpovídají, způsob uspořádání drapérie na lůžku a geometricky pojatý lem však ukazují k mnohem starší dataci. Z konce 14. století patrně pochází Kristus na oslátku z Veringendorfu¹⁷¹ a Pieta z Deggingen,¹⁷² která se sice postavou Krista s hrubě řezanými žebry a zvrácenou hlavou hlásí k pietám 14. století, ale v drapérii dává tušit mnohem mladší vznik, neboť reaguje na krásný sloh.

Ulm prošel během 14. století bouřlivým obdobím, v němž nechyběly velké úspěchy jako obě verze nové ústavy, stejně tak ale ani šok a ponížení, když bylo město dáno do zástavy, nebo válečné konflikty, z nichž zejména obléhání v roce 1376 mělo na život ve městě bezprostřední vliv. Po založení nového farního kostela a získání patronátních práv se ale situace změnila. Město získalo svoji výkladní skříň a zpočátku ji plnilo jen tím nejlepším, co dobová výtvarná scéna nabízela. Nová sochařská výzdoba, jako proroci na chórových pilířích, měla za architekturou sice jen malé zpoždění, ale teprve program na západním průčelí se promítl i do okolní výtvarné produkce.

Významný podíl na uměleckém životě Ulmu nepozorujeme ani ze strany nejstaršího místního kláštera augustiniánů kanovníků, který byl po obléhání v roce 1376 zbořen a kanovníci přesunuti do města, kde mohli využívat starší kapli sv. Jakuba. Novostavba kláštera byla zahájena teprve roku 1399, takže v době, kdy by právě augustiniáni byli

¹⁶⁶ MEURER 2001, 224, obr. 17–21.

¹⁶⁷ Srov. zejm. dynamickou postavu skupiny vpravo pod křížem se setníkem z tympanonu severního portálu kostela Panny Marie před Týnem. Vzhledem k úzkým paralelám k pražskému parlérovskému řezbářství a naopak nedostatku komparačního materiálu ve Švábsku se může jednat o import.

¹⁶⁸ Srov. MEURER 2001, 227, obr. 22 a 23.

¹⁶⁹ WLM Stuttgart. MEURER 1989, kat. č. 89.

¹⁷⁰ WLM Stuttgart. Ibidem, kat. č. 92.

¹⁷¹ WLM Stuttgart. Ibidem, kat. č. 91

¹⁷² WLM Stuttgart. Ibidem, kat. č. 90.

ideálními objednavateli uměleckých děl v duchu *devotio moderna*, se ulmský konvent potýkal s problémy docela jiného rázu.¹⁷³

Františkánský kostel, jenž se ocitl v těsném sousedství minstru, byl velmi oblíben u příslušníků cechů, zejména u loďařů a obchodníků, kteří zde měli svá bratrstva. Sloužil i městu a v roce 1434 zde byl čtvrt roku ubytován císař Zikmund.¹⁷⁴ Kromě toho byla ve městě komenda německých rytířů, v Söfflingen sídlily klarisky a v samém centru města se nacházel ještě klášter terciářek, který však musel ustoupit stavbě minstru a od roku 1385 sídlil na dnešní Frauenstrasse.¹⁷⁵

S rodinou Kraftů patrně souvisel příchod dominikánů, kteří se usadili na východě města. S dominikánským klášterem je spojen nejen Felix Fabri, ale také mystik 14. století Heinrich Seuse.¹⁷⁶ Neobvyklé množství fundací v klášterním kostele svědčí o jeho významu pro městské patricijské rodiny Kraftů, Ehingerů, Ungeltermů a Geßlerů. Klášter patřil k jedné provincii spolu s konventy ve Frankfurtu, Pforzheimu, Würzburgu, Wimpfen, Mergentheimu, Švábském Gmündu, Augsburgu, Esslingen a Rottweilu.¹⁷⁷

Během poslední čtvrtiny 14. století se stal Ulm politickým centrem Horního Švábska, ale teprve v prvních desetiletích následujícího věku tuto pozici upěvňoval a rozvíjel i na poli umění a kultury. Kromě Ulmu můžeme sledovat i další umělecká centra, jako bylo Esslingen, kde se také ještě budoval velkolepý mariánský kostel pod vedením Matthiase Ensingera, vybavení chrámu se stále doplňovalo v Überlingen a v dalších městech na břehu Bodamského jezera a bohaté kláštery v celém Švábsku představovaly důležitá ohniska kultury a šíření nových myšlenek. Mocné konventy byly v Roggenburgu, Ottobeuren, Zwiefalten, Weingarten, Salemu či vzdálenějším Isny v Allgäu, směrem k Rýnu pak ve Wimpfen a Maulbronn. V Kostnici, již Ulm církevně podléhal, se mezi léty 1414–1418 konal koncil. Ulm se během první poloviny 15. století etabloval jako vůdčí umělecké centrum v celé oblasti. Ačkoli k tomu mělo bohaté a ambiciózní město všechny předpoklady, nebyl vývoj k takovému stavu vůbec lineární ani bezproblémový. Paradoxně právě v době, kdy kvalita výzdoby farního kostela poklesla, dočkala se široké odezvy v celém Horním Švábsku.

¹⁷³ K historii přesídlení kláštera do města a vybudování nového chrámu srov. SPECKER 1979, 59–65.

¹⁷⁴ SPECKER 1977, 88.

¹⁷⁵ Ibidem, 91.

¹⁷⁶ WIEGANDT 1977, 64–67.

¹⁷⁷ SPECKER 1977, 93.

Ulm byl na přelomu 14. a 15. století z pohledu Svaté říše římské příkladnou uměleckou periferií.¹⁷⁸ Nebyl provinční, nezávisel na jednom centru, naopak, byl svým způsobem sám centrem, ovšem bez vlastní umělecké tradice. Potkávaly se zde různé kulturní odlišnosti nejen z východu a západu, ale také z Itálie, aniž by jedna z nich vysloveně převládala. Gertrud Otto vystihla tento stav, když napsala, že domácího v ulmském umění počátku 15. století není v podstatě nic a mísí se tu zejména umělecké trendy z Porýní a Čech.¹⁷⁹ Česká i porýnská parléřovská architektura a architektonická skulptura se v Ulmu dočkaly rychlé recepce. Vrcholný krásný styl v době kolem roku 1400 se tu ale výrazně neprosadil ani nerozšířil, z této éry se dochovalo jen minimum sochařských památek. Formy krásného slohu se přitom těšily velké oblibě po celé Evropě a velmi rychle se dostávaly do lidového umění, kde žily svým druhým životem. Právě pozdní fáze stylu, zbavená většiny svého někdejšího komplexního teologického obsahu a zredukovaná na líbezná postavy v esovitém prohnutí, se v Horním Švábsku stala nesmírně populární. Nedostatek starších památek a chybějící tradice do značné míry vysvětlují pozdní nástup této vlny, protože teprve ve formách pozdní internacionální gotiky se definoval vůbec první ryze místní umělecký výraz. Jan Białostocki upozornil na to, že periferie není totéž co provincie. Právě na periférii z mnoha odlišných vlivů může vzniknout docela nový a osobitý výtvarný styl a nakonec se zde vytvořit samostatné centrum. Příklad Ulmu na počátku 15. století tento proces ukazuje přímo názorně.

Jan Białostocki charakterizuje umělecké centrum jako městskou, hustě osídlenou oblast, která vytvářela mnohvrstevnatou uměleckou produkci, jež byla coby norma napodobována i jinde. V takovém centru byli umělci podporováni skrze soukromé objednavatele, městskou radu nebo církve a podléhali cechovní organizaci, která se snažila chránit jejich zájmy.¹⁸⁰ Do této pozice se Ulm dostal bezpochyby ve druhé polovině 15. věku a snahy o vytvoření takových podmínek pozorujeme již od konce 14. století zejména ze strany starosty Lutze Krafta. Na počátku století ovšem můžeme sledovat, že v Ulmu zcela chybí další Białostockim zmíněný aspekt, který odlišuje centrum a periferii, což je s centrem jasně spjatá větší konkurence, která pohání rozvoj umění. Ačkoli se městská rada snažila o získání špičkových umělců, ve dvacátých letech tu zkrátka nikdo lepší než Hartmann nebyl. Důležitým aspektem při rozlišování centra a periferie či jiné okrajové oblasti je nejen rychlost, jakou se zde umělecké procesy

¹⁷⁸ Srov. BIAŁOSTOCKI 1989.

¹⁷⁹ OTTO 1924, 49.

¹⁸⁰ BIAŁOSTOCKI 1989, 51.

přejímaly a odehrávaly, případně originalita, ale i pro centrum příznačná tradice a odvolávání se k vlastní historii. Originalita a tradice se nevylučují, právě díky obrovské konkurenci, která klade na umělce v rámci velkých center vysoké nároky.¹⁸¹ Ale tradicí nezatížená periferie může na základě eklecticismu vlivů z různých center dojít k originálním formám také, zejména pak v případě, jaký sledujeme v této práci. Abychom mohli tyto významné změny plně docenit, podívejme se nejprve, jak vlastně situace ve švábském sochařství vypadala na přelomu 14. a 15. století.

Geografické vymezení

Švábsko samotné je geograficky nepřesně ohraničitelný region, který je ale značně rozsáhlý. Na severozápadě sahá až k Heilbronn, na jihu jej uzavírá Bodamské jezero, východní okraj zahrnuje Augsburg a na západě jej můžeme ohraničit pohořím Schwarzwald, kde sousedí s Horním Porýním. Při definici tohoto území jde především o jazykové rozdíly, nikoli o správní celek. Politické hranice Švábska se v historii značně měnily, dnes zbylo v politicko-správních názvech jenom Švábsko bavorské s centrem v Augsburgu. Ulm a jeho novější protějšek na druhém břehu Dunaje Neu-Ulm se dnes nacházejí každý v jiné spolkové zemi. Zatímco Ulm spadá pod Bádensko-Württembersko, Neu-Ulm patří k Bavorsku. Dnešní politické rozdělení tedy vůbec nereflektuje původní mikroregion Horní Švábsko, jehož metropolí Ulm byl a o který nám v této práci jde především.

Horní Švábsko ohraničuje na severozápadě přibližně pohoří Švábský Alb či údolí horního toku Dunaje, na jihu břehy Bodamského jezera a na východě řeka Lech. V samém středu oblasti leží město Memmingen, na východě Augsburg a Landsberg, na severu Dillingen, Günzburg a Ulm, na západě Sigmaringen, Ravensburg a Friedrichshafen a v nejnižnější části jsou to Lindau a Kempten. Jde tedy o značně rozsáhlé území, které se dále dělí na východní, střední a západní Švábsko a Allgäu. Umělecké vztahy v tomto regionu byly nesmírně živé i mezi vzdálenějšími městy, neboť tudy vedla dálková kupecká stezka mezi Nizozemím a Itálií.

¹⁸¹ Srov. BAKOŠ 2011, 272–273, kde se autor opírá o názory J. Białostockého a L. Karamana.

Sochařství v Ulmu

V kamenosochařství je situace poměrně přehledná, neboť už před založením nového minstru byla v Ulmu činná parléřovská huť, která tesala výpravné tympanony pro starý farní kostel, později přišel zřejmě z Prahy umělec známý jako „Reißnadelmeister“, jehož kamenickou značku nalezneme na konzolách v lodi nového kostela, zdobené listovým a figurálními motivy. S výzdobou archivolt západní předsíně nového chrámu se do Ulmu dostává nový, západní duch, „nový realismus“.¹⁸² Nositel tohoto stylu, sochař označovaný podle kamenické značky jako „Kreuzwinkelmeister“ nebo Mistr Apoštolů přišel nejspíše z Kolína nad Rýnem a byl předchůdcem Mistra Hartmanna ve výzdobě západní předsíně minstru. Mistr Apoštolů z ulmských archivolt je podle kamenické značky také autorem kamenné Madony z Horbu nad Neckarem [5],¹⁸³ poutního městečka na svatojakubské cestě.

Pokud bychom chtěli hledat v Ulmu kontinuální *řezbářskou* tradici druhé poloviny 14. a počátku 15. století mimo parléřovské realizace, narazíme na minimum dochovaných soch výraznější kvality. Jednou z výjimek je figura Krista z Attenhofen [10] nedaleko Ulmu, kterou Gertrud Otto považovala za možná nejlepší dílo staršího ulmského sochařství.¹⁸⁴ Dnes je již odstraněna tlustá olejová vrstva, která zakrývala starší polychromii a skutečnou kvalitu sochy. Kristus Spasitel stojí v elegantním esovitém prohnutí, v levé ruce drží mírně předimenzované panovnické jablko a pravíci žehná. Přes nahé tělo je šikmo přehozen červený plášť se zlatým lemem. Ve spodní části sochy vybíhá zpod pláště jeho zelená rubová strana, která mírně nad zemí odkrývá pravou nohu Krista. Spasitelova hlava, lemovaná jemnými pravidelnými kadeřemi vlasů, se lehce naklání k levé straně. Výraz v mladistvé tváři je dobrotivý, skoro s náznakem úsměvu, který však překrývá přetrpěná bolest. Fyziognomie je propracovaná a v soudobé ulmské produkci nemá analogie. Naturalistické zpracování krku a hrudi, precizní podání tváře a rukou či detailní zpracování vlasů podtrhuje jednoduchá a vyvážená kompozice. Vzhledem k ojedinělosti této sochy se dá předpokládat, že se s velkou pravděpodobností se tak jedná o import.

Gertrud Otto uvedla další sochařské památky z doby před rokem 1400. V kameni jsou to poměrně rustikální a blokovitá sv. Barbora z farního kostela v Unterknöringen [15],

¹⁸² DEHIO 1912.

¹⁸³ Vápencová socha byla nalezena rozbitá ve sklepě, restaurována 1900/1901 a 1939/1940. Dochovány zbytky polychromie, ruce a nožky dítěte částečně doplněny. Srov. CLASEN 1974, 95, pozn. 378.

¹⁸⁴ OTTO 1924, 11.

kteřá byla nalezena zazděná na hřbitově v roce 1910, a výrazně lidová pieta ve farním kostele v Edelstetten [12], jenž býval původně klášterním chrámem ženského augustiniánského konventu. Rustikální provedení obou soch však činí přesnější dataci obtížnou.

Badatelka upozornila na dvě dřevěné světecké figury po stranách hlavního oltáře ve farním kostele sv. Markéty v Röffingen [13, 14] a rustikální trůnící madony ve farním kostele v Bubenhausen a v poutním kostele Maria Feldblume ve Wattenweileru. U dvojice figur z Röffingen je ovšem diskutabilní, zda vznikly opravdu již před Dornstadtským retáblem, neboť gesto sv. Markéty se velmi blíží gestu dornstadtské sv. Barbory, stejně jako fyziognomie obličejů. Stylově odpovídají zhruba současné nebo jen o málo starší produkci. Tyto sochy se tedy nabízí spojit spíše s dílnou, kde vznikl oltářní retábl z Dornstadtu.

Dílem, které reaguje na některou z vrcholů krásných piet, je Pieta z kláštera Saulgau-Sießen.¹⁸⁵ Maria se obloukovitě vyklání směrem k tváři svého mrtvého syna. Pravou rukou podpírá jeho krk, levou drží Kristovu pravou paži, která spočívá v klíně. Jako gesto vzájemné lásky a intimního vztahu matky a syna je možné označit detail Kristova levého předloktí, které se zdvíhá a ruka spočívá na matčině paži. Kristova figura je malá, takže horizontálně položené tělo s nohama pokrčenými v kolenou příliš nenarušuje klidný obrys sochy. Drapérie sestává z poněkud mechanických, ale oblých záhybů, které se ani v náznaku nelámou. Socha nijak nereaguje na hartmannovský styl z ulmského průčelí a její zařazení do doby kolem roku 1400 nebo první dekády 15. století se jeví jako opodstatněné. Pravděpodobně však navazuje na některý z importů z pražského centra a styl, který se na jejich základě v jižním Německu rychle rozšířil.

Jediným řezbářským dílem, které mohl ve Švábsku zanechat Mistr Apoštolů, je reliéf sv. Viléma z Malevalu [24] ve stuttgartském muzeu.¹⁸⁶ Kvadratický reliéf představuje postavu staršího muže oděného do bohatě řasené tuniky a kapuce, tedy patrně mnicha, který sedí ve stylizované jeskyni a na hlavě má přilbu. Loktem se uvolněně opírá o skálu a jeho tělo tím získává mírné esovité prohnutí, které ještě zdůrazňuje běh záhybů poměrně bohaté drapérie. Je kompozičně srovnatelný s vyobrazením téhož eremity z Machtolsheimu a s ještě mladším, ve 40. letech vzniklým reliéfem z národního muzea

¹⁸⁵ V. 70 cm, lipové dřevo, klauzura kláštera františkánek v Saulgau-Sießen. Vyobrazení: HERMANN 1986, 38.

¹⁸⁶ WLM Stuttgart, v. 61 cm, š. 40 cm, h. 15 cm. Vrbové dřevo, původně polychromováno: Na bílém křídovém základě, plášť a lemy černé přilby byly zlaté, rubovou stranu šatu pokrýval azuritový nátěr na černém podkladu. Skály byly zelené.

v Budapešti, na němž má ovšem poustevník přes kapuci poutnickou čapku. Na obou jmenovaných reliéfech se dochoval malý kostelík, respektive poustevna, který se patrně nacházel i v horní okrajové části stuttgartského vyobrazení.¹⁸⁷

Julius Baum označil reliéf za sv. Antonína Poustevníka, Claudia Lichte ovšem upozornila na velmi precizně zpracovanou helmu s ochranou uší, která je typická pro sv. Viléma z Malevalu, jenž podnikl cestu do Říma v brnění. Úcta ke sv. Vilémovi byla zejména v jižním Německu značně rozšířená a klášter vilémitů se nacházel v Mangen. Badatelka reliéf spojila vzhledem k detailnímu zpracování a kvalitě s postavami sedících apoštolů v archivoltách ulmského minstru a datovala ho zhruba do roku 1415.¹⁸⁸

Reliéf nemá v soudobé ulmské tvorbě analogie, ale jeho spojení s činností Mistra Apoštolů je diskutabilní. Prostorová dynamika apoštolů v archivoltách se zde neobjevuje ani v náznaku a jejich velkorysý a jistý sochařský zpracování je v rozporu s disproporčním poustevníkem. Pravděpodobně se tak jedná opět o import.

Kromě řezbářství se ve Švábsku setkáváme hojně i s terakotou, která se běžně užívala v sousedním Bavorsku, ale také v Porýní. Ve Švábsku bylo nejvýznamnější centrum terakotové plastiky v Augsburgu. Kvalitním příkladem je Pieta ze Steinbergu [16],¹⁸⁹ která měla vzniknout v Ulmu kolem roku 1420 jako „rýnský vliv zpracovaný ulmským mistrem“¹⁹⁰ asi podle stejného modelu jako sochy piet ve švábském Dorndorfu a Öttingen.

Seeschwaben a horní Porýní

Velmi plodným krajem se silnou tradicí a mocnými kláštery byla oblast kolem řeky Neckar na jih od Stuttgartu s městy Tübingen, Reutlingen, Rottenburg, Rottweil, Sigmaringen, Scheer, Veringen, Horb a Trochtelfingen. Přicházely sem impulsy jak z parlérovských hutí ve švábských městech, tak také z horního toku Rýna, zejména ze Štrasburku nebo bližšího Freiburgu im Breisgau. Vztahy s Ulmem byly živé jednak díky církevně-politickým událostem, neboť celá oblast spadala pod kostnické biskupství, jednak proto, že přes tento kraj vedla nejkratší cesta do Štrasburku, kde Ulrich z Ensingenu

¹⁸⁷ BAUM 1917, kat. č. 39; BAUM 1921, 129; LICHTÉ/MEURER 2007, kat. č. 9, 29–31.

¹⁸⁸ LICHTÉ/MEURER 2007, 31.

¹⁸⁹ Frankfurt nad Mohanem, Liebieghaus. Pálená hlína, ze zadu vyhloubená, výška 73,5 cm; š. 87 cm; h. 30 cm, zbytky původní polychromie. BECK/BEEH/BREDEKAMP 1976, 112; MAEK-GÉRARD 1985, 9–12, kat. č. 1 (zde i kompletní výčet starší literatury).

¹⁹⁰ BECK/BEEH/BREDEKAMP 1976, 112

řídil stavbu katedrály současně se svojí činností na ulmském průčelí.¹⁹¹ Kvalitních děl krásného slohu se tu zachovalo víc než v Ulmu. Z dochovaného materiálu je možné rekonstruovat lokální centra ve většině zmíněných měst. Podobně jako v Ulmu i tady se kolem roku 1400 spíše mísily tradice z jiných regionů a vlastní styl se teprve utvářel. Ve 20. a 30. letech zdejší produkce výrazně kvalitativně stoupá, ale na rozdíl od Ulmu se zde krásný sloh netransformoval do pozdně gotických forem, ale naopak došel až na samou mez svých formálních možností.

Horb nad Neckarem jsme již zmínili v souvislosti s Místrem Apoštolů, jehož signaturu nese zdejší kamenná Madona v kostele sv. Kříže [5]. Horb měl již v raných dobách dvě kaple, z nichž kostel sv. Kříže se později stal farním, zatímco mariánská kaple – dnešní špitální kostel – patřila již od 13. století klášteru Reichenbach. Při kostele sv. Kříže byla roku 1387 hrabětem Rudolfem von Hohenberg zřízena kolegiátní kapitula, která obstarávala nejen Horb, ale i jeho nadřízenou farnost Ihlingen a Eutingen. Roku 1390 bylo toto založení potvrzeno také kostnickým biskupem a papežem Bonifácem. Kostnický biskup také ustanovil kapitolu a jejího probošta, jímž jmenoval rektora z Ihlingen Alberta Richtera a potvrdil rozsáhlá privilegia. Filiální kostel sv. Kříže se stal ústředním pro celou církevní jednotku, ačkoli podle práva měla farnost zůstat v Ihlingen. V kostele sv. Kříže jsou v té době uváděny čtyři oltáře, pátý přibyl až na konci 15. století.¹⁹² Povýšení kostela na kolegiátní by se výborně hodilo jako důvod pro objednání sochy krásné Madony, ačkoli se v literatuře uvádí, že pochází zřejmě z mariánské kaple.¹⁹³ Ta byla původně spojena s místním hradem a nesloužila patrně nikdy jako farní kostel. Roku 1340 došlo k vyrovnání mezi klášterem Reichenbach a hrabaty Burkardem a Ottem von Hohenberg a k přiznání části příjmů pro místního plebána.¹⁹⁴ Na stavbě kostelní lodi ve druhé polovině 14. století se podílelo i měšťanstvo.

Kamenná madona vratislavského typu představuje dílo, které nemá v místní produkci žádné analogie. Wilhelm Pinder ji považoval za import ze Salcburku a Walter Paatz ji

¹⁹¹ Na počátku 20. let 20. století vyšla soupisová práce Georga Weiseho, profesora dějin umění v Tübingen, který s pomocí faráře Alberta Waldenspula prozkoumal celý kraj v okolí Rottenburgu, Horbu a Hechingen a vytvořil soupis všech gotických dřevořezb. Mnoho z jím uvedených soch se už další publikace nedočkal. Albert Waldenspul pak v práci pokračoval v oblasti Lauchertal v kraji Hohenzollern. Geografické vymezení odpovídalo katolickému vyznání. V úvodu druhého svazku A. Waldenspul upozornil, že zmíněná oblast nemá žádné vlastní umělecké centrum, a tak zde můžeme sledovat vedle sebe různé dílny, zejména z Ulmu, ale i z celého horního toku Dunaje až na jih k Sigmaringen. To je poměrně důležité pro sledování rozptylu hartmannovského stylu, který zde našel velkou odezvu. WEISE 1921; WALDENSPUL 1923.

¹⁹² STETTNER 1966, 161–164.

¹⁹³ Srov. CLASEN 1974, 95

¹⁹⁴ STETTNER 1966, 162.

přímo odvozoval od tamní Františkánské madony.¹⁹⁵ V kompozici ji můžeme srovnat s některými porýnskými díly, z nichž nejbližší je Madona v Horschheimu poblíž Wormsu. Madona z Horbu patří k vytříbeným sochařským památkám krásného slohu a dává tušit fundovaného objednavatele. Ringshausen předpokládal její vznik dříve, než byli vytesáni ulmští sedící apoštolové v archivoltách [3], protože tím dovolil možnost spolupráce Mistra Apoštolů na sochách v oktogonu ve Štrasburku.

Madona z Horbu našla ohlas v místní řezbářské tradici. Její varianty najdeme ve hřbitovních kaplích v nedalekém Bisingen [147] a ve Weildorfu (Hohenzollern) a poněkud rustikálnější verzi představuje Madona z Lipbachu [148]. Mistr Apoštolů se ovšem ve Švábsku zřejmě nezdržel dlouho a kromě Madony z Horbu zde nezanechal již žádné další stopy. Jeho kamenická značka se objevuje i ve Vídni na vřetenovém schodišti ve věži sv. Štěpána.¹⁹⁶ Najdeme ji ale i v ulmském minstru, a sice v jeho nejstarší části, spadající do doby mezi léty 1377–1390.¹⁹⁷ Problematika kamenických značek je ale komplikovaná, neboť se dědily, a nemůžeme je proto považovat za jistý doklad autorství. Snadné spojení po Dunaji ale láká k úvahám o další parléřovské destinaci, kam se nadaný sochař mohl přesunout.

Další lokální umělecké centrum můžeme předpokládat v Sigmaringen. Pozoruhodná socha pochází ze severní stěny lodi kostela sv. Mikuláše ve Veringendorfu a je označována za sv. biskupa Erharda [11].¹⁹⁸ Velmi kvalitní polychromovaná řezba představuje muže s mnišskou tonzuroou, oděného do červeného splývavého hávu s kapucí. V pravé ruce drží nově doplněnou berlu, v levici knihu a loktem zároveň přidržuje povytažený svrchní šat, čímž odkrývá část spodní tuniky a vytváří diagonální zvlněný lem. Kromě tohoto motivu je kompozice velmi prostá, dokonce i závěsy po stranách jsou provedeny jen v náznaku. Oproti málo diferencovanému šatu zaujme pozornost naddimenzovaná hlava s detailně propracovaným obličejem postaršího bezvousého muže. Datace této sochy je obtížná, protože chybí adekvátní srovnávací materiál. Hermann ji zařazuje do roku 1410, což se zdá opodstatněné. Také skutečnost, že zde nenajdeme žádné ohlasy produkce ulmské huti, mluví pro raný vznik. Kvalita ukazuje k významné

¹⁹⁵ PINDER 1924–1929, 139; PAATZ 1956, 21.

¹⁹⁶ PAATZ 1956, 21.

¹⁹⁷ Die Steinmetzzeichen des Münsters, Ulmer Münster-Blätter 2, 1880, 35, 57 (značka 2).

¹⁹⁸ Výška 68 cm, lipové dřevo. WALDENS PUL 1923, 20, obr. 12 (označen jako sv. Linhart), HERMANN 1986, 42–43.

zavedené dílně, a můžeme tak navrhnout pravděpodobně Kostnici. Vzhledem k dvorskému prostředí ale mohla dílna fungovat i přímo v Sigmaringen.

V Sigmaringen stál mocný hrad, který vlastnil rod Helfensteinů, později Monfortů, ale poté, co jej zakoupil Rudolf Habsburský pro svoje syny jako hlavní opěrný bod na novém územím, Sigmaringen svůj význam paradoxně ztratilo. Situace se začala měnit, když Habsburkové celé území dali do zástavy lokální šlechtě a konečně, když se kolem roku 1323 město i hrad dostaly do držení Württemberků, kteří městu opět vrátili politický význam. Roku 1399 město přešlo do rukou rodu Werdenberků z Trochtelfingen, pod jejichž vládou pokračoval jeho růst jako důležitého centra moci. Během druhé poloviny 15. století se místní hrad dočkal přestaveb a město se rozšířilo. Přesto Sigmaringen až do roku 1464 fakticky nemělo svoji vlastní faru a patřilo pod nedaleký Laiz.¹⁹⁹

V oblasti kolem měst Horb a Rottenburg am Neckar se dochovalo sochařských památek asi nejvíce. Oblast spadala z velké části do majetku kdysi významného rodu z Hohenbergu, který však na konci 14. století prožíval těžké časy, zejména jeho rottenburská větev. Rodina byla natolik zadlužená, že musela neustále zastavovat, nebo dokonce rozprodávat svůj majetek, z velké části Leopoldu III. Rakouskému. Město Rottenburg se od roku 1410 až do roku 1454 dostalo jako zástava pod správu konsorcia devatenácti švábských měst, ale život ve městě v té době vzkvétal. Zdejší farní kostel byl mezi léty 1424 a 1436 rozšířen, aby mohl dál sloužit rychle se rozrůstajícímu počtu farníků.²⁰⁰

V Rottenburgu se dochovaly sochy v místním špitále, z nichž Odpočívající Kristus [21]²⁰¹ by snad mohl být dílem z doby krátce po roce 1400, jak navrhl Weise. Sv. Barbora [22] a Panna Marie v naději [23] z též kaple²⁰² jsou o něco mladší. Sv. Barboru můžeme srovnat s Madonou z kláštera Sießen [101] a zařadit ji tudíž do 20. let, Panna Marie v naději je sv. Barboře velmi blízká v obličejovém typu a patrně vznikla ve stejné dílně jen o málo později, jak naznačuje ostřejší lámání jejího šatu na podstavci. Ve zdejším diecézním muzeu se nachází drobná řezba piety z doby kolem roku 1400, jejíž původ je ale zřejmě až v oblasti Schwarzwaldu kolem města Villingen.²⁰³

¹⁹⁹ KUHN-REHFUS 1977, 18–19.

²⁰⁰ MANZ 2009, 17–27.

²⁰¹ WEISE 1921, 26, obr. 20.

²⁰² Ibidem, 26–27, obr. 21 a 22.

²⁰³ PRANGE/URBAN 2012, kat. č. 65.

Vrcholný krásný sloh je v západním Švábsku dále zastoupen kvalitními kamennými pietami z farního kostela v Bildechingen [18] nedaleko Horbu nad Neckarem a z klášterního kostela v Kirchheimu [17].²⁰⁴ Ve sbírce v Maihingen se dochovalo torzo kamenné piety a pokud se vydáme do ještě vzdálenější oblasti, můžeme zmínit Pietu z Tiefenbronnu či terakotovou Pietu z Wimpfen am Berg, což je ovšem geograficky mnohem blíže k Rýnu než k Ulmu. Kromě již zmíněné krásné madony v kostele sv. Kříže v Horbu nad Neckarem zde najdeme dřevěné varianty krásných madon a piet. Kvalitním příkladem stylu kolem roku 1400 je bohužel silně poškozená trůnicí Madona z Gauselfingen. Pieta z Kiebingen u Rottenburgu [19] reaguje na importy kamenných krásných piet a převádí téma do dřeva při zachování vysoké výtvarné úrovně.²⁰⁵ Dobu kolem roku 1400 a počátek 15. století zastupují také poněkud lidovější sochy z Londorfské kaple u Vollmaringen.²⁰⁶

Zajímavé jsou příklady rustikálních soch piet, které pravděpodobně napodobují stejný vzor. Jsou to *Pieta z Gruolu u Haigerlochu*, *Pieta z hřbitovní kaple v Bieringen* a pozdější *Pieta ze špitálního kostela v Hechingen*, která však již reaguje i na umění Hanse Multschera.²⁰⁷ Tyto sochy jsou sice mladší a můžeme je zařadit před polovinu 15. století, ale jejich vzorem mohla být pieta z doby kolem roku 1400. Přestože jak v torzu z Bildechingen, tak v pietě z Kiebingen nacházíme blízkou kompozici, ani jedna se nedá označit za jejich vzor. Kromě shodné kompozice můžeme u všech tří piet pozorovat neseprtý plášť přehozený přes ramena a odhalující tak jednoduchý výstřih a opasek, pod nímž se řasí šat. Tento prvek, který u krásných piet není běžný, používá s oblibou Mistr Hartmann, a ačkoli se s ním setkáváme zejména v Porýní, nebyl ani v okolí Neckaru nijak cizí, naopak můžeme sledovat jeho dlouhou domácí tradici. Řasení pláště pod opaskem, které používá Mistr Hartmann, se objevuje dokonce na krásné Madoně z Horbu.

Většina ze zmíněných soch, které byly ve starší literatuře uváděny kolem roku 1400, je ve skutečnosti o něco mladší a často působí jako importy z umělecky aktivnějších center, jako byla Kostnice, Štrasburk nebo Augsburg. Sigmaringen stejně jako Rottenburg a mnoho dalších švábských měst zažilo největší rozkvět až ve druhé polovině 15. století. Ačkoli tedy v kraji kolem Tübingen potkáváme díla vrcholného krásného slohu častěji

²⁰⁴ WEISE 1921, 20–21, obr. 11; CLASEN 1974, obr. 172 a 173.

²⁰⁵ Ibidem, 18–20, obr. 10. Jako příklad uvádí torzo Piety z Bildechingen (obr. 11).

²⁰⁶ Ibidem, 15, obr. 8.

²⁰⁷ Ibidem, 1923, obr. 113–115.

než v Ulmu, jejich počet je v porovnání se sousedními regiony, jako byly Franky, východní Bavorsko a Salcburk nebo horní a střední Porýní, velmi malý.

Užívané druhy dřeva

Švábské umění se vyznačuje užitím určitých druhů dřeva. V ulmském řezbářství zcela převládá vrbové dřevo, s velkým odstupem následované lípou.²⁰⁸ Menší množství soch je vyřezáno z topolu a procento nejmenší náleží olši a borovici limba.²⁰⁹ V Horním Švábsku opět převažuje vrba, ale její podíl je téměř shodný s lipovým dřevem. Na třetím místě je opět topol, nejméně příkladů bylo vytesáno z jilmu, dubu a ořechu.²¹⁰ Větší diverzitu najdeme v „Seeschwaben“,²¹¹ tedy severním břehu Bodamského jezera. Topol je za vůdčí vrbou na druhém místě, následuje lípa, dub, ořešák a hrušeň.

V Horním Porýní naproti tomu převažuje ořešák a topol. Vrba je tedy dřevem příznačným pro hornošvábskou produkci. Zatímco většina děl Mistra Hartmanna (Mistra Dornstadtského oltáře) je z vrbového dřeva, Madona z Gößlingen v Rottweilu je jako jediná z jilmu, který však v dané lokalitě běžně roste.

²⁰⁸ TENGE-RIETBERG 1984.

²⁰⁹ Podle výzkumu Ursuly Tenge-Rietberg, provedeného na 29 ulmských skulpturách: vrba 20, lípa 5, topol 2, olše a borovice limba 1. Srov. ibidem.

²¹⁰ Z třiceti zkoumaných děl bylo 12 z vrbového, 11 z lipového, 4 z topolového dřeva a po jednom z dubu, ořešáku a jilmu. Srov. ibidem.

²¹¹ Z 53 zkoumaných děl vrbových 16, topolových 12, lipových 8, dubových 8, ořešákové 4, hrušňové 3 a jedno z olšového dřeva. Srov. ibidem.

3. Mistr Hartmann v pramenech

V ulmském městském archivu se dochovaly účetní knihy se záznamy hutních výdajů za kamenické práce a materiál.²¹² Tyto údaje máme k dispozici z let 1417–1421, 1424, 1427–1430, 1430–1430 a 1432–1439.²¹³ Právě v zápisech z let 1417–1421 se dochovalo Hartmannovo jméno spolu se jmény dalších umělců a řemeslníků činných v huti. V prvních záznamech z roku 1417 je jmenován pouze jako „Hartmann“, teprve o rok později se k jeho jménu přidává označení „Meister“. Hutní knihy bohužel nejsou kompletní, ani svazek z let 1417–1421 není dochován dokonale, k devatenácti sochám na průčelí se vztahuje jedna z nejpoškozenějších stránek účetní knihy a text je tak obtížně čitelný a nekompletní.

Victor Curt Habicht již v roce 1910 publikoval výtah z hutní knihy z let 1417–1421,²¹⁴ ve kterém se pokusil vytvořit přehled nejčinnějších kameníků a dobu jejich působení. Stálicemi v huti byli Sigmund, Peter Rosendorn, Claus von Haidelberg, Cunrat Größ, Pirenstein, Hartmann, Hans Bayger a Hans Kuch, jejichž jména můžeme v zápisech potkávat s určitými přestávkami po celé čtyři roky. Dále se vynořuje celá plejáda dalších jmen, většinou doplněná o místo původu, a tak zde můžeme sledovat umělce z Würzburgu, Schaffhausen, Thann, Kolína nad Rýnem, Wormsu, Basileje a mnoha dalších míst. Kromě seznamu kameníků, který se každý týden obměňoval, najdeme v knize i zápisy různých zvláštních výdajů a plateb za materiál. Zde se vyskytují jména jako malíř Lukas či Holbain z Ravensburgu.²¹⁵

Jména jsou uspořádána do dvou až tří skupin, není ovšem jasné, podle jakého klíče byli pracovníci takto rozděleni. Mohlo se jednat o kameníky, zedníky či osazovače

²¹² Barbara Schock-Werner upozornila, že výraz „hut“ se používá nesprávně i pro tzv. „kamenická bratrstva“, která se vyvíjela paralelně s hutěmi a tvořila jedinečnou síť překračující hranice jednotlivých regionů. Protože však v ulmských účtech nejsme schopni přesně rekonstruovat činnost jednotlivých skupin zaměstnanců, a tedy určit, že šlo skutečně pouze o kameníky, budeme zde používat i nadále obecnější výraz „hut“. Srov. SCHOCK-WERNER 2009, 272.

²¹³ StA Ulm: Rechnungen der Münsterbauhütte: sign. A [7077] 1417–1421, sign. A [7078] 1424, sign. A [7079] 1427–1430, sign. A [7079a] 1430–1432 (Fotokopie, originál ve fürstlichen Hofbibliothek Donaueschingen, Sign. HS 597), sign. A [7080] 1432–1439.

²¹⁴ HABICHT 1910.

²¹⁵ Zajímavý je i zápis z roku 1421 zmiňující Hanse von Prag: „*hans von präg sol 88 guld. der git 30 uff österan un 30 guld. uff sant Johis. bapt. ze sun wenden un 30 uff wichennechten darnach actum am affermentag nach Nicolai ano XIX.*“ Nemusí ovšem jít o řemeslníka z Prahy, ačkoli vysoká platba vypovídá o důležité činnosti. Prag se jmenuje i vesnice ve Schwarzwald, byť ještě ve 14. století byla známá jako „Bregga“.

a pomocníky či námezdní sílu.²¹⁶ Ovšem někteří řemeslníci a umělci, Hartmanna nevyjímaje, se pohybují také napříč skupinami.

3.1. Organizace hutí

Kamenická bratrstva, která fungovala paralelně vedle hutí, byla již ve středověku velmi dobře nadregionálně organizována a propojena. Zajišťovala péči o putující kameníky a také jejich školení. Kameníkem se mohl stát jenom ten, kdo se zrodil v poctivém manželském svazku. Přibližně ve 14 letech se začínalo s učením, které trvalo 5 let, a v jeho pozdější fázi si mladý učedník v některých hutích mohl dokonce vydělat první drobnou mzdu. Poté následovaly tři roky vandrování a sbírání zkušeností, mnohdy po celé Evropě. Pak se buď usadil v některé z hutí, nebo se mohl ještě další dva roky učit u vybraného mistra navrhovat stavební komponenty, rýsovat, určovat ideální proporce a vytvářet šablony. Následně se mohl stát polírem na některé stavbě. Taková byla pravidla v rámci parlérovských hutí, mezi které Ulm také patřil.²¹⁷ O vztahu cechů a hutí v Ulmu nemáme žádné pramenné zmínky, teprve v 17. století jsou kameníci doloženi v rámci cechu kovářů.²¹⁸

Na počátku hutní knihy z let 1417–1421 nacházíme na čelní pozici první skupiny kameníků kameníka Sigmunda. Jeho místo později převzal na dlouhá léta Peter Rosendorn. Z toho lze vyvozovat, že kameník uvedený na tomto místě skupinu zřejmě vedl a měl nejvíce zkušeností. Pozice v seznamu odpovídá spíše významu pro huť než vlastní umělecké kvalitě, protože ne vždy je Sigmundův či Rosendornův plat vyšší než výplaty dalších kolegů. Pokud se v Ulmu vyskytli významní umělci či architekti z jiných hutí, jsou většinou uvedeni na konci první skupiny, případně ve zvláštních výdajích – to se týká i samotných stavitelů, jako byl Ulrich von Ensingen nebo Hans Kun. Hartmann sám se obvykle pohybuje na spodních místech a poměrně často není uveden vůbec, v roce 1420 se dokonce přesouvá do druhé skupiny.

V květnu roku 1417 je v první skupině Sigmund, Peter Rosendorn, Cunrat Groß, Pirenstain a Hartmann. Ve druhé skupině jsou stálými zaměstnanci Liephart, Benglin a Benz Bek, kteří se formují i jako samostatný tým. Týdenní výplaty se velmi různí.

²¹⁶ Srov. RINGSHAUSEN 1984², 215, pozn. 21.

²¹⁷ SCHOCK-WERNER 2009, 273–274. K organizaci starších hutí včetně pražské: RÜFFER 2014.

²¹⁸ Srov. StA Ulm: Eid, Ordnung, Besoldung und Streitigkeiten der Steinmetzen, 1680–1797, sign. A [2511]

Sigmund, Peter Rosendorn a Cunrat Groß dostali 8. května výplatu 19 šilinků a 4 halěře, zatímco Pirenstein s Hartmannem si vydělali celou libru a k tomu ještě šilink. Ve druhé skupině se takovým částkám blíží jenom Liephart, který dostal 14 šilinků, jeho kolegové Benglin a Benz Bek mají po 8 a 5 šilincích, ostatní si ale přišli jenom na 3–4 šilinky. Třetí skupina si vydělala mnohem víc, její vedoucí Meister Hans Schächffhusen získal 18 šilinků, stejně jako Leonhard, Cunzlin a další, označení jenom místem původu. Jejich kolegou býval i kdosi z Ausburgu, o čemž vypovídá přeškrtnuté „*dem von Ögspurg*“. Skupina mistra Hanse z Schaffhausen se objevuje v účtech spíše příležitostně.

Výplata se ovšem odvíjela také od provedené práce, jak ukazuje závěr května, kdy Hartmann dostal jenom 3 šilinky a další týden nepřišel vůbec. Začíná tím jeho pravidelná červnová absence. Pirenstein, jehož pozici v huti můžeme srovnávat s Hartmannovou, dostal mezitím zvláštní výplatu dvě libry. Také on se ale v létě zdržel nějakou dobu mimo huť. 17. července se v první skupině objevuje platba pro hlavního architekta, což svědčí o nejvyšší pozici zde uvedených pracovníků. V dalších platbách se pak objevují zápisy, které dokazují, že se v huti našlo dost práce i pro ženy: „*Fünfzehn Frowen und zwei Knechten I lib. VI β III h. die gehöwet händ gebn den zwei knechten 5 h*“. Další týden zápisy pokračují: „*III β II lib. dry frowen ze howen*“ a „*XVIII lib. benzen husfrowen ze howen*“.²¹⁹

Externě se zde objevují Peter Widerman a mistr Jakob. Na konci léta Pirenstein opouští na nějakou dobu huť a v říjnu do první skupiny přibyli Hans Kuch, Jacob Sunnenschein a Dietrich Hus, později také Clauß von Heidelberg a Fürstein. 11. prosince z horního registru zmizel Sigmund a jeho místo převzal Peter Rosendorn. Přes zimu se první skupina rozrůstá o nová jména, z nichž některá, jako Hans Bayger se předtím objevovala v příležitostných platbách.

V dubnu 1418 se první skupina opět redukuje a zůstává tu jenom Peter Rosendorn, Cunrat Groß, Hans Bayger a Claus von Haidelberg, Hartmann se vrací až na počátku května. V létě se vrací také Pirenstein a příležitostně Sigmund. Mezi zvláštními platbami se 1. července objevuje Holbain von Ravenspurg či Jakob von Horb. Hartmann opět mizí, ale zůstává ve zvláštních platbách, kde dostal jeden gulden. Objevuje se Cunrat von Sefflingen a také skupina mistra Hanse z Schaffhausen. Roku 1419 přibyl ke stálým

²¹⁹ V tomto případě není jasné, zda nejde o platbu za ženské postavy. Nabízely by se Panny moudré a pošetilé v horních archivoltách, které ale pravděpodobně v této době již byly osazené. Menší práce ale probíhaly i v lodi kostela.

členům první skupiny také Claus von Tann a s Peterem Rosendornem, Pirensteinem a Hansem Kuchem tvoří pevné jádro.

Také v hutní knize z let 1430–1432 se setkáme s již známými jmény jako Peter Rosendorn, Cunrat Größ či Hans Kuch. Kromě nich se objevují Job Derdinger, Hans von Windhein, Cunrad von Sesslingen, Lienhart von Worms, Heinrich von Bunn, Hans von Jen, Hans Bart, Claus von Tann, Caspar, Hans von Serbing, Hans von Luzern a dokonce je zde zaznamenán Mathis von Ensingen²²⁰ a Matern von Frankfurt²²¹. Už jen podle způsobu pojmenování se zdá, že tito umělci byli v huti nejvýznamnější. Hainz, který je zde označen bez přídomku, je v dalších poznámkách uváděn jako mistr. Jméno Petra Rosendorna, který byl členem huti nejpozději od roku 1417, se během prosince 1432 objevuje již přeškrtnuté.

Pozvání stavitelů z jiných uměleckých center bylo v rámci propojeného hutního prostředí běžné. Madern Gerthener byl pozván roku 1419 i do Štrasburku, kde spolu s Kidelinem z Célestatu měli po skonu Ulricha z Ensingenu poradit s výběrem nového vedoucího stavby.²²² Cesta Maderna Gerthenera a Matyáše Ensingera do Ulmu na počátku 30. let mohla mít podobné poslání. Matyáš Ensinger stavbu o dekádu později sám převzal. V této době ovšem mohl pouze radit, zda má Kaspar Kuhn nahradit svého otce, až přijde čas, jak se také o tři roky později stalo. Výměna architektonických řešení probíhala i s dalším velkým centrem, jímž byla stavba řezenského dómu.²²³

Kromě zmíněných jmen v první skupině se setkáváme s dalším odstavcem, kde jsou zaměstnanci jmenováni poněkud jiným způsobem. Najdeme zde Cunrada, Jacoba, Baldunga, Erharta či Clause bez jakéhokoli přídomku. Další je Faries, což není německé jméno, proto nikdy není skloňované jako ostatní, ale má člen. Třetí řemeslník je označen prostě jako Berner, další se jmenují Buggabenz či Hansman. Jména těchto řemeslníků se často objevují v dodatečných zápisech, zejména pak Cunrat. Pokud je zde třeba odlišit dva jmenovce, nepoužívá se „von“, ale „im“ nebo nějaké jiné označení.²²⁴ Tento rozdíl oproti první skupině dává tušit, že tito zaměstnanci huti neměli být velkými umělci, ale toliko řemeslníky.

²²⁰ StA Ulm, A [7079a] fol. 26 a 27 (sobota po Corpus Christi a předvečer Jana Křtitele)

²²¹ Ibidem. 28–36.

²²² Srov. SCHOCK-WERNER 2009, 269.

²²³ StA Ulm A [7079], fol. 149v; Srov. BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011, 23.

²²⁴ srov. StA Ulm, A [7079a] fol. 41 Peter im siechhof / Peter Pöppler

Ve třetí, nejmenší skupině jsou stálicemi jména Kirchberger a Köpffinger, ale někdy je tato část řemeslníků zahrnuta ve druhém odstavci, často zcela chybí. V knize z let 1417–1421 se místy objevuje dokonce pět skupin, systém jejich rozdělení se nám ale nepodařilo objasnit.

Výplatou v sobotu před svátkem sv. Filipa a Jakuba začíná velký nárůst pracovních sil v hutí, zejména ve druhé skupině, která zřejmě měla na starosti stavební a logistické práce, a proto musela být neaktivnější přes léto. Přes Vánoce a Nový rok se poměr mění a převažuje první skupina, která mohla tesat jemné architektonické články v teple hutí. Většina zaměstnanců včetně tovaryšů a pacholků dostávala k Novému roku zvláštní výplatu.²²⁵

Ulmská huť nestojí osamoceně. Zápisy a účty se dochovaly i na dalších katedrálních realizacích. Nejblíže příkladem, který s Ulmem spojuje osobnost stavitele, je hornorýnský Štrasburk, kde rovněž stavba probíhala v režii městské rady, ačkoli se biskup snažil katedrálu získat zpět do své péče. Díky štrasburským účtům máme doloženo, jak byla organizována jedna z „hlavních hutí“. Ulm byl sice na počátku 15. století velkým provozem, významem ale Štrasburku podléhal. Organizace hutí v jihoněmeckém prostoru byla velmi podobná. Řídil je správce (Schaffner) a většinou dva jeho poručníci (Pfleger). Nejlépe placenou osobou byl stavitel (Werkmeister), jehož práce zahrnovala vše od dozoru stavby až po rýsování plánů. Ve všech hutích najdeme rozdíl mezi zimní a letní výplatou. V létě se platilo víc, protože byla delší pracovní doba, ale také nutnost polních prací. Mnoho námezdních sil proto přes léto z účtů mizí.²²⁶

Štrasburské účty rozdělují řemeslníky do skupin vedených vždy jedním mistrem pro tesaře, zedníky, pekaře²²⁷ a lamače kamení. K těmto profesím patřil ještě velký počet tovaryšů a pro jakoukoli neodbornou práci kolem kostela byli využíváni pacholci.²²⁸ Kameníci zde tvoří mezi pracovníky nejlépe placenou skupinu, ovšem na rozdíl od Ulmu dostávají všichni stejný plat bez ohledu na vykonanou práci. Dále byli v hutí osazovači kamenných komponent (Setzer), jejichž příjem dosahoval dvou třetin platu kameníků, a nejhůře placení tzv. „Laubhauer“, jejichž úkolem by podle jména mělo být tesání florálních ornamentů. To je však s ohledem na výši jejich platu nepravděpodobné a

²²⁵ Ibidem, fol. 62

²²⁶ SCHOCK-WERNER 1983.

²²⁷ Kromě potřeby pro vlastní pracovníky hutí se peklo dvakrát týdně i pro chudé. Srov. ibidem, 28. Také v ulmských hutních účtech najdeme často výdaje na charitu.

²²⁸ Srov. ibidem, 26.

zřejmě prováděli jen ty nejhrubší kamenické práce.²²⁹ Ačkoli by se nabízelo podobné rozdělení i pro ulmskou huť, víme, že řemeslníci z první skupiny byli často placeni za „blatten ze howen“²³⁰ a že se mnohdy pohybovali napříč skupinami. Kromě těchto tří skupin kameníků byl ve Štrasburku ještě pacholek, který měl na starosti úklid. Štrasburská huť je jedinou stavbou, kde můžeme doložit pojištění kameníků u jejich bratrstva, které jim platil zaměstnavatel.²³¹

3.2. Hartmann v hutních knihách

Již v roce 1927 vydal Hermann Gundersheimer ve slavnostním čísle periodika *Ulm und Oberschwaben* k 550. výročí založení minstru výtah z hutních knih, v němž se zaměřil na vyhledání všech záznamů o Hartmannovi a opravy nepřesností v předchozí Habichtově publikaci.²³² Ve stejném svazku se také Julius Baum podrobně věnoval sochařské výzdobě západního portálu. Poukazuje na množství jmen, která se vyskytují v účetních knihách a jsou poněkud v rozporu se snahou badatelů prohlásit za autora sochařské výzdoby předsíně pouze jednoho ze jmenovaných kameníků, navíc teprve čerstvého mistra.²³³ Pozastavuje se také nad tím, že se sice Hartmannovo jméno objevuje stále častěji mimo hutní spolek mezi jinými výdaji, a že tedy huť zřejmě opustil poté, co se stal mistrem, ale zároveň mohl sotva začít samostatně podnikat, když se měšťanem stal teprve roku 1428.

Dvanáct apoštolů, označených v účtech jako „*zwelf Botten*“ považoval Baum za sochy v archivoltách a rozdíl ve stylu i kvalitě odvozoval od běžné hutní praxe, kdy Hartmann dostal zakázku, ale provedení připadlo zejména pomocníkům. O platbách pro pomocníky najdeme v obou případech doklady v hutních knihách. Karl Friederich ovšem později objevil, že na pilířích v interiéru kostela se ve skutečnosti nacházel ještě jeden apoštolský cyklus, jenž se nedochoval, a právě k němu se pravděpodobně vztahoval zmíněný účet. Doložil, že na konzolách hlavní lodi na prvních šesti párech pilířů od východu stálo „*zwelf botten*“, tedy dvanáct apoštolů, a na sedmém pilíři jižní stěny socha Panny Marie,

²²⁹ Ibidem, 39–40.

²³⁰ Německá literatura „blatten“ překládá jako „Platten“, tedy kamenné kvádry na stavbu. Zdá se ale zvláštní, že by takovou práci měli provádět mistři sochaři. Nabízí se také význam „listoví“, což evokuje spíše ornamentální články a konzoly.

²³¹ SCHOCK-WERNER 1983, 41.

²³² GUNDERSHEIMER 1927, 43–48.

²³³ Srov. BAUM 1927b, 35. Baum vychází z toho, že Hartmann stal mistrem až roku 1418.

což jsou ve skutečnosti ony sochy, zmíněné v zápisu v hutní knize, za něž dostal zapláceno Mistr Hartmann. Za polychromii těchto figur byl odměněn Mistr Lucas, kterému bylo vyplaceno za každou sochu 8 šilinků.²³⁴ Zápis se tedy nevztahuje na sochy sedících apoštolů v předsíni.²³⁵ Cyklus na konzolách byl zřejmě zničen během reformačních obrazoboreckých bouří v roce 1531.²³⁶

Dalším autorem, který znova pročetl hutní knihy, byl Gerhard Ringshausen, který také pracoval s předválečnými přepisy od V. C. Habichta a H. Gundersheimera.²³⁷ Poukázal na o půl roku delší průběh realizace Hartmannova cyklu, tedy až do počátku roku 1422, neboť zápis z 9. srpna 1420 je označen odkazem v podobě dvakrát přeškrtnuté svislé čáry a pokračuje u stejné značky na předchozí straně. Tento dodatek pochází z 10. ledna roku 1422.²³⁸

Mistr Hartmann dostal mezi 9. srpnem 1420 a počátkem roku 1422 zapláceno 76 guldenů, 1 libru, 6 šilinků und 3 haléře, za každou z devatenácti soch tedy sjednané 4 guldeny. O platbě za nejvýznamnější sochu cyklu – Pannu Marii, se píše, že: „*sol an den herren stän*“, tedy že záleželo na pánech, zodpovědných za stavbu kostela, tzv. „*Kirchenpfleger*“, kolik za Madonu zaplatí poté, co ji uvidí hotovou.²³⁹ Claudia Lichte vysvětlila tuto matematickou nesourodost tím, že oni „páni“ sice sochu zaplatili, ale peníze dali do hutní pokladny a z té byly vyplaceny Hartmannovi.

Z 9. srpna 1420 pochází zápis „*von der korkappen ze machen davon geben I lib V ß vnd VIII hl. ze drinkgelt*“. Taková výše spropitného je neobvyklá, ovšem slovo „Korkappen“ nemá v architektuře jasný význam, jedná se totiž o kápě duchovních při mši. G. Ringshausen usuzuje na podobnost s kápěmi klenby a navrhuje platbu spojit se zaklenutím předsíně, což vzhledem k chronologii stavby není v rozporu se skutečným stavem, ani s výzdobou svorníků [81a,b], ovšem stavební práce probíhaly současně

²³⁴ K dispozici máme srovnání s frankfurtskou hutí a jejími účty, kde se v zápisu týkajícím se polychromie sochy od Maderna Gerthenera roku 1431 udává za tuto práci odměna 9 šilinků, tedy nepřilíš rozdílná částka (cit. u RINGSHAUSEN 1968, 30: „*9 schilling einem maler von unser frauwen bilde zu malen, das meister Maderne selgen gewest was.*“)

²³⁵ FRIEDERICH 1940. Autor interpretoval hutní knihu ovšem také odlišně, neboť ještě netušil, že zápis o výplatě za Hartmannův cyklus na průčelí pokračuje. V takovém případě totiž celková suma nedosahovala sjednané částky. Štítek na soše apoštola Matěje přečetl jako znak cechu zemědělců (Ackerbauerzunft), který se měl postarat o její financování.

²³⁶ Srov. WORTMANN 1970, 291.

²³⁷ RINGSHAUSEN 1984², 214–218. Připomeňme také autorovu disertaci o Madernu Gerthenerovi založenou na podrobném studiu pramenů, a fungování frankfurtské katedrální hutí.

²³⁸ Srov. GUNDERSHEIMER 1927, 47–48; RINGSHAUSEN 1984², 214–215, pozn. 18.

²³⁹ WEILANDT 1993, 312. „Herren“ rozumí jako „Pfarrkirchenbaupflegern“, tedy volně přeloženo: sochu měli zaplatit páni pečující o stavbu kostela a její cena se tak nedostala mezi ostatní platby za cyklus.

i v některých dalších částech kostela. V tomtéž týdnu dostal Mistr Hartmann první část výplaty za cyklus soch na čelní stěně věže.

Hartmann je od května 1417 do června 1418 s občasnými absencemi poměrně pravidelně uváděn v seznamu týdenních výplat, kde je výše jeho odměny značně proměnlivá. Hypotéza, že Hartmann získal titul mistra až v roce 1418, vychází z jeho označení v hutních knihách, kde je roku 1417 uváděn jenom jako „Hartmann“ a teprve od roku 1418 jako „Mistr Hartmann“. Zápisy jsou ovšem v tomto směru značně nedůsledné. V žádném případě to tedy neznámá, že nemohl být mistrem již předtím. Tomu by dokonce napovídalo, že v červenci 1418 prováděl kamenické práce spolu se Sigmundem, jak se dočteme ve dvou témeř totožných zápisech z 1. a 9. července 1418:

Sigmunden und dem Hartmann gebn von Blatten ze howen XIII lib und III β IX hl.

Neurčitý zápis ze 17. září 1418 nemůžeme na Hartmanna s jistotou vztáhnout. Objevuje se pod platbou pro Lucase a může se vztahovat i na jiného sochaře:

Samstag nach exaltat-crucis

*It. dem bildhower gebn XV guldin un hät V guld an aine künstigen bild.*²⁴⁰

17. června roku 1419 dostal Hartmann zapláceno za dvě sochy 20 guldenů a dochoval se zápis o odměně pro jeho pomocníka. Tyto zápisy V. C. Habicht vysvětlil jako platbu za sochy na pilířích arkády:²⁴¹

Samstag nach corpus Christi

It. maister Hartmann gebn um zway bild XX guldin

It. dez bildhowers Knecht gebn VI sch. ze drinkgeld.

Karl Friederich tomu oponoval s tím, že tyto sochy musely být hotové již dřív, pakliže v roce 1422 už mohl být osazen cyklus na čelní stěně, s čímž souhlasil i Gerhard Ringshausen, jenž zároveň připustil, že postup stavby pro tyto sochy není nijak směrodatný, protože mohly být osazeny později.²⁴² Zatímco sochy vysoko na čelní stěně pravděpodobně sem byly umístěny krátce po svém dokončení spolu s rostoucí stavbou ze stejného lešení, sochy na pilířích mohly být doplněny bez větších problémů kdykoli, kdy

²⁴⁰ Tato část je Habichtem chybně datována a došlo i ke změně textu. Přepis a datace podle Gundesheimera.

²⁴¹ HABICHT 1911, 1911, 34; GUNDESHEIMER 1927, 45.

²⁴² FRIEDERICH 1940; RINGSHAUSEN 1984², 215.

již nehrozilo, že je práce ve vyšších částech stavby poškodí. O výplatách za osazení sochařské výzdoby se ale v hutních knihách nic konkrétního nedočteme.

Z roku 1420 pochází mnohokrát zmiňovaná platba za „zwelff boten“, která byla dlouhou dobu spojována s apoštoly v archivoltách, a proto byl Hartmann označován jako autor postav v archivoltách a Panny Marie z pilíře arkády:

Am Samstag nach Anthony (19.1.)

It. maister Hartmann gebn 2 lib. vff die zwelff botten

Am sant Mathias aubent (24.2.)

It. dem bildhower gebn 7 lib. vm die zwelff botten vn vm vnser frowen.

It. den gesellen geschenkt 2 lib.

Am Samstag vor Judica (23.3.)

It. maister lucas gebn 6 lib. 17 sch. von den zwelff botten ze malen vn vm vnser frowen

Tento sochařský soubor byl následně opatřen polychromií od malíře Lucase a Bartholomäus Dubler jej měl osadit.²⁴³ Soubor umístil Karl Friederich na pilíře v lodi, ovšem Hörschl upozorňuje na již Habichtem interpretovanou větu záznamu „...von dem kerzstal ze machen daz zu den vinstrein mettinan gehört da die zwölff botten uff stand“, která zmiňuje jakýsi svícen a okno, což odpovídá nejlépe situaci v předsíni.²⁴⁴ Vzhledem výši platby, která je téměř stejná jako odměna pro malíře, je ale otázkou, jak tyto sochy vypadaly, zda byly vůbec kamenné a zda se spíš nejednalo o výzdobu některé z kaplí uvnitř chrámu. Stejně tak můžeme částku vztáhnout na jejich instalaci. Ani v případě, že se skutečně jednalo o svícen při jednom z oken nad vstupem do kostela, kolem nichž sedí postavičky apoštolů, nevylučuje to současnou existenci cyklu na pilířích, protože ten by nebyl zmiňován v souvislosti s oknem. Jen na průčelí samotném se nacházejí tři apoštolské cykly, specifikace byla proto na místě. V zápisu o svícnu se tedy pravděpodobně mluví o jiném apoštolském cyklu než ve výplatě pro Hartmanna.

Z let 1420–1422 pochází silně poškozený zápis na jedné z posledních stránek knihy, který je spojován se sochami nad arkádou průčelí:²⁴⁵

(Item wir) sien vber kome mit

²⁴³ Sorv. HÖRSCH 2011, 492.

²⁴⁴ HABICHT 1911, 44–45; FRIEDERICH 1940; HÖRSCH 2011, 492.

²⁴⁵ StA Ulm, Rechnung der Münsterbauhütte 1417–1421, sign. A [7077], 140v, pokračování na 139v. Přepis podle GUNDESHEIMER 1927, 47–48 a ROTT 1934, 45–46, doplnění podle RINGSHAUSEN 1984², 217–218.

(mai)ster hartmann vnd geben im ye
 von ainem bild ze lon IIII gvlden
 vß genommen von D vnser frowen
 bild dz sol an den herren stän.
 Daran haben wir im geben IIII gulden
 am fritag vor Laurencij anno XX
 un haben im aber geben IIII gulden
 am samstag nach unser frowen tag
 assumptionis anno XX°. Datum im aber VIII
 gulden an unser frowen aubent nativitatis.
 Datum im aber IIII gulden an sant
 Michels aubent. Datum im aber IIII gulden
 am samstag vor Galli; un
 haben im aber geben IIII gulden
 am sant Endres aubent anno XX
 un haben im geben II gulden
 am sant Thomas aubent
 (an)no XX; un haben im aber
 (ge)ben VII gulden an dem hailigen
 (aub)ent ze wichennechten.
 (Item e)r sol VI gulden minus I ort
 (von) dez Schlichers dochter rock.
 (Wir) haben im aber geben III gulden
 (uf) samstag nach dem obrösten
 (anno) XXI; un haben im aber
 (geben) III gulden am samsatag nach
 (Ant)onij anno XXI; un haben im
 (aber) geben III gulden an unser
 (frowen) aubent purificationis; un
 (haben) aber geben siner hus
 (frowen) III gulden am samstag
 (rem)iniscere anno XXI; un Gilg
 ...hät im geben III gulden
 ... ig vor oculi, un Liep

*(hart hüt) im geben III gulden
...nstag vor Letare; un haben
(im ge)lichen II lib am samstag
(nach) dem uffertag; un haben im
aber geben I gulden am samstag
nach corporis Christi; un hüt I gulden
am samstag nach Urbani; un hüt
aber I gulden am samstag nach Jacobi.*

Pokračování na fol. 139v:

*... vnd hat aber I gvlden (am s)amstag nach dem obrosten tag (vnd h)at aber I lb vnd
VI β III h.*

Hartmann se objevuje i v další velmi poškozené poznámce na konci knihy, kde je uvedena zřejmě oprava či upřesnění zápisu z roku 1418:

*...un Hartmann händ
...Blattan am Samstag
...iti ano XVIII daran Hand II
...lib und in aber gebn XXXIII β
...am samstag nach Johannes Baptis un
...und aber IIII lib. VI β III h.²⁴⁶*

Hutní knihy bohužel nejsou kompletní, takže pro sochy na pilířích arkády se jejich jednoznačné svědectví použít nedá. Podle hypotézy V. C. Habichta lze zápisy mezi daty 17. září 1418 a 17. červencem následujícího roku interpretovat jako práci na čtyřech sochách z pilířů předsíně.²⁴⁷ Ovšem zapomíná se na skutečnost, že Madona mezi tyto sochy původně nepatřila a v účtech o ní žádná zmínka není. Pakliže i na Madonu z cyklu na čelní stěně věže se vztahuje zvláštní zmínka a speciální platba od vedoucích stavebníků z městské rady, lze předpokládat, že o Madoně z trumeau bychom se v účtech jistě dočetli, pokud by vznikla v rozmezí daných čtyř let. Svědectví účetních knih se tedy dá interpretovat i tak, že socha Panny Marie s dítětem z pilíře arkády vznikla v rozmezí,

²⁴⁶ Srov. ibidem fol. 147v.

²⁴⁷ HABICHT 1911, 34; RINGSHAUSEN 1984², 215–216.

kdy nám chybí zápisy mezi dvěma hutními knihami, tedy v letech 1422–1423, nebo naopak již před rokem 1417.

3.3. Hartmann v Ulmu

Kameník Hartmann se mohl narodit přibližně koncem 80. let 14. století.²⁴⁸ Do Ulmu přišel nejpozději roku 1417, ale pravděpodobně již dříve. O Hartmannově původu nic nevíme, jeho jméno je běžné po celém Německu a nikdy se neobjevuje s žádným přídomkem, který by napověděl více. Ačkoli pro jeho styl nalézáme paralely v Porýní, mohla jej do Mohuče či Frankfurtu zavést povinná tovaryšská cesta, nebo se s těmito výtvarnými řešeními setkal až prostřednictvím kolegů v ulmské huti.

První zmínka o Hartmannovi pochází z roku 1417, kdy jej jednak zastihneme činného v huti, jednak je uveden v daňovém záznamu,²⁴⁹ kde má být označen jako „Hartmann, Stainhower“.²⁵⁰ Další údaj o placení daní najdeme až roku 1427.²⁵¹ Teprve roku 1428 však získal měšťanská práva, spolu se svým zetěm Hansem Schwiggerem,²⁵² a to na dalších deset let.²⁵³ Běžně k tomuto aktu bylo zapotřebí tří jiných měšťanů, ale v případě Hartmanna městská rada od tohoto požadavku upustila, podle Claudie Lichte zřejmě z důvodu, že šlo o dodatečné, čistě formální udělení měšťanství při příležitosti udělování měšťanských práv jeho zeti, neboť Hartmann byl v té době v Ulmu již známým sochařem.²⁵⁴ Bez měšťanství ale Hartmann neměl šanci založit si v rámci cechu vlastní dílnu. Měšťanství a činnost v huti se nevyklučovaly, v Ulmu byla skupina měšťanů, kteří nepodléhali ani cechovní organizaci, ani huti, a přesto směli pro hut' pracovat. Důležitým kritériem ovšem byla skutečnost, že tito mistři náleželi do měšťanského stavu.²⁵⁵

²⁴⁸ HÖRSCH 2011, 192 uvádí jeho životní data * kolem 1380 † krátce po 1428.

²⁴⁹ StA Ulm, Auszüge Neubronners aus Steuerbüchern und Hüttenrechnungen von 1387–1517, Steuerbücher 1387–1517, sign. A [6506]. Jméno Hartmann je v Ulmu poměrně běžné. Zajímavé je, že u Neubronnera je *Hartmann Bildhower*, stejně jako *Sigmund Steinmezten* a další umělci přeškrtnutý, ale v originálu hutní knihy z roku 1427 škrtnutý není.

²⁵⁰ Zápis Hartmann Steinhower (fol. 11a^v), Sigmund Stinmetzer (fol. 10a^r) a v roce 1427 Hartmann Bildhower (fol. 14a^v).

²⁵¹ StA Ulm, Steuerbuch der Stadt Ulm 1427, sign. A [6506/1]; ROTT 1934, 45–46.

²⁵² Jméno Hans Schwiger nalezneme i v hutních knihách, kde je zmíněn v květnu roku 1419 („Samstag von der uffertach“ a také o týden později).

²⁵³ StA Ulm, Bürgerbuch II (1428–1449), sign. A 3732. Zápis ze soboty před sv. Michalem (25. 9. 1428): „Eodem die empfiengen Wir zu buerger Hartman den Bildhower und Hannsen Schwigger sinen tochterman also daz sy furbas zehn Jare unser ingesessen Burger syn und stewern, dienen und aller gebott gehoersam und wärtig syn solln als andre unsre bürger ungewarlich.“

²⁵⁴ Srov. LICHTÉ 1997, 53; LICHTÉ 2003, s. 31–32.; MEURER 2003, 35.

²⁵⁵ Srov. TRIPPS 1969 34 a pozn. 134a.

Získat měšťanská práva v Ulmu ovšem nebylo vůbec jednoduché. Na rozdíl od patriciátu musel každý podnikatel nebo obchodník měšťanství pracně získávat. Předně bylo zapotřebí, aby byl žadatel zapsán v cechu. Když byla splněna tato základní podmínka, musel dotyčný disponovat nemalým jměním, ručiteli a vlastní zbrojí. Pokud rada rozhodla v jeho prospěch, bylo ještě zapotřebí složit přísahu, kde se zavázal k desetiletému usazení ve městě a placení daní.²⁵⁶ Podobně tomu je i u zápisu z roku 1428 ohledně udělení měšťanství mistru Hartmannovi.

V roce 1417 musela městská rada učinit drastická opatření, aby zastavila příliv chudých do města a každý žadatel se tak musel prokázat jměním v hodnotě alespoň 200 liber haléřů. Již od roku 1410 se navíc přestala uplatňovat dosavadní praxe, kdy spolu s rodiči získávaly měšťanství automaticky i děti, pokud se nenarodily již jako děti ulmských měšťanů. Tyto děti pak musely platit za přijetí do cechů, které jinak přijímaly jenom místní občany.²⁵⁷ Tato pravidla nebyla tolik přísná pro ty, kdo přišli z jiného města nebo z blízkého okolí Ulmu nebo již městu nějakým způsobem sloužili.

I kvůli obtížnosti získání měšťanství žilo v Ulmu mnoho obyvatel, kteří do měšťanského stavu nepatřili. Tito „cohabitantes“ podle Fabriho pocházeli ze všech sociálních vrstev, od šlechty až po chudé a patřili sem i Židé.²⁵⁸ Tito lidé platili nižší daně, zároveň však byla jejich práva velmi omezená. Přesto se tento stav stal přijatelným kompromisem pro mnoho obyvatel. Nejen chudí venkované, ale především nižší šlechta a kláštery z okolí v Ulmu hledali útočiště v dobách krize, jichž bylo zejména ve 14. století dost.²⁵⁹

Felix Fabri uvádí výčet cechů, které v Ulmu existovaly na konci 15. století. Příslušnost k cechu podle Fabriho byla spíše výhodou a pravidla nebyla nijak svazující ani povinná. Například každý měšťan podnikající v textilním odvětví mohl pracovat pro svůj dům, pokud svému řemeslu rozuměl, a prodávat šátky²⁶⁰ ve svém obchodě, ovšem musel městu platit čtyři libry.²⁶¹

²⁵⁶ REUTER 1997, 127.

²⁵⁷ SPECKER 1977, 63.

²⁵⁸ FABRI 2012, 228.

²⁵⁹ Srov. SPECKER 1977, 64.

²⁶⁰ Lat. *Pannus*. Vlněné šátky byly jedním z hlavních obchodních artiklů v Ulmu a používaly se v mnoha dalších odvětvích, proto měl cech sdružující jejich výrobce (*zunfta marnorum* nebo *Marnierzunft*) svého času nejvíce členů a největší vliv.

²⁶¹ FABRI 2012, 248: „...sed quilibet civis potest pro sua domo, si scit artificium, laborare, et quilibet, cuiuscunque condicionis sit, potest pannos in sua valva vendere, ita tamen ut civitati solvat quatuor libras.“

Při pročitání hutních knih vyvstane neodbytně otázka, proč se Hartmannovi připisuje tolik sochařských památek, když v huti bylo mnoho dalších aktivních sochařů. Hartmann sice dostal za cyklus soch na průčelí zapláceno, ale vůbec nemusel být konceptorem celého díla. Budeme-li vycházet z hutní praxe, nabízí se zde Sigmund, nebo po něm nastoupivší Peter Rosendorn, který v huti působil dalších 15 let. Takové tvrzení můžeme podložit dochovanými památkami na průčelí kostela. Jednak jde o čtyři sochy na pilířích, které jsou provedeny v podobném stylu jako Hartmannovy figury, ale jejich připsání stejné ruce je komplikované, jednak zde zmiňme málo známé figury z opěrných pilířů, které opět ukazují velmi podobný umělecký styl – zejména sv. Martin, ale těžko je můžeme formálně srovnávat se sochami z Hartmannova cyklu. Matoucí je pouze výše platů, která neodpovídá pořadí v účetních knihách.

V potaz přicházejí i další Hartmannovi kolegové jako Pirenstein nebo roku 1418 přichází Hans Kuch, který v huti působil až do 30. let. Jméno Hans Kuch se objevuje i v daňové knize z roku 1427, kdy měl bydlet v uličce Irrgang.²⁶² Při srovnání jeho daní s Hartmannovou domácností platil o poznání méně, což mohlo být dáno adresou na severozápadě města poblíž hradeb. Hartmann bydlel v ulici Hōßhus Gaße, kde platil ze všech sousedů největší daně, takže můžeme soudit na velkou domácnost, kterou patrně sdílel se svou dcerou a jejím manželem, ale možná se do ceny promítl i provoz případné dílny.²⁶³ Mnohokrát bylo upozorňováno na to, že Hartmann je výslovně zmiňován jako sochař, ovšem daňová kniha uvádí profese jen v případě, že dotyčný neměl již nějaké příjmení. Hartmann proto musel být blíže specifikován, protože šlo o velmi časté jméno. U Neubronnera je uváděn i Hartmannův kolega a patrně nadřazený kameník Sigmund. Můžeme tedy předpokládat, že trvalejší členové huti, kteří v Ulmu bydleli, museli platit daně bez ohledu na jejich příslušnost do měšťanského stavu.

Hartmannovo postupné opouštění huti naznačuje, že byl zároveň činný někde jinde a nemuselo to být nutně v Ulmu, ale v jiné spřízněné huti. Podobné absence pozorujeme i u jiných členů huti. Dosavadní bádání Hartmanna rádo vidělo zároveň v huti i v ulmské řezbářské dílně. Takový výklad ale odporuje běžným postupům a cechovním pravidlům. Jako srovnání můžeme použít příklad Hanse Multschera, který byl po všech stránkách výjimečný. Jeho přijetí do měšťanského stavu bylo bez jakéhokoli poplatku, nebylo

²⁶² StA Ulm: Steuerbuch der Stadt Ulm 1427, sign. A [6506/1], fol. 116. Není jasné, zda nejde o pouhou shodu jmen.

²⁶³ Ibidem fol. 87. Stejná ulice je uváděna i jedné z plateb pro farní kostel z roku 1412. Srov. StA Ulm: Zinsbuch 1403–1456, sign. A[6968], fol. 65.

zapotřebí svědectví žádného z měšťanů a sochař byl doživotně zproštěn placení daní. Hans Multscher mohl podle některých výkladů patřit k velmi staré šlechtě, tzv. Svobodnému lidu z Leutkircher Heide, jehož příslušníci měli již od dob Hohenstaufů možnost volného pohybu po říšských městech a podléhali pouze moci císaře.²⁶⁴ První dvě výjimky při přijetí Hanse Multschera za měšťana tedy mohly vycházet z jeho šlechtického titulu, což ovšem současné bádání označuje za nepravděpodobné a jeho otce považuje spíše za sedláka, který pouze obýval někdejší šlechtické sídlo.²⁶⁵ Multscher ale i tak splňoval podmínky městské rady, které vyžadovaly manželský svazek s ulmskou měšťankou a mimořádné řemeslné dovednosti. Kromě toho již v Ulmu vlastnil dům. Osvobození od daní městská rada využívala i v jiných případech k udržení významných a potřebných osobností ve městě, podobně upuštění od doporučení třemi ulmskými měšťany bylo poměrně časté.²⁶⁶ Ani Hans Multscher ovšem neunikl nutnosti být zapsán v cechu, aby mohl mít ve městě dílnu.²⁶⁷

Z tohoto srovnání vidíme, že se Hartmann nacházel ve zcela odlišné situaci než jeho mladší privilegovaný kolega z Reichenhofen. Pro člena huti ovšem nebyvalo snadné se ve městě, kde tak dlouho pracoval, natrvalo usadit a začít samostatně podnikat, což Mafred Tripps demonstroval právě na Hartmannově příkladu.²⁶⁸ Zároveň zde ale vyvstává otázka, zda Hartmann nebyl měšťanem již dříve. Jeho zeť, kterého pravděpodobně můžeme považovat i za jeho nejbližšího spolupracovníka, by si totiž musel vzít dceru ulmského měšťana, aby se mohl ve městě usadit.

Přesto je vzhledem k popsané sociální situaci v Ulmu a omezenému přijímání nových měšťanů nejpravděpodobnější Hartmannovo fungování coby občana bez městského práva, kterých bylo v Ulmu dost, a pocházeli ze všech sociálních vrstev. Tomu by odpovídalo, že sice v Ulmu měl dům a platil daně, ale měšťanství získal až později. Protože se podílel na zakázkách pro město a žil zde již minimálně 11 let, nebyl důvod ani požadovat doporučení od tří měšťanů. Nejpozději od roku 1424 jej v huti nezastihneme. Jestliže se tehdy již pokoušel získat měšťanství, je možné že právě v této době začal spolupracovat s cechem nebo dostával zakázky přímo od města. Představa, že vedl vlastní

²⁶⁴ TRIPPS 1969, 21–28.

²⁶⁵ Srov. WEILANDT 1997, 17–18.

²⁶⁶ TRIPPS 1969, 26. Autor uvádí jako jediné dva příklady Multschera a prominentního nižšího šlechtice pocházejícího z nedalekého okolí, ale opomíjí Hartmanna a mnohé další. Vynechání doporučujících měšťanů nebylo zase takovou výjimkou.

²⁶⁷ WEILANDT 1993b, 372. Autor upozorňuje na často opakovaný omyl Manfreda Trippse, který se domníval, že Hans Multscher cehovní povinnosti nepodléhal.

²⁶⁸ TRIPPS, 1969, 185 (pozn. 174).

dílnu, aniž by byl měšťanem, v dobové praxi a při Hartmannových průměrných uměleckých dovednostech, se zdá velmi nepravděpodobná.

4. Západní předsíň ulmského minstru v první třetině 15. století

Monumentální průčelí ulmského minstru s jedinou mohutnou věží, jejíž základní kámen byl položen po vysvěcení lodi roku 1405, patří k nejpůsobivějším architektonickým i sochařským realizacím svého druhu v Německu [1]. Stavba již od svého založení roku 1377 představovala něco více než pouhý farní kostel, je totiž velmi pevně spjata s myšlenkou ulmského patriotismu.²⁶⁹ Z bouřlivého 14. století plného bojů a zvratů město vychází neobyčejně silné a stává se atraktivním působištěm významných umělců. Ulmský minstr je symbolem bohatství a politického významu města v pozdním středověku a jeho západní fasáda navržená Ulrichem Ensingerem je výrazovým prostředkem a demonstrací sebevědomí ulmských měšťanů. Jak uvádí Reinhard Wortmann: „*Die Tendenz zum Gigantischen als Ausdruck von Macht und Reichtum ist immer wieder spürbar.*“²⁷⁰

Hmota jediné věže je zlehčena zahrocenou trojitou vysokou arkádou předsíně a rozměrným Martinským oknem, před nímž nepřerušeně probíhají volné přípory a dělí jej tak opticky na tři části. Tato vnější trojiční symbolika se však uvnitř předsíně mění a za trojitou arkádou nacházíme dvojdílný vstup do kostela. Bolestný Kristus od Hanse Multschera, osazený roku 1429 na střední pilíř, se tak dostává do centra prostřední, nejširší arkády. Nade dveřmi jsou dva menší prosklené tympanony s kružbou, v jejichž archivoltách sedí sošky píšících apoštolů [3]. Hlavní parléřovský tympanon s výjevem z Geneze, přenesený ze staršího kostela, je umístěn až nad touto zónou a obíhá jej dvojité archivolta [4]. Vnitřní představuje komorní, drobné výjevy Apoštolských martyrií, vnější vyplňují solitérní a silně individualizované Panny moudré a pošetilé. Na pilířích arkády předsíně stojí čtveřice soch – sv. Antonín [79] a sv. Jan Křtitel [80] na severním pilíři a Panna Maria s dítětem [71] a sv. Martin [76] na pilíři jižním, které jsou kopiemi gotických figur umístěných v interiéru kostela. Stejně světce najdeme znova o něco výše na opěrných pilířích předsíně, sv. Martin zde sedí [158b], vedle něj stojí Madona a sv. Antonín, z druhé strany pak sedí Jan Křtitel, doprovázený stojící světicí a sv. Diakonem

²⁶⁹ Zajímavým dokladem sepejetí ulmských měšťanů s jejich kostelem je skutečnost, že na opravy minstru k 500. výročí jeho založení v roce 1877 přispěla nemalou částkou i židovská obec. Srov. Münsterblätter 1, 1878, 22.

²⁷⁰ WORTMANN 1993, 29 „*Sklon ke gigantičnosti jako výraz moci a bohatství je stále citelný.*“

dnes již bez atributů [158a].²⁷¹ V předsíni se nachází ještě 21 dřevěných soch z dílny Nikolause Weckmanna, které byly doplněny teprve na počátku 16. století.²⁷² Na čelní stěně věže nad arkádou je umístěn cyklus devatenácti figur apoštolů, světic a trůnicí Panny Marie s dítětem [27, 28, 31].

Victor Curt Habicht připomněl původní funkci předsíně, která měla sloužit jako místo pro chudé. Listina z roku 1411 dokládá, že na všechny apoštolské svátky, neděle a mariánské svátky a čtyři hlavní svátky Páně zde seděli nalezenci z farnosti „*an der Bett*“, tedy jako prosebníci o almužnu.²⁷³ V tomto smyslu také V. C. Habicht chápal a interpretoval pozdější výzdobu předsíně, zejména pak figury sv. Martina, Madony, Jana Křtitele a Antonína na volných pilířích arkády a také jejich protějšky na opěrných pilířích.²⁷⁴

Gertrud Otto v poznámce rozvádí hypotézu o původním uspořádání soch.²⁷⁵ Madona podle původního mariánského zasvěcení kostela patřila na trumeau, kde je dnes Bolestný Kristus od Hanse Multschera. Ten se však pod baldachýn sotva vejde, na rozdíl od sv. Anny Samětřetí, která by na tomtéž místě měla prostoru až příliš. O tom, že Madona nestojí na svém původním místě, svědčí i to, že je její podstavec nižší než u ostatních pilířových soch. Na jejím místě stál původně zřejmě sv. Vincenc, jemuž byl chrám rovněž zasvěcen.²⁷⁶ Na původním náčrtu od Böblingera z roku 1494 je zachycena i sochařská výzdoba chrámové předsíně. Tento obrazový pramen jasně ukazuje na pilířích čtyři světecké figury a Bolestného Krista na místě, kde dnes stojí sv. Anna Samětřetí, jeho nynější místo na trumeau je však na dobovém vyobrazení prázdné. Na tomto místě Gertrud Otto navrhla původní umístění Madony, což je dodnes akceptováno.

²⁷¹ Tyto sochy jsou obtížně přístupné. Madona se dnes nachází v interiéru chrámu, ostatní sochy můžeme studovat pomocí jejich sádrových odlitků deponovaných v severní věži.

²⁷² WORTMANN 2013, 14.

²⁷³ HABICHT 1911, 22.

²⁷⁴ CHRIST 1919 sochy z opěrných pilířů srovnával se sochami ze štrasburského oktogonu. Tyto málo publikované skulptury jsou stylově vzdálené jak Mistru Apoštolů, tak Mistru Hartmannovi, ačkoli na nich můžeme pozorovat určité podobné detaily, jako jsou velké oči se silnými víčky. Typologie sv. Martina je velmi blízká soše na jižním pilíři arkády. Madona je dnes umístěna v interiéru a je tak možno ji porovnat přímo s Madonou z pilíře arkády. Ostatní sochy je možné studovat pomocí jejich sádrových odlitků deponovaných v severní věži.

²⁷⁵ OTTO 1924, 19.

²⁷⁶ WORTMANN, 1990, 92.

4.1. Mistr Apoštolů a „nový realismus“

V obou archivoltách nad dvojitém vstupem do kostela sedí vždy po šesti apoštolech, kteří se soustředěně či pohnutě věnují psaní [3]. Bez ohledu na jejich atribuci budily tyto sochy pozornost badatelů již od konce 19. století pro svoji kvalitu. Paul Hartmann ve své syntéze vyzdvihl individualismus umlských apoštolů a označil je za počátek nového realistického stylu. Ačkoli již P. Hartmann pozoroval mezi apoštoly a figurami na pilířích arkády velké rozdíly, ustálila se hypotéza o mladším, neobyčejně nadaném dílenském spolupracovníkovi Mistra Hartmanna, který měl sochy sedících apoštolů vytvořit.²⁷⁷ Toto rozdělení pak Gertrud Otto definovala jako „dekorativní“ a „realistickou“ tendenci, na což navázala řada dalších autorů. Karl Friederich použil poprvé pracovní jméno „Kreuzwinkel-Meister“, podle kamenické značky,²⁷⁸ ale ačkoli se značka W s křížkem objevuje na všech sochách, jednotliví apoštolové se mírně stylově odlišují. Kvality horních archivolt s Apoštolskými martyrii a Pannami moudrými a pošetilými vyzdvihl teprve Julius Baum při 550. výročí založení minstru.²⁷⁹

Rozdělení na dekorativní a realistický proud ve výzdobě průčelí převzal také Gerhard Ringshausen, který věnoval figurám v archivoltách studii ve sborníku k 600. výročí založení ulmského minstru. Sochy v archivoltách datoval s ohledem na prameny a průběh stavby do rozmezí let 1415–1418, tedy zhruba současně s náhrobkem arcibiskupa Friedricha von Saarwerden v Kolíně nad Rýnem (†1414). V sochách apoštolů Ringshausen sledoval vývoj ke stylu Mistra Hartmanna, přičemž konstatoval, že rozdíly nemohou být dány tím, že sochy vznikly vedle sebe v jedné dílně nebo rozdílnou rukou mistra a pomocníků, ale jsou dány rozdílnou dobou vzniku, a došel tak k závěru, že Mistr Apoštolů nebyl Hartmannovým pomocníkem, ale předchůdcem.²⁸⁰

Vlastní východiska Mistra Apoštolů jsou spatřována v kolínském svatopetrském portálu.²⁸¹ Walter Paatz přisuzoval Mistru Apoštolů, jehož považoval za pomocníka Mistra Hartmanna, silnou spojitost se západoevropským uměním, zejména dílnami André Beauneveu v Bourges a v Kolíně nad Rýnem.²⁸² G. Ringshausen vyloučil spojení s dílnou v Bourges a sochy sedících apoštolů srovnával s pražskými sochami králů ze

²⁷⁷ HARTMANN 1910, 116.

²⁷⁸ FRIEDERICH 1940. V tomto textu používáme z jazykových důvodů označení „Mistr Apoštolů“.

²⁷⁹ BAUM 1927b.

²⁸⁰ RINGSHAUSEN 1984², 229.

²⁸¹ CONRADT 1959, 122sqq.

²⁸² PAATZ 1956, 20–21.

Staroměstské mostecké věže.²⁸³ Naopak se mu nezdála dostatečná analogie v saarwerdenovském náhrobku, protože zde rozpoznal jiné nakládání s hmotou. Tumbu, resp. její krycí desku, považoval za import z burgundsko-nizozemského prostředí.²⁸⁴ Ulmští apoštolové vznikli nejspíše ještě za života Ulricha Ensingera, a Ringshausen proto navrhl jejich srovnání se sochami z oktogonu štrasburského minstru (krátce před 1419) spíše než se saarwerdenovským náhrobkem a nevyloučil možnost připsání štrasburských děl Mistrovi Apoštolů.²⁸⁵

Sochy v obou horních archivoltách mají vzor v sedících apoštolech, ale i ve starší parlářovské tradici. Styl sedících apoštolů se zde nadále rozvíjí, postavy apoštolů-mučedníků posunují Dehiův „nový realismus“ ještě dál než sochy jejich sedících protějšků. Podle Ringshausena však nejde o realismus, ale o rozhodující stylový ideál. V Pannách moudrých a pošetilých se podle něj odehrává stylová změna – nejspodnější pošetilá panna je jejím posledním článkem. *„Diese Ablösung und Umwandlung räumlicher Motive in flächenhafte Bezüge darf als wichtiger Hinweis für stilgeschichtliche Situation der Archivolten-Plastiken gewerten werden, zumal sich gegen Ende des zweiten Jahrzehntes auch in anderen Kunstlandschaften, beispielsweise am Mittelrhein und im Salzburger Raum, nachweisen läßt.“*²⁸⁶ V poznámce pak dodává, kde přesněji. Ve středním Porýní je to náhrobek Johanna von Nassau (†1419) a portál Memorie v mohučském dómu, náhrobek Anny von Dalberg (†1410) v Oppenheimu a sv. Barbora a sv. Kateřina z Bingen. Podobný stylový vývoj je čitelný i na architektuře Maderna Gerthenera. V Salcburku je to pak Mistr ze Seeonu.

Na baldachýnech horních archivolt se dochovaly kamenické značky, které svědčí o větším počtu sochařů a kameníků. Na baldachýnu pod Umučením sv. Pavla a třikrát na jemném architektonickém ornamentu středního portálového pilíře (na baldachýnu a fiále nad sv. Annou Samoutřetí a na listové konzole, která je dnes v lodi a nese originál sochy Bolestného Krista od Hanse Multschera) se dochovala kamenická značka, která se objevuje i ve Štrasburku a v Esslingen.²⁸⁷

²⁸³ RINGSHAUSEN 1984², 231.

²⁸⁴ Ibidem, 232.

²⁸⁵ Ibidem, 233.

²⁸⁶ Ibidem, 222. *„Toto oddělení a proměna prostorových motivů v ploché povrchy může být považována za důležitý příznak stylově-dějinné situace soch v archivoltách, předně proto, že se dá koncem druhého desetiletí nalézt i v jiných uměleckých regionech, například ve středním Porýní a na salcbursku.“*

²⁸⁷ Srov. MOJON 1967, 58sqq.

Na Ringshausenovu dataci sochařské výzdoby archivolt – sedící apoštolové vznikli v první polovině 2. desetiletí 15. století, horní archivoly kolem nebo po roce 1415²⁸⁸ – i na jeho závěry ohledně chronologie umělců činných v západní předsíni ulmského minstru navázali další autoři. Robert Suckale upozornil, že mezi Mistrem Apoštolů a Hartmannem nemusí existovat žádná bližší spojitost. To, co zde vzniká, je styl charakteristický pro svoji dobu v celé Evropě. Poukazuje na chórové lavice v St-Benoit-sur-Loire vysvěcené roku 1413 a skupinu Korunování Panny Marie z Lütichu.²⁸⁹ Východisko hledá v bruggské knižní malbě, v prorocích z kolínské radnice, podobně jako ve svorníku z ambitu dómu v Mohuči (v Dommuseum) a v Madoně z Gautorplatz [9].²⁹⁰

Ulrike Heinrichs naopak datuje spodní ulmské archivoly již před rok 1400, protože jediné tak by skupina francouzských umělců mohla následně odcestovat do Štraburku a vytesat zde sochy v oktogonu věže (kolem 1410–1419). Odtud se měla skupina vydat do Kolína nad Rýnem a vytvořit zde tumbu arcibiskupa Friedricha von Saarwerden, řadu figurálních konzol a soch ve dvou kaplích zdejší kartouzy a tympanon radniční kaple se štítonoši. V nedalekých Cáchách měla tato skupina vytvořit dvě konzoly v dómu.²⁹¹ Stylové analogie považuje autorka za potvrzení své hypotézy o pařížském uměleckém ohnisku:

*„Die Skulpturenzyklen in Ulm, Straßburg und Köln belegen die Tätigkeit einer Gruppe von Bildhauern, die sich um 1390 von den Werkstätten Karls VI. oder seines engsten Kreises abspalteten und die, isoliert von der weiteren Entwicklung in Paris, den eigenen Stil über drei Jahrzehnte unverändert beibehielten.“*²⁹²

S recepcí názorů této badatelky se setkáváme také v katalogu Hans Multscher, podle něhož je původ Mistra Apoštolů hledán v západní Evropě a ve sféře francouzského umění, podobně jako je tomu v případě výzdoby oktogonu katedrály ve Štrasburku.²⁹³

Jakkoli nezpochybňujeme možný francouzský původ Mistra Apoštolů, teze o skupině umělců izolovaných od pařížského centra se nám nezdá přesvědčivá už jenom proto, že víme, že kameníci zejména v době kolem roku 1400 vesměs čile cirkulovali mezi

²⁸⁸ Stavba předsíně začala 1405 a z roku 1417 máme zprávy o opěrných pilířích a střední velikosti dílny.

²⁸⁹ SUCKALE 2009, kat. č. 33.

²⁹⁰ Vyobr. WOELK 1999, 179, 181–183.

²⁹¹ HEINRICHS-SCHREIBER 1997, 229.

²⁹² Ibidem, 230. „Skulpturální cykly v Ulmu, Štrasburku a Kolíně nad Rýnem dokládají činnost skupiny sochařů, kteří se kolem roku 1390 odštěpili od dílen Karla VI. nebo jeho nejbližšího okruhu a kteří, izolováni od dalšího vývoje v Paříži, si svůj styl uchovali beze změny déle než tři dekády.“

²⁹³ KROHM 1997, 68–69.

jednotlivými stavebními hutěmi, když sbírali zkušenosti na tovaryšských cestách nebo zkrátka cestovali za prací. Zejména po roce 1400, kdy už většina velkých katedrálních staveb byla hotová či nějakým způsobem zakončená a provozy se zmenšovaly, kameníci se soustředili do míst, kde se ještě budovalo ve velkém. Exodus z francouzského centra tedy mohl hutní provozy ovlivnit, ale těžko můžeme konstatovat jejich přesnější roli.

4.2. Hartmannův sochařský cyklus

Výška: kolem 150 cm.
Jemný bílo-žlutý pískovec z okolí Hallu.²⁹⁴

Dosavadní literatury, která zmiňuje cyklus ze západního průčelí ulmského minstru je dlouhý seznam, jen zřídka však narazíme na autory, kteří se mu věnují podrobněji. Jedním z nich je Viktor Curt Habicht,²⁹⁵ který se však nejvíce soustředil na prameny, a ne tolik na samotná umělecká díla.²⁹⁶ Getrud Otto cyklus po kvalitativní stránce podceňovala a upozorňovala na jeho „bezkrvnost“, která má vyniknout při srovnání se sochami z Dornstadtského oltáře.²⁹⁷ Claudia Lichte naopak Hartmanna rehabilituje a poukazuje na fakt, že sochy na fasádě nejsou tak detailně propracované vzhledem ke svému umístění, ale ani ona se jimi nezabývá příliš podrobně.²⁹⁸ Někteří z autorů hledají kompoziční příbuznosti mezi řezbářskou produkcí ulmské dílny a dalšími díly z průčelí minstru, zpracování jednotlivých figur, rozlišení jejich kvality a sochařského přístupu však doposud nikdo neučinil.²⁹⁹ Úkol to totiž není zdaleka tak snadný, jak by se mohlo zdát. Sochy stojí vysoko na fasádě, k dispozici jsou jenom jejich sádrové odlitky deponované v severní věži a naskládané jeden za druhým. K dispozici nejsou vůbec žádné materiály

²⁹⁴ „Keupersandstein.“ FRIEDERICH 1927, 55. Ve stejném materiálu byly podle něj provedeny i pilíře arkády předsíně. Tento kámen vykazuje poměrně málo poškození. V současné době je ale známo mnohem větší množství různých typů kamene použitých na středověké stavbě.

²⁹⁵ Je třeba připomenout, že spojení soch a dochovaného záznamu v hutní knize není objevem V. C. Habichta, jak bývá často mylně uváděno, ale najdeme jej již u Pressela (1877).

²⁹⁶ HABICHT 1911, 54–62

²⁹⁷ OTTO 1924, 47.

²⁹⁸ LICHTÉ 1997, 54–56.

²⁹⁹ BAUM 1927b, 41 konstatoval velké rozdíly v kvalitě, kdy na přední místo řadí Madonu a všech 6 světic, zatímco apoštoly považuje za méně kvalitní, až na výjimky, jako je sv. Jan Evangelista, jehož tvář srovnává se sv. Martinem z pilíře arkády.

ohledně technologie, restaurování ani případných doplňků, kromě článku Karla Friederich z roku 1927.³⁰⁰

Mistr Hartmann dostal mezi 9. srpnem 1420 a počátkem roku 1422 zapláceno 76 guldenů, 1 libru, 6 šilinků und 3 halěře. Tato informace zaznamenaná na jedné z posledních stránek účetní knihy z let 1417–1421 je již tradičně spojována s cyklem devatenácti soch na průčelí západní předsíně ulmského minstru.³⁰¹ Stránka se zápisem je značně poškozená a některá místa jsou nečitelná, přesto však lze pramen vztáhnout bez výrazných pochybností na zmíněný soubor trůnicí Madony obklopené šesti světlicemi a dvanácti apoštoly. Za každou sochu Hartmann dostal tedy 4 guldeny, což je poměrně málo a podle V. C. Habichta to svědčí o nižší kvalitě nepolychromovaných soch, které stály vysoko na fasádě.³⁰²

Samotné téma apoštolského cyklu na průčelí kostela nebylo ve Švábsku vůbec nové, jmenujme zde starší soubory, zejména soubor soch z kaple sv. Vavřince v Rottweilu, tympanon jižního portálu kostela Panny Marie v Esslingen s tématem Zesnutí Panny Marie, severní portál dómu v Augsburgu nebo proroky z kostela sv. Kříže ve Švábském Gmündu.³⁰³ V ulmském cyklu se setkáme s jistým ohlasem těchto starších památek. Na portálu v Esslingen jsou to podoby arbutů sv. Jakuba a sv. Filipa, v Rottweilu můžeme sledovat některé kompozice, které Mistr Hartmann použil.

V oltářní tvorbě, již pojetí ulmského průčelí není zas až tak vzdálené, si můžeme srovnávací materiál vypůjčit z Norimberka a Frank. Deokarův oltář z kostela sv. Vavřince představuje apoštoly s trůnicím Kristem a sv. Deokarem a ulmskému průčelí je blízký především svojí loutkovitostí a ilustrativností. Vzdálenějším příkladem je tzv. „Goldene Tafel“ z Lüneburgu s jednotlivými apoštolskými a světeckými figurami, oltář v kostele sv. Jiří ve Wismaru, Neustädter Altar ze Schwerinu, oltář z Mingen v Berlíně nebo hlavní oltář frankfurtského dómu.

³⁰⁰ Za první možnost dostat se do severní věže k sádrovým odlitkům nakonec vděčím paní Dr. Leitschneider z Ulmského muzea. Podruhé jsem díky panu Dr. Wölbertovi z památkového ústavu v Tübingen byla přijata vedoucím hutí panem Michaellem Hilbertem, ovšem restaurátorské zprávy či alespoň základní údaje k Hartmannovým sochám nemá k dispozici ani on, ani památkový ústav. Do odevzdání této práce se nepodařilo situaci vysvětlit.

³⁰¹ Tento pramen zmiňuje již PRESSEL 1877, 48. „Dieser Bildhauer (Hartmann) lieferte nun auch in den Jahren 1420 und 1421, neunzehn Bild mit unser Frowen Bild, und geben ihm je von ainem Bild ze Lon 4 Gulden, ußgenommen von dem unser Frowen Bild, daz sol an den Herren staun.“ Větší pozornost pak pramenům, zejména knize účtů kamenické hutí, věnoval V. C. Habicht.

³⁰² HABICHT 1911, 55.

³⁰³ Srov. BANK 2013.

Popis

Nad třemi hrotitými oblouky arkády, na konzolách kopírujících jejich křivku, najdeme devatenáct jednotlivých soch. Figury stojí většinou v kontrapostu, s různě natočenou hlavou a rozličným uspořádáním drapérie, ale neaspírují ani na komunikaci v rámci cyklu, ani na narativnost [28, 29, 31].

Od severu stojí:

apoštol Filip s křížem

apoštol Tomáš s kopím a knihou

apoštol Jakub Větší s knihou a mušlí

apoštol Matouš (?) s knihou a sekerou

apoštol Šimon s pilou

apoštol Petr s klíčem

sv. Dorota s košíkem

sv. Markéta s drakem³⁰⁴

sv. Kateřina s mečem a kolem

trůnící Panna Maria s dítětem

sv. Uršula s šípem

sv. Barbora s kalichem

sv. Anežka Římská s beránkem

apoštol Ondřej s ondřejským křížem

apoštol Juda Tadeáš s kyjem

apoštol Jakub menší s valchářskou tyčí

apoštol Bartoloměj s nožem

apoštol Jan s kalichem

apoštol Matěj (?), který měl jako atribut původně zřejmě halapartnu nebo dýku

Všechny postavy cyklu jsou zpracovány ve víceméně jednotném výtvarném pojetí, rozdílly se objevují především v kvalitě. Světci a světice jsou oděni do bohatých drapérií podle vzorů internacionální gotiky. Jednotlivá schémata jsou poměrně jednoduchá, při

³⁰⁴ PFLEIDERER 1907, 34 ji označuje za „údajnou sv. Scholastiku“.

složitějších kompozicích působí spíše toporně. Proporce jsou podsazené, krk je silný a velká hlava se naklání dopředu, což je důsledek kompozice určené pro podhled. Mužské tváře jsou poměrně individualizované, často bezvousé, charakterizují je hluboce zasazené velké oči a často povytažené obočí evokující výraz lítosti či nevinné dobroty, hraničící až s karikaturou. Naproti tomu světice jsou si velmi podobné a zpravidla se lehce usmívají a jejich formy vycházejí všeobecně z tradice krásného slohu. Kónické koruny mají nízkou čelenku a výrazné liliovitě listy.

Při podrobnějším pozorování soch zjistíme, že kompozice figur se opakují, což vynikne zejména při porovnání pravé strany jižního a středního oblouku, kde jsou jednotlivá drapériová schémata dokonce ve stejném pořadí – apoštol Matěj a sv. Anežka Římská disponují stejným šatem, svatého Jana kopíruje sv. Barbora a apoštol Bartoloměj sdílí drapériové schéma se sv. Uršulou. Naopak na severní části cyklu se kompozice různí, jako by se autor za každou cenu snažil vymyslet nová řešení, přesto i zde najdeme inspirace jinými díly. Apoštol Matěj nezapře vzor ve sv. Barboře z Dornstadtského retáblu, ze stejného zdroje pramení i schéma sv. Uršuly, potažmo Bartoloměje, kteří navazují na dornstadtskou sv. Kateřinu. V obou případech jsou vzory stranově převrácené.

Konzoly zdobené různorodým florálním ornamentem spočívají na okosených příporách. Přípory pod vyvýšenými konzolami sv. Petra a sv. Ondřeje jsou řešeny odlišně, neboť se nacházejí nad pilíři arkády. Jsou mohutnější a delší, vyrůstají nakoso mezi oblouky arkády a obě jejich šikmé strany jsou doplněny fíálami ukončenými kytkou. Konzoly těchto dvou soch nenesou žádný ornamentální dekor, ale mají složitější profilaci. Oproti renesančně laděným konzolám působí velmi kontrastně podstavce soch, které představují hrubě otesaná stylizovaná skaliska.

Stav zachování

První socha od jihu je kopií, její originál je umístěný v Ulmském muzeu a nesprávně označený jako Bartoloměj. Originál sochy je tak jediným dílem z cyklu, které si lze prohlédnout zblízka. Stav zachování této sochy však nekoresponduje se zbytkem cyklu, který je stále *in situ*, a měl by tedy trpět povětrnostními vlivy již téměř o století déle než deponovaná figura. Kromě některých ulomených nosů a částí drapérie však sochy na fasádě nenesou viditelná poškození a patrná není ani eroze povrchu. Tato skutečnost je

poněkud zarážející zejména vzhledem k umístění soch vysoko na průčelí bez baldachýnů či jakékoli ochrany proti povětrnostním vlivům.³⁰⁵

Zatímco sv. Matěj v muzeu svým stavem staletí dlouhé působení vody, mrazu a slunce nezapře [30], ostatní sochy na fasádě vykazují jen velmi drobná poškození. Tento fakt vedl k domněnce, že se jedná o kopie, které mohly být pořízeny ve stejné době jako figury na pilířích arkády. Čtveřice pilířových soch je totiž proti nepřízni počasí chráněna baldachýny, přesto během rozsáhlého restaurování chrámu vznikly jejich kopie a originály, kromě sv. Martina, byly přesunuty do interiéru. Rudolf Pfleiderer se zmiňuje o kopiích tří soch z pilířů arkády, ovšem ke stavu soch z průčelí se nevyjadřuje.³⁰⁶ Konečně Karl Friederich v článku k 550. výročí založení kostela *Die Wiederherstellungsarbeiten am Ulmer Münster im 19. und 20. Jahrhundert* zmiňuje i Hartmannův cyklus. Sochy označuje za velmi dobře dochované, protože díky svému umístění byly částečně chráněné před deštěm. Hlavní nebezpečná zóna totiž začíná až nad nimi. Kromě toho popisuje jakýsi okrový nátěr, který je chránil. Ale i na ně již ve 20. letech 20. století začalo negativně působit znečištěné ovzduší, a proto byly pořízeny jejich sádrové odlitky. Při té příležitosti byly sochy zcela vysušeny a ošetřeny proti dalšímu zvětrávání a bez jakýchkoli dalších zásahů vráceny na své místo, kromě sv. Matěje, který byl nahrazen kopií.³⁰⁷

Tento jediný technologický průzkum, který máme k dispozici, nejen že nevysvětluje, proč byl právě Matěj tak poničený, ale nerozvádí ani technologicky nesmírně zajímavý okrový nátěr a jeho schopnost ochránit pískovec před erozí. Karl Friederich zahynul při

³⁰⁵ Podle vyjádření Dr. Wölberta z památkového ústavu v Tübingen by sochy na fasádě měly být kopiemi z 19. století a originály by měly být deponovány v huti. Podle pracovníků huti jsou ovšem na průčelí originály a neexistují k nim žádné restaurátorské ani technologické průzkumy.

³⁰⁶ Hartmannův cyklus jakožto datovaný soubor soch spojený se jménem umělce byl již tehdy považován za velmi cennou památku a zdá se příhodné, aby v této době vznikly také kopie těchto soch. V takovém případě by však někde musely zůstat uložené originály. Jedním z míst, které se nabízí, je prostor pod tzv. Martinsfenster, kde bylo i množství sádrových odlitků. Za druhé světové války zkrat na elektroinstalaci způsobil v tomto místě požár a uložené odlitky byly zcela zničeny. Pískovcové sochy by pravděpodobně dopadly podobně.

³⁰⁷ FRIEDERICH 1927, 57. „Die 19 Sandsteinfiguren an der Stirnwand des Hauptportales sind noch sehr gut erhalten. Sie waren ständig dem Schlagregen ausgesetzt und so bis zu einem gewissen Grade vor den Angriffen der Oxyde geschützt und die Hauptgefahrzone fängt auch erst über ihnen an. Außerdem hat sie ein Anstrich von gelbem Ocker, den auch Fenstermaßwerke aus der gleichen Zeit zeigen, geschützt. Nur einige besonders exponierte Teile, z. B. der kleine Drache, den die heilige Margarete als attribut auf dem Arm trägt, sind seit langem durch den Frost verstümmelt, und der hl. Matthias hat beide Hände samt Dolchmesser verloren. Aber in den letzten Jahren zeigte sich auch bei ihnen der Beginn der chemischen Verwitterung. Es erwies sich deshalb als notwendig, durch Gipsabgüsse den heutigen Bestand festzulegen. Da die Figuren zu diesem Zweck abgenommen werden mußten, sind sie jetzt völlig trocken und es bietet sich die günstige Gelegenheit, durch eine Schutzbehandlung das Weiterverwittern nach Möglichkeit hintanzuhalten. Im übrigen werden die Figuren in unberührtem Zustand wieder aufgestellt; nur der hl. Matthias muß durch eine Kopie in Muschelkalk ersetzt werden.“

náletu v roce 1944 a jeho monografie *Die Baugeschichte des Ulmer Münsters* s bohatým a vzácným obrazovým doprovodem zůstala nepublikovaná.³⁰⁸ V průběhu 20. století nebyly učiněny v tomto směru žádné nové průzkumy. Ačkoli sochy prošly odborným čištěním, restaurátorské zprávy k dispozici nejsou.³⁰⁹

Starší vyobrazení ulmského průčelí příliš nepomohou. Na böblingerovském rysu jsou sochy jen velmi povšechně načrtnuty. Z roku 1666 pochází kresba Jonase Arnolda,³¹⁰ kde je zachyceno velmi detailně celé průčelí. Socha uprostřed Hartmannova cyklu ale vypadá spíše jako sv. Anna Samatřetí, a dokonce ani pozice nejvýraznější postavy, sv. Ondřeje, neodpovídá dnešnímu umístění. Rozpoznatelné jsou skulptury na jižním pilíři arkády, kde lze bezpečně označit Madonu a sv. Martina, ale na severním pilíři je na místě sv. Jana Křtitele postava s biskupskou mitrou. Podobně zmatená jsou vyobrazení Hartmannových soch i na dalších kresbách a grafikách, které se dosud dochovaly,³¹¹ dokonce i na tiscích plánu věže z druhé poloviny 19. století. Jednotlivé sochy vysoko na fasádě byly již mimo zájem kreslířů a architektů, a tak je zachytili jen povšechně, většinou s výjimkou sv. Ondřeje, jehož kříž byl dostatečně výrazný. Na tato vyobrazení se tedy spoléhat nedá.

Jeden obrazový pramen však stojí za zmínku, a to je fotografie, kterou *Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben* získala darem v roce 1855 od fotografa Jakoba Friedricha Radla a dnes ji má jako úvodní obrázek na svých webových stránkách. Na této fotografii můžeme na průčelí jasně vidět lávku lešení v místě, kde jsou Hartmannovy sochy. Možné „opravy“ těchto soch v době Thränova restaurování předsíně tedy nemůžeme vyloučit.³¹²

Že ale sochy skutečně nějakými opravami během posledního století prošly, odhalí porovnání dnešního stavu [28] se světlotiskovou přílohou Pflleidereovy publikace [29]. Technika světlotisku nemá rastr a umožňuje proto vidět detaily, které na ofsetových reprodukcích zaniknou. A tak můžeme pozorovat, jak na počátku 20. století měly sv. Dorota, Barbora i Anežka stejně jako apoštolové Šimon a Juda Tadeáš nosy. Otázkou

³⁰⁸ Rukopis z roku 1941 býval v městském archivu v Ulmu, jehož část – zejména archiválie týkající se novější historie stavební huti ulmského farního kostela – byla přesunuta do Stuttgartu. Za upozornění na tento manuskript děkuji panu Dr. Wortmanovi.

³⁰⁹ Informace o stavu soch nemá ani ulmská huť, ani památkový ústav v Tübingen, pod který ulmský minstr spadá. Sochy ovšem za působení Ingrid Helm Römmel pravděpodobně prošly opravou nebo čištěním.

³¹⁰ <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/90008703> (1. 2. 2016)

³¹¹ Například mědiryté průčelí ze sbírek Staats- und Universitäts Bibliothek Dresden (Signatur/Inventar-Nr.: SLUB/KS B991). Srov.: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/90008704> (1. 2. 2016)

³¹² Pro bližší informace k restaurování minstru v 19. století viz kapitolu 1.3.4. Přímý písemný doklad o výdajích na opravu Hartmannových soch se dohledat nepodařilo, neboť materiály k této přestavbě jsou nesmírně rozsáhlé.

je, zda tyto sochy svoje nosy „ještě“ měly, nebo zda jim byly doplněny během Thränovy restaurace. Nápadným detailem je i poškození konzoly s andělem nesoucím sochu Madony, které je dnes opravené.

4.2.1. Panna Marie s dítětem

Trůnící Panna Marie [32–34] přidržuje na klíně sedící dítě a tvoří tak ideový i kompoziční střed celého cyklu v duchu italské *sacra conversazione*.³¹³ Podle zápisů za ni Mistr Hartmann dostal zapláceno zvlášť, a lze u ní proto očekávat i vyšší kvalitu než u ostatních soch cyklu. Socha je velmi dobře zachovalá, vykazuje jen drobná poškození, ulomenou špičku levé nohy Krista a části Mariiných prstů. Části sochy, které nebyly vidět, nechal sochař neopracované. Týká se to nejen zadní části koruny nebo boční partie vlasů Panny Marie, ale i části hlavy a ramene Ježíška, která je pro diváka v zákrytu.

Korunovaná Panna Marie sedí na lavici vystlané tlustým polštářem, nestejně vysokým na každé straně. Je oděná do jednoduchého spodního šatu, přepásaného pod řadry opaskem se sponou, a do bohatého pláště. Vlasy částečně halí rouška spadající po obou stranách na hrud'. Hlava s těžkou korunou se naklání k nahému dítěti sedícímu na levém Mariině stehně. Levá Kristova nožka je natažena přes celý klín až nad pravé Mariino koleno, kde ji matka jemně, uvolněně přidržuje pravou rukou. Levicí podpírá narovnaná Ježíškova záda, která s nataženou nožkou tvoří pravý úhel a dávají tak soše ráz loutky. Jezulátko samo je pohrouženo do hry se dvěma sférami, jednu svírá v levé ruce na prsou, druhou balancuje na koleni pravé, pokrčené nožky. Hlavička dítěte je obrácena v zamýšleném úklonu do strany právě k této „hře“, jako by si Kristus věřícího vůbec nevšímal. Madona jej pozoruje s dobrotivým výrazem, přivírá spodní víčka a ústa hrají v jemném, smutném úsměvu. Toho sochař docílil hlubokou modelací koutků úst a vysoce plasticky modelovanými velkými očima se silnými víčky. Na starých fotografiích je vidět nápadně mohutný nos, jde ale o klam světla a stínů. Obličej Panny Marie odpovídá typově tvářím okolo stojících světic, ale na rozdíl od nich shlíží dolů na náměstí k věřícím. Vlasy, které tvoří oblé zvlněné kadeře, jsou zpracovány výrazně jemněji než u sousední sv. Uršuly a Kateřiny. Také ruce jsou oproti ostatním sochám cyklu výrazně kvalitnější. Pravá paže je spuštěna zcela uvolněně podél těla a ruka leží v klíně opřená o

³¹³ KLINGE 1964, 38–40; ZIMMERMANN 1964, 130–134; ZIMMERMANN 1985, 142; MICHLER 1990, 142–143.

záhyb pláště, jen prsty se zvedají v gestu, jímž Marie přidržuje chodidlo dítěte. Levou lehce, bez zaboření prstů, podpírá Ježíškova záda.

Jezulátko vykazuje více sochařova zájmu, alespoň směrem k divákovi, protože část hlavičky, která není vidět, je pouhým neopracovaným kusem kamene. Hlavička se vyznačuje dobrou znalostí dětské anatomie i výrazu, baculaté tváře a pohled soustředěný na hru korespondují s nejistým balancováním sféry na koleni. Dokonce i ve srovnání s dětmi jiných krásných Madon působí Jezulátko z ulmského průčelí jako prosté hrající si dítě, zcela nepoznamenané svoji božskou podstatou.

Drapérie je jasně definovaná a hluboce modelovaná. Působí dojmem těžké, hutné látky, a to včetně roušky. Ta spadá po obou stranách v kaskádových záhybech na hrud', levý cíp o něco níže, což odpovídá naklonění hlavy. Záhyby mají jasnou strukturu a logiku, jejich bohatost způsobuje přeložení horní části závoje pod korunou. Plášť je volně přehozen přes ramena a odhaluje jednoduchý, vysoko přepásaný spodní šat s kulatým výstřihem. Výrazný opasek vytváří v látce na prsou charakteristické paprskovité záhyby, které se zhruba ve dvou třetinách prolamují ve dvě řasy se žlábkem uprostřed a sbíhají se směrem ke sponě opasku. Prostřední kolmý záhyb toto prolomení nemá a vytrácí se mezi dvěma postranními řasami, které se těsně nad opaskem setkávají. V partii břicha můžeme pozorovat podobnou, ale ne tak výraznou kompozici v obráceném směru. Takové zřasení látky pod opaskem se objevuje i u ostatních soch cyklu a setkáváme se s ním i v příbuzné sochařské produkci.

Na klíně vytváří plášť pohodlné místo pro usazení dítěte a zároveň Kristovu postavu akcentuje dvojitým záhybem podtrhujícím jeho nataženou nožku. Další vrtsva zřasení se prolamuje mezi koleny i po stranách, a části pláště, na kterých Marie částečně sedí, opět nezaprou logické uspořádání a přirozenost. Přední část sochy představuje kombinaci konvenčního řešení s kornoutovými záhyby pláště nadzvednutého koleny a dvou mísovitých záhybů mezi nimi, s prvkem objevujícím se spíše u krásných piet, jímž je převracející se diagonální záhyb vybíhající mezi řasami pod levým kolenem a končící na pravém okraji podstavce. V tomto místě se už přirozený běh látky sledovat nedá i kvůli drobným poškozením zhoršujícím čitelnost. Na pravé straně se jeden z bočních záhybů na podstavci ostře zalamuje – jako jediný z jinak plynulých a vláčných tvarů.

Sousoší nespočívá na běžné konzole, ale na křídlech anděla. Anděl je zobrazen jako půlfigura a v širokém gestu se rukama drží stran podstavce. Poprsí a hlava stylově vycházejí z parlérovských figurálních konzol v interiéru chrámu [27a], jsou ovšem silně

zjednodušeny. Tvář je mladistvá s kočičíma očima, vlasy ve zvlněných kučerách mizí za nakrčenými rameny. Konzola má velmi geometrickou kompozici a postava anděla je tak jakýmsi symetrickým ornamentem. Křídla tvoří vodorovnou základnu pro podstavec sochy Madony a rozpražené paže vytvářejí nízký segmentový oblouk, který dává celku optickou stabilitu. Monolitický obdélníkový podstavec sochy³¹⁴ hrubě dosedá přímo na andělova křídla a narušuje tak atmosféru jemné andělovy tváře i intimní hru mezi Marií a Jezulátkem.

Ikonografie a stylové zařazení

Prominentní místo mariánské sochy na průčelí odpovídá zasvěcení farního kostela. Panna Marie je zde nejen v roli Matky Boží, ale andělská konzola a koruna ji identifikují jako korunovanou královnu nebes – *regina coeli*, podobně jako je tomu u stojící Madony z předsíně chrámu. Ikonografie sice vychází z tradic krásného slohu a akcentuje intimní vztah matky a syna, Církve a Krista, Evy a Adama, ovšem vynechává motiv zaboření matčinych prstů do dětské kůže, tedy poukaz na Kristovo lidství.

Typus *Sedes Sapientia* či *Maesta*, z něhož kompozice trůnicích madon vychází, je velmi starý a v jižním Německu má silnou tradici.³¹⁵ I v době internacionální gotiky, která upřednostňovala stojící typ madony, na němž se mohla lépe rozehrát bohatá hra drapérie, se v jihoněmeckém prostoru setkáváme s množstvím trůnicích madon, které často reagují na starší vzory z počátku 14. století. Jednou ze starších soch, jíž takovou roli můžeme přičítat, byla významná a mnohokrát citovaná Madona z kostnického minstru [39], která je dnes umístěná v Rosgartenmuseum.³¹⁶ Socha trůnicí Panny Marie s nahým Kristem na klíně se vyznačuje některými motivy, které nalezneme i v Ulmu, jako je neseptý plášť a překřížené nožky dítěte, které však sedí na opačné straně. Marie nedrží žádný atribut, ale oběma rukama přidržuje dítě. Její spojení s Hartmannovou trůnicí Pannou Marií podporují i společensko-politické události, neboť koncepce průčelí musela vzniknout již o něco dříve, tedy v době konání koncilu v Kostnici, jíž Ulm církevně podléhal. Parafraze na starobylou milostnou sochu kostnického dómu na ulmském průčelí by tak nebyla v rozporu s dobovou realitou. Ulmská socha se od kostnické výrazně ikonograficky

³¹⁴ Zajímavé je, že podstavec nemá ani okosené hrany, což bylo u krásnoslohých soch běžné řešení a celé spojení by se tím výrazně zjemnilo. V tvorbě Mistra Hartmanna ovšem nejde o ojedinělý úkaz, sochař totiž nějakým detailem narušil jemnost a vyrovnanost svých děl téměř pokaždé.

³¹⁵ Srov. SÖDING 2008a, 63–64.

³¹⁶ KONRAD 1993, kat. č. 5.01, obr. 12. Zde i problematika datování.

odlišuje. Kostnická Marie drží dítě za ruku a poukazuje tak na zasnoubení Krista s Církví, zatímco ulmský Ježíšek zamyšleně balancuje s jablkem na koleni a role matky je čistě pasivní. K výkladu tohoto motivu se dostaneme v kapitole věnující se interpretaci ulmského průčelí.

Podívejme se blíže na dvě sféry, s nimiž si Kristus hraje. Předmět v levé ruce se dá identifikovat jako jablko podle prohlubně pro stopku, ani druhý objekt není čistě kulatý a mohlo by se tak jednat o hrušku. Hruška se objevuje někdy místo jablka, podobně jako fik nebo granátové jablko, protože slovo „malum“ neznamena jenom jablko, ale v podstatě jakékoli větší ovoce, které roste na stromě.³¹⁷ Někdy se objevuje jablko i hruška současně, v jihoněmeckém prostředí je dobře dochovaným příkladem o něco mladší trůnicí Madona v bavorském Laufenu, kde Marie drží jablko, zatímco Ježíšek hrušku. Hrušku ale najdeme i u jiných děl, jedním příkladem je salcburská trůnicí Madona někdy uváděná v souvislosti s okruhem mistra z Großlobmingu,³¹⁸ či stojící Madona ze sbírky Oertel z okolí Augsburgu³¹⁹. V katolické farnosti Sonsbeck v dolním Porýní najdeme trůnicí Madonu s hruškou, zatímco Ježíšek svírá říšské jablko.³²⁰

Eva Zimmermann dala Hartmannovu madonu do souvislosti s dřevěnou Madonou švábské proveniencí v Kunsthalle v Karlsruhe [37] a milostnou sochou v poutním kostele v Birnau u Bodamského jezera [38].³²¹ Madona z Birnau byla dlouho zahalená do barokních rouch a ani dnes neukazuje svoji kvalitu naplno, neboť krátce po roce 1900 byla restaurována bratry Mezgery z Überlingen. Dostala zcela novou polychromii a byly doplněny ruce, odstraněné v baroku kvůli snazšímu oblékání. Její původní stav se naštěstí dochoval na dobových fotografiích a srovnání s Hartmannovou Madonou je tak stále možné.³²² Obě sochy mají velmi podobou kompozici a stejné posazení dítěte, ovšem neobvyklý motiv ruky Panny Marie položené v klíně se v Birnau neobjevuje a pravice pravděpodobně držela jablko, po němž se Jezulátko natahovalo. V jižním Německu se s tímto typem setkáváme velmi často a je možné, že vycházel z některé starší uctívané sochy. Pouti jsou v Birnau doloženy již v roce 1317, a proto zde můžeme předpokládat starší uctívanou sochu tohoto typu, která měla vliv na jihoněmeckou produkci.

³¹⁷ HOLBÖCK 1965, 50.

³¹⁸ Hruška a koruna byla ovšem doplněny, BENESCH 1962, 360, kat. č. 414.

³¹⁹ DEMMLER 1913, 15, obr. Taf 4, č. kat 21.

³²⁰ KÜPPERS II, obr. 78.

³²¹ ZIMMERMANN 1964, 136–137.

³²² Srov. MICHLER 1990, 142.

S Madonou z Karlsruhe, o níž se blíže zmíníme v jiné kapitole, spojuje Hartmannovu sochu zejména kompozice, dřevěná Madona je ale jednoznačně mladší. Wolfgang Urban s ní spojil torzo trůnicí Madony z diecézního muzea v Rottenburgu, které by tím pádem také mohlo vzniknout v Ulmu, ale zároveň poukázal na to, že určit přesné místo vzniku podobných děl krásného slohu je v podstatě nemožné.³²³ Torzo z Rottenburgu ovšem odkazuje ve svých objemných záhybech, úsporné kompozici a frontálním posazení k poněkud odlišné tradici, kterou mezi již zmiňovanými dřevěnými díly zastupuje zejména Madona z Uttenweileru.³²⁴ Tento směr patrně souvisí s bavorským sochařstvím a lokalizace do Augsburgu, který s Ulmem živě komunikoval, by byla příhodná.

Stejný kompoziční typ, ačkoli s jiným atributem, představuje Madona z kláštera Seeon v Bavorském národním muzeu v Mnichově [68], Madona z Wasserburgu v tamním mariánském kostele a Madona z Taufkirchen v muzeu v Mühltdorfu. Ze švábských trůnicích soch jmenujme ještě Madonu z Unternützenbruggu, která je v kompozici nejbližší salcburské Madoně z Niedergottsau an der Alz v norimberském Germánském národním muzeu, jež se řadí k výše zmíněné salcburské skupině. Hans Ramisch proto poukázal na možné souvislosti s Madonou z kláštera Seeon a na základě poněkud sporného výkladu pramenů ztotožnil Mistra ze Seeonu s Hannsem Sweickerem, zetěm Mistra Hartmanna,³²⁵ což ale odborná veřejnost jednoznačně odmítla.

Z blízkého okolí se pro srovnání nabízí trůnicí *Mater amabilis* v kostele sv. Martina v Trochtelfingen [134], kde později působil osobitý umělec, tvořící v silně manýristické mutaci krásného slohu. Zařazení této sochy se pohybuje kolem roku 1420 a s Ulmem je již tradičně spojována. Kromě otevřeného pláště a jednoduše pojatého přepásaného šatu najdeme podobné uspořádání záhybů visících z kolenou a zejména v partii klína. Pravděpodobně však vznikla až podle Hartmannova průčelí. Trochtelfingenskému sousoší je nesmírně blízká jak kompozičně, tak i zpracování Madona z nedalekého Gauselfingen.³²⁶ Stejným kompozičním typem je také trůnicí Madona ze Sundgau v basilejském Historickém muzeu.³²⁷

Pokud se zaměříme na způsob, jakým Ježíšek sedí, dostaneme se k trůnicí Madoně mohučského augustiniánského kostela [38], tedy středorýnské práci s velkou variabilitou

³²³ PRANGE/URBAN 2012, 292, kat. č. 66. Autor vychází z ZIMMERMANN 1985, 141–142.

³²⁴ WLM Stuttgart. LICHT/MEURER 2007, kat. č. 27, obr

³²⁵ RAMISCH 1997.

³²⁶ WALDENSPUL 1923, obr. 3

³²⁷ Historisches Museum Basel, v. 87 cm, dřevo, poškozená stará polychromie. Vyobr. CLASEN 1974, obr. 67.

v datacích, která původně zdobila kostel mariánský.³²⁸ Dítě sedí matce na klíně a hraje si s ptáčkem, přední nožku má nataženou stejným způsobem, jaký jsme viděli v Ulmu. Marie jej podpírá rovněž pod zády a druhou rukou přidržuje chodidlo, ovšem v Mohuči se tak děje částečně přes cíp pláště. Tento ikonografický obsah poukazující na dvojí podstatu Krista – lidskou a božskou – v Ulmu nenajdeme, dokonce je zde upuštěno i od motivu zaboření prstů do Kristova tělíčka. Vzhledem ke kvalitě a významu uctívané mohučské sochy se nabízí, že mohla být ulmskému průčelí vzorem, pravděpodobně však zprostředkovaně, neboť dítě sedí na opačné straně. Příkladem Marie, která přidržuje dítě za chodidlo stejným způsobem jako v Ulmu nebo v Mohuči, je kamenné sousoší z Oberlahnsteinu.³²⁹ Dítě zde sedí na stejné straně jako v Ulmu, šat je přepásán a celkově nacházíme mnoho shod, zároveň má ovšem Marie dlouhé vlasy jako v Mohuči a dítě s matkou aktivně komunikuje skrze nataženou ruku, jíž jí hladí tvář. Přímou souvislost s Ulmem nemůžeme s jistotou potvrdit, protože socha z Oberlahnsteinu vykazuje formálně současný nebo ranější vznik než Madona na průčelí ulmského minstru, a proto může jít pouze o podobné přepracování stejného vzoru, zřejmě podle grafického listu, čímž by se vysvětlilo stranové převrácení. Podobnou kompozici najdeme také u slavné Madony z Hüttenheimu.

Na všech těchto příkladech jsme se mohli přesvědčit, že kompozice trůnící madony měla ve Švábsku i sousedním Porýní dlouhou tradici. Vlastní námět a základní kompozice má mnoho paralel. Nápadné posazení dítěte s nataženou nožkou je možné odvodit od slavné mohučské Madony z augustiniánského kostela a Madony kostnického dómu. Hartmannova Madona, ač nedosahuje kvality některých děl, se kterými ji zde srovnáváme, je z celé skupiny jediná přesně datovaná. Při množství a variabilitě vzorů je ovšem obtížné určit posloupnost této nehomogenní skupiny, protože ačkoli nebyla Hartmannova Madona milostná, stála na průčelí dostatečně slavném, aby mohla zpětně ovlivňovat další umělecká díla.

Drapérii spadající z kolenou Claudia Lichte odvodila od ulmských apoštolů v archivoltách,³³⁰ kteří však představují výrazně dynamičtější a zároveň jednodušší kompozice. Apoštolové totiž z velké většiny nesedí frontálně, ale jsou zachyceni

³²⁸ Srov: BECK/BEEH/BREDEKAMP 1975, 140, obr. 141 (zde datovaná kolem 1420); SUCKALE 2009, 62–68, obr. 60 (autor ji datuje kolem roku 1370 a považuje ji za klíčové dílo pro formulující se krásný sloh).

³²⁹ Frankfurt am Main, Liebieghaus, Inv. Nr. 882.

³³⁰ LICHTÉ 2003, 28.

v pohybu a jejich šat tomu odpovídá. Velký převrácený záhyb na podstavci se nevyskytuje u žádného z nich, ale známe jej ze soch krásných piet. Vzpomeňme v této souvislosti také na postavy z průčelí pražské Staroměstské mostecké věže. Nabízí se srovnání se sochou trůnícího Karla IV., která se vyznačuje stejnou hutností drapérie, ale i velkou hlavou v mírném předklonu, plnými objemy a velkýma očima. Nejnápadnějším shodným motivem je prostřední diagonální záhyb, kde se látka převrací. Vzhledem k Hartmannovu vyučení v umlské huti je možné v těchto společných znacích spatřovat tradici parlérovského hutního sochařství. Kameníci starší generace v huti stále působili a mnozí si jistě ještě pamatovali na autora figurálních konzol na mezilodních pilířích, zvaného německou literaturou „Reißnadelmeister“, jenž je spojován s pražskou parlérovskou hutí [27].³³¹ Gerhard Ringshausen také srovnával sedící ulmské apoštoly se sochami Staroměstské mostecké věže.³³² Cirkulace řemeslníků, která je jasně doložená v dobových účtech, navíc umožňovala přenos nejenom kompozic, ale i způsobu opracování kamene a dalších uměleckých postupů.

4.2.2. Apoštolové a svěťice

*Apoštol Matěj (?)*³³³

Vousatý světec stojí v typickém esovitém prohnutí, oděný do tuniky a kratšího pláště sepnutého na prsou [30]. Hlava apoštola se sklání k pravému rameni a je na této straně také lépe zachovaná. I přes poškození nelze přehlédnout hluboce modelované oči s výraznými spodními víčky a dvě kolmé vrásky nakrčeného čela mezi obočím. Kořen rovného nosu je nasazen téměř ve stejné linii s čelem a obočím a oči jsou tak posazeny velmi hluboko. Dlouhé vlasy jsou pojaty jako silné oblé zvlněné prameny, které se na koncích šnekovitě stáčejí. Podobně vous se pod bradou kroutí do klepetovitého tvaru, zatímco knír tvoří elipsovité rámeček a po stranách přechází v oblé prameny. Světcova ramena jsou útlá a plášť z nich spadá bez výraznějšího řasení. Plná hutnost a tíha látky se projevuje až na předloktích pokrčených paží, odkud spadá drapérie v kaskádových záhybech.

³³¹ Srov. WORTMANN 1970.

³³² RINGSHAUSEN 1984², 231.

³³³ Ulmer Museum, v. 141 cm, š. 56 cm, pískovec, stopy staré polychromie (nespecifikováno). JASBAR/TREU 1981, 39, kat. č. 17. SLADECZEK 1999, 218, obr. 219.

Kompoziční princip je jednoduchý, formuluje jej mísový záhyb na břicho a prověšená diagonální řasa od zápěstí pravé ruky směrem k levé straně podstavce. Ve spodní části šatu houpavý pohyb vyrovnává zašpičatělý mělký mísový záhyb uprostřed. Koleno volné nohy zřasilo plášť tak, že vznikly dva paralelní kolmé záhyby spadající po jeho stranách, z nichž vnitřní se velmi rychle rozšiřuje a na podstavci se měkce láme, zatímco vnější spíše lineárně vymezuje pokrčení nohy nejen při průčelním pohledu, ale i z profilu. Takové řešení kolena volné nohy se v produkci ulmské dílny objevuje velmi často.

Povrch sochy je silně poškozený, ruce a části záhybů šatu jsou ulomené, hlava ztratila detaily a zůstala jen základní modelace. Tím více však vynikne objem figury, která není koncipována pouze pro průčelní pohled, ale i pro další úhly. Postoj je velmi dynamický, kámen je modelován hluboce, s dobrým prostorovým cítěním a mírnou vnitřní rotací. To všechno jsou vlastnosti, které nelze konstatovat u soch z Dornstadtského retáblu.

Apoštola Matěje najdeme v literatuře jako Bartoloměje, neboť tak byl identifikován podle doplněného nože, který držel. Bartoloměj se ale již v cyklu nachází. Karl Friederich³³⁴ sochu označuje za Matěje (Matthias), stejně tak Claudia Lichte, která předpokládá v jeho ztracených rukou dýku.³³⁵ Štítek na soše se Karl Friederich pokusil interpretovat jako znak cechu zemědělců („Ackerbauerzunft“).³³⁶

Apoštol Jan s kalichem

Sv. Jan Evangelista [40, 41] je představen jako jemný bezvousý mladík stojící ve výrazném esovitém prohnutí. V levé ruce přes vrstvu látky svého pláště svírá kalich, pravíci pokrčenou v lokti na něj ukazuje v horizontálním žehnajícím gestu. Oděn je do prosté tuniky, která je v pase podkasána, a přes ramena má přehozený plášť. Kromě výrazných hroznů kaskádových záhybů spadajících po stranách sochy je drapérie klidná a podřízená dlouhým vertikálním a mírně diagonálním řasám, které kopírují esovité prohnutí jádra sochy. Na podstavci lem pláště tvoří pravidelné vlnky.

Hlava světce se natahuje dopředu a naklání ke straně, výraz je pozorný. Tvář je zcela hladká. Nenajdeme zde ani zdvižené obočí, ani vrásky kolem nosu. Proporce jsou vyrovnané, jen oči se silnými víčky jsou poměrně veliké. Tváře a brada zdůrazňují mužné rysy jinak velmi jemného obličej mladého apoštola. Ve stejném duchu je modelován

³³⁴ FRIEDERICH 1927, 57.

³³⁵ LICHTÉ 1997, 60, pozn. 8.

³³⁶ FRIEDERICH 1940.

vytažený krk, který nezapře dobrou znalost anatomie a představuje napjaté vazy, upínající se ke klíčním kostem. Realistické zdůraznění muskulatury hrudi a hrdla, které dává soše neuvěřitelnou živost, na žádné jiné soše z cyklu nenajdeme, objevuje se pouze v poněkud rustikálnější verzi u sv. Petra [58].

Zpracování vlasů napoví mnoho o sochařově zájmu. Jednotlivé prameny jsou řešeny individuálně, některé jsou tenčí, jiné silnější, jedny se kroucí, další se jen na chvíli vynořují a hned zase mizí. Také pravá ruka je zpracována poměrně pečlivě. Dva prsty jsou natažené a směřují ke kalichu, ostatní zůstávají v dlani. Je to právě horizontální postavení ruky, které dává pocit, jako by evangelista náhle spatřil něco, co natolik upoutalo jeho pozornost, že na žehnající ruku zcela zapomněl. Gesto tak výrazně přispívá k afektovanému výrazu sochy.

Sv. Jan je zachycen v duševním stavu pozornosti, či snad vytržení. Celá figura je napjatá a živá. Stylizace, která je tolik patrná u ostatních soch cyklu, zde nepřekračuje smysl pro realismus a nesklouzává ke karikatuře. Poměrně blízký typ zobrazení sv. Jana najdeme na oltářním retáblu z Minden³³⁷, ovšem vnitřní dynamikou se s ulmskou sochou nedá srovnávat. Julius Baum přirovnával tvář sv. Jana [40] ke sv. Martinovi z pilíře arkády [76 c, d]. Sv. Martin sice představuje popisný realismus, ovšem je to opět síla výrazu a vnitřní pohyb sochy, čím se sv. Jan nejvíce odlišuje, když odhlédneme od detailů, jako je například zpracování očí. Sochař, který vytvořil sv. Jana, dokázal sochu vystavět velkoryse a působivě, aniž by kompozici rozbil detaily. Pokud se právě zde, u nejkvalitnější sochy z celého cyklu, setkáváme s přímou tvorbou mistra Hartmanna, pak musíme jeho sochařské schopnosti od základu přehodnotit.

Apoštol Bartoloměj s nožem

Oproti sv. Janu se Bartoloměj jeví jako karikatura [42, 43]. Oděvem je podkasaná tunika a plášť, který je přehozený přes hlavu. V pravé ruce drží nůž, jímž mu byla stažena kůže z těla, levou ruku pod pláštěm pouze pozvedá. Rozvrh drapérie je velmi blízký sv. Janovi, pouze je stranově obrácený.

Zpod pláště přehozeného přes temeno hlavy se kroucí kučery kudrnatých vlasů, které rámuji silně stylizovanou tvář. Obočí se zdvíhá skoro až ke dvěma kudrnám na čele, oči se silnými, výraznými víčky jsou značně zvětšené a postavené nakoso, s vnějšími koutky směrem dolů. Mezi očima ostře vyrůstá krátký zakřivený nos. Ústa jsou pootevřená, horní

³³⁷ Berlin, Bodemuseum.

ret je napnutý – což ukazují i vrásky kolem úst – jako by se apoštol snažil promluvit nebo vzlykal. Brada je oblá, ale spodní čelist je opět pojata poměrně mužně, hrdlo ovšem v tomto případě postrádá jakoukoli složitější modelaci. Ruka s atributem je hrubá, bez většího sochařova zájmu, podobně jako u ostatních figur.

Ačkoli vedle sv. Jana působí sv. Bartoloměj zhrube a jeho autor používá zcela jiné výtvarné prostředky, aby docílil určitých dojmů, přesto i zde je výraz velmi silný. Inspiraci pro kompozici pláště přehozeného přes hlavu mohl Hartmann čerpat z figur sedících apoštolů v archivoltách, zejména v obou horních postavách jižního portálu.

Apoštol Jakub Menší s valchářskou tyčí

Vousatý postarší apoštol se jednou rukou opírá o svůj atribut a druhou přidržuje plášť na hrudi, čímž vytváří hlavní motiv drapérie [44]. Plášť, sepnutý na prsou, se mezi oběma rukama prohýbá v mělkém mísovém záhybu a další mísy se paprskovitě rozbíhají od levice svírající plášť až na podstavec. Krouživé mísy a vlásnice na pravém boku vyvažuje na druhé straně kaskádový závěs drapérie. Drapérie je v mnohém blízka zrcadlově obrácené kompozici sv. Petra.

Typika obličeje je velmi blízka sv. Šimonovi a sv. Bartoloměji. I v tomto případě se obočí šikmo zvihá a zahnutý nos je nasazen nízko. Tvář není ovšem tak stylizovaná, jako v případě sv. Bartoloměje. Vlasy jsou zpracovány do silných pramenů, které se kolem obličeje šnekovitě krotí, vousy jsou rovné, rozdělené vždy do jednoho silnějšího a jednoho tenčího pramene. Ruce opět rezignují na jakékoli výtvarné pojetí.

Socha překvapí při pohledu ze stran, kdy zejména levý boky představuje velmi bohatý kaskádový závěs pláště a dílo vynikne v mnohem větší kvalitě než při frontálním pohledu. Podobné tendence si můžeme všimnout i u dalších soch cyklu.

Apoštol Juda Tadeáš s kyjem

Postarší vousatý apoštol s dobrotivým výrazem stojí v lehkém kontrastu, v levici svírá kyj a pravou ruku drží v nejasném gestu před hrudníkem [45]. Rozvrh drapérie je udáván zejména převahou vertikál spodního šatu, které rámuje kaskády pláště po stranách. Spodní šat není přepásán ani podkasán, ale i přesto je zejména ve spodní partii drapérie velmi blízka sv. Bartoloměji. Výrazněji zde vystupuje dlouhý vertikální trubkovitý záhyb,

který se na podstavci lehce promačkává a stáčí pravé straně. Na rozdíl od podobného motivu v drapérii sv. Bartoloměje či sv. Jana se ani náznakem nezalamuje.

Apoštolovu vrásčitou tvář eroze připravila o nos, jinak je ale dobře zachovalá. Obočí je šikmo zdvižené a na čele se esovitě stáčí do dvou paralelních starostlivých vrásek, mezi nimiž se objevuje ještě jedna. Oči jsou velké, hluboko posazené, s výraznými víčky, kolem vnějších koutků se paprskovitě rozbíhají vrásky, které připomenou sv. Petra. Vlasy sochař zpracoval jako jednotlivé prameny, střídavě silné a tenké, které se na koncích šnekovitě stáčejí, a uprostřed čela nechal vyběhnout několik pramínků. Vous je kombinací rovných a vlnitých pramenů, které se různě kříží nebo mizí.

Podobně jako další sochy cyklu, je i sv. Juda Tadeáš zachycen v okamžiku, kdy cosi sděluje. Ústa jsou pootevřená a gestem ruky jako by si světec pomáhal vysvětlit nevysvětlitelné. Recipientem této konverzace je věřící před kostelem, nikoli ostatní sochy cyklu.

Apoštol Ondřej s ondřejským křížem

Apoštol stojí v lehkém esovitém prohnutí a oběma rukama přidržuje velký ondřejský kříž, jehož ramena tvoří silné, nerovné sukovité větve[46, 47]. Drapérie, z velké části zakrytá atributem, představuje poměrně tradiční kompozici s pláštěm přehozeným přes ramena a přetaženým přes tělo. Po stranách se tak vytvářejí mísové záhyby a pod koleny drapérii oživuje horizontální zvlněný lem pláště. Spodní šat je vidět jenom na prsou, kde se řasí pouze vertikálně, a ve spodní části sochy. Pokrčené paže nadzvedávají plášť a na břicho utvářejí systém postupně se vyostřujících mísovitých záhybů, který směřuje ke koleni nosné nohy, kde ovšem vybíhá v opačném směru diagonální trubicový záhyb, jenž se nad podstavcem jemně promačkává. Drapérie je utvářena velkoryse a plasticky.

Tvář apoštola se řadí ke skupině s vyšší mírou stylizace, ovšem pozorujeme zde poněkud jiný způsob modelace. Ta se projevuje ve způsobu provedení vrásek na čele, které jsou plně plastické. Jde o zcela odlišný výtvarný přístup než u sv. Judy Tadeáše a sv. Petra, kde jsou vrásky řešeny lineárně. Obočí je vysoko zdvižené a zdůrazňuje tak obrovské oči, jejichž vnitřní koutky začínají hned u kořene nosu. Oči nemají typický ořechovitý tvar, který můžeme pozorovat u většiny ostatních soch na průčelí, ale jsou protáhlé. Jejich spodní víčka jsou zdůrazněna plastickou linkou, v čemž je tato socha srovnatelná s apoštolem Tomášem, s nímž si je i v obecné rovině modelací nejbližší [65].

Vlasy a vousy tvoří jednotlivé lokny uspořádané do klikatky, podobně jako u sv. Petra. Takové zpracování se objevuje již na sedících apoštolech v archivoltách. V tomto případě je vždy uprostřed silný pramen a po obou stranách slabší. Zpracování je poměrně mechanické, bez snahy měnit sílu pramenů či je mezi sebou proplétat.

Ruce svým zpracováním vynikají oproti ostatním sochám cyklu. Můžeme zde pozorovat naznačené klouby, drobné délkové rozdíly mezi jednotlivými prsty i měkké prověšení strany dlaně pravé ruky v místě, kde se již netlačí na dřevo kříže.

Sv. Anežka Římská s beránkem

Korunovaná světice stojí v kontrapostu a na pravém boku nese beránka [48, 49]. Oděna je do jednoduchého spodního šatu a pláště, jehož lem je na ramenou přeložen a na hrudi sepnut kruhovou sponou. Rozvrh drapérie je téměř totožný se sv. Matějem v muzeu a představuje stejný houpavý rytmus pláště prověšeného z levého ramene přes tělo, dvojice mísovitých záhybů v pase a diagonál vracejících se zpět k levé straně podstavce. Po stranách tuto kompozici rámují kaskádové závěsy. Liší se jen v provedení spodního mísového záhybu a ve způsobu lámání záhybů na podstavci na pravé straně. Zpracování kolene volné nohy je totožné.

Tvář je modelována velmi jemně, bez nadsázky a karikatury, které jsme mohli sledovat u apoštolů. Základní formy, jako je mladistvá tvář s klenutým čelem, nejednoznačný úsměv a přimhouřená spodní víčka, jsou poplatné tradici krásného slohu. Nos a část tváře podlehly erozi, ale i přesto je patrná kvalita sochy. Zpracování očí i úst je měkké a jemné, ve tváři se neobjevují žádné ostré linie, kromě lehkého naznačení nadočnicových oblouků. Dívčí tvář rámují pravidelně zvlněné vlasy stylizované do jednotlivých různě silných pramenů. Oproti tváři vykazují ruce velmi málo sochařova zájmu.

Beránek na pravé ruce nese silnou stopu povětrnostních vlivů [49b], protáhlá hlava ztratila všechny detaily a zůstala jen základní modelace, která ale dává tušit poměrně realistickou ovčí anatomii. Rouno je zpracované jako jednotlivé prameny spadající ze hřbetu a na konci se šnekovitě stáčejí, a je tak výtvarnou paralelou k pojetí vlasů.

Sv. Barbora s kalichem

Světice stojí v elegantním esovitém pronutí, na pravé ruce nese přes látku pláště kalich, z něhož se dochovala jen polygonální noha, a levicí přidržuje nakasaný lem pláště [50, 51]. Kompozice sv. Barbory vychází částečně z horní Panny moudré ve vnější archivoltě, ovšem nejbližší paralelou je sv. Kateřina z Dornstadtského retáblu.

Plášť je sepat páskou a široce se otevírá, čímž odhaluje spodní šat. Spadá z ramenou přes paže, ale světice jej oběma rukama nadzvedá a vytváří tak bohaté kaskády po stranách. Spodní šat je pod ňadry přepásán opaskem se sponou, nad kterou se řasí v paprskovitých promáčknutých záhybech. Na břicho vybíhají zpod opasku paralelní vertikální záhyby, které se o něco níže mírně diagonálně odchylují, když kopírují koleno volné nohy, zatímco z druhé strany se diagonálně stáčí křivka nejdelšího trubkového záhybu a na podstavci se promáčkává a měkce zalamuje. Dvě vertikální řasy, které se mírně nad koleny dostaly mezi tyto dva protipohyby, nemizí, ale promáčkávají se a rozdělují na dva další záhyby. Tohoto motivu si Gertrud Otto povšimla také u dřevěné produkce a použila jej jako jeden z důvodů připsání některých soch do okruhu Mistra Dornstadtského oltáře, například soch z Poltringen.³³⁸ Při srovnání se sv. Kateřinou z Dornstadtského retáblu, kde je zpracování tohoto motivu velmi nenápadné, působí na kamenné sv. Barboře hruběji. Při pohledu z boku vyniknou mísovité záhyby spadající z předloktí pravé ruky [51a].

Tvář je spíše kulatá s plnými tvářemi a dobrotivým úsměvem. Spodní víčka jsou mnohem výraznější než horní. Dlouhý rovný nos s nenápadným chřípím, který můžeme pozorovat na sádrovém odlitku, socha na fasádě již nemá. Způsob zpracování tváře je velmi blízký sv. Anežce a vyznačuje se stejnou měkostí. Vlasy jsou tesány jako zvlněné lokny sestávající z více pramenů. Ruka přidržující plášť je poměrně jemná, ačkoli jsou prsty paralelně vedle sebe, můžeme zde sledovat snahu o zpracování detailů, jako jsou důlky na místě kloubů zápěstí.

Sv. Uršula s šípem

Sv. Uršula se esovitě prohýbá v opačném směru než předchozí světice [52]. Svůj šíp nese nad volnou nohou, což vyvažuje mírně zdviženou levou rukou. Vzorem pro kompozici této sochy byla zřejmě druhá Panna pošetilá zdola v horní archivoltě portálu.

³³⁸ OTTO 1924, 57–59.

Plášť je pouze přehozen přes útlá ramena. Podobně jako sv. Barbora, také Uršula má spodní šat přepásán a na prsou paprskovitě zřasen. Záhyby vybíhající na břicho tvoří opět promáčklé rozdvojené řasy a v partii kolena volné nohy se v ostrém úhlu setkává dlouhá diagonální trubice a řasy z volného kolene. Pokrčené paže nadzvedají plášť po stranách a dávají vyniknout klikaté hře jeho lemu. Socha je mnohem štíhlejší než sv. Barbora a drapérie tolik neexpanduje. To ovšem neznamená, že by byla plošší, při pohledu z boku naopak vynikne vyklenuté břicho. Počet záhybů je však silně redukován a socha působí monumentálněji.

Přesto se oproti dvěma předchozím světicím vyznačuje hrubějším zpracováním, což vynikne v partii silného, sloupovitého krku, ale i v typice tváře [52d]. Oči jsou velké a jasně definované silnými víčky, našpulená ústa a promáčknutá brada připomenou mužské tváře, zejména sv. Filipa. Oční víčka v koutku končí nejasně vedle sebe, zatímco u sv. Barbory se dalo pozorovat zanoření spodního víčka pod horní. Nadočnicové oblouky nejsou ani naznačeny. Výraz tváře, zejména způsob modelace úst, je velmi blízký Madoně z pilíře arkády. Vlasy vykazují tutéž redukci detailů jako celá socha. Utvářejí je toliko jednoduché silné prameny, které jsou opracovány pouze bezprostředně kolem obličeje, a jakmile se již dostaly mírně do zákrytu, nechal sochař kámen bez větších zásahů. To platí i pro zadní část koruny.³³⁹ Zpracování ruky, která drží šíp, představuje snahu o odlišení jednotlivých prstů, naproti tomu levá ruka, která je pouze pozdvižnutá v jakémsi gestu, působí velmi monoliticky a hrubě.³⁴⁰

Sv. Kateřina s mečem a kolem

Světiče se esovitě prohýbá, až převažuje k pravé straně, kde se opírá o meč. V levé ruce nese kolo, které drží přes látku pláště [53, 54]. Rozvrh drapérie určují především vertikály. Plášť je na hrudi sepjat kulatou sponou, a zatímco směrem k levé straně se otevírá a odhaluje jednoduchý přepásaný špodní šat, pravý lem spadá rovně téměř až na podstavec. Pod kolenem volné nohy se ale lem převrací a na podstavec pokračuje jen záhyb šatu pod ním, který se prohýbá k levé straně. Stejný směr má i další řasa, která opticky vede již od pravého ramene, ale zpod vertikálního lemu pláště vybíhá až zhruba

³³⁹ Opracování zadní části hlavy je u soch celého cyklu poměrně nejednotné. Například sv. Ondřej má své klikaté kučery i na temeni.

³⁴⁰ Není jasné, zda jsou některé ruce pozdějšími doplňky, ale dá se to předpokládat.

v polovině výšky sochy. Z pravé ruky spadající plášť tvoří kaskády skryté za mečem, a tak celou klidnou kompozici vyrovnává bohatý hroznovitý závěs na levé straně.

Tvář a zpracování vlasů připomíná sv. Uršulu. I zde vidíme velké, výrazně tesané oči, ovšem ústa jsou v tomto případě zpracovaná jemněji. Nadočnicové oblouky jsou zde formulovány poměrně jasně. Špička nosu je ulomená, což celkový výraz poněkud zkrusluje, ale i tak jsou patrné užší tváře, které opět upomenou na bezvousé apoštoly ze stejného cyklu. Ruka svírající meč je zvětralá, ale její zpracování je poměrně jemné.

Sv. Markéta s drakem

Další z *Virgines capitales* se honosí rozbujelou komplikovanou drapérií a výrazně vyšší korunou, než mají ostatní světice [55]. Základní běh záhybů je blízký sv. Filipovi, ovšem Markéta představuje mnohem detailnější propracování kompozice. Stojí stejně jako ostatní sochy v kontrapostu a nad nosnou nohou drží v ruce dráčka. Pravou ruku zvlhá v dnes nečitelném gestu, neboť jí chybějí prsty.

Plášť je přehozen přes ramena a z pravé strany krouživou křivkou přetažen nalevo, kde jej k tělu tiskne ruka s atributem. Tento motiv vytváří hlavní mísovitý záhyb na břicho, pod nímž se vzniká ještě jeden o něco prověšenější. Z pokrčených rukou šat nespadá v postranních kaskádách, ale pouze se na levé straně kornoutovitě vlní. Pod horizontálním lemem v úrovni kolenou se objevuje další vrstva pláště, která se vrací zpět na pravou stranu. Mezi lemy obou vrstev se na pravé straně vynořuje ještě překroucený záhyb látky, která má zřejmě patřit k uvolněné části pláště spadající z pravého předloktí. Základnu sochy tvoří paprskovitě uspořádané záhyby spodního šatu, které mají vrchol v kolenní volné nohy a dávají kompozici stabilitu. Spodní šat tvoří opět jednoduchá přepásaná tunika, v tomto případě je ale opasek bez jakékoli spony nebo propracované modelace.

Tvář je kulatá s velkýma, nízko a široce posazenýma očima se silnými víčky. Ústa jsou našpulená a brada jemně promáčknutá, což opět upomíná na některé mužské protějšky. Zpracování je ovšem výrazně kvalitnější než v případě sv. Uršuly. Také vlasy vykazují více sochařova zájmu a představují kroučící se kadeře, sestávající z nestejně silných pramenů. Ruce sv. Markéty v rámci cyklu vynikají jemností zpracování, zejména pak ruka s dráčkem. Mytická obluda se dochovala pouze torzálně a patrná jsou zejména blanitá křídla, ostnatý hřbet a zatočený ocas.

Sv. Dorota s košíkem

Poslední ze světic stojí v lukovitém prohnutí a svůj atribut nese v obou rukou [56]. Plášť spíná na hrudi kulatá spona a poté, co se strany pláště rozevírají kolem pokrčených rukou, spadá lem na pravé straně čistě vertikálně až na podstavec, trubkovitě stočený lem z levé strany se k němu diagonálně přidává. Spodní šat je utvářen pomocí vertikálních rozdvoujících se řas, které narušuje koleno volné nohy. Tato promáčknutí jsme mohli pozorovat i u sv. Barbory a Uršuly. Zajímavým detailem je bohatě nabíraný rukáv spodního šatu.

Kulatá tvář se od vedle stojící sv. Markéty mírně odlišuje a podle zpracování očí, zejména lineárně zdůrazněného spodního víčka, se dá přirovnat k apoštolům Tomášovi a Ondřejovi. Nadočnicové oblouky jsou lehce naznačeny a brada je drobná. Vlasy jsou zpracované jako různě silné prameny se snahou občas narušit jejich mechanické uspořádání. Ruce jsou vytesány bez velkého zájmu o anatomii.

Apoštol Petr s klíčem

Sv. Petr je zobrazen ve své kanonické podobě jako starý muž s částečnou pleší a kudrnami na čele a po stranách hlavy [57, 58]. Také jeho vous je tvořen množstvím drobnějších kučer. Typově je velmi blízký sv. Petrovi z pražského Kapucínského cyklu. V pravici nese obrovský klíč a v levé ruce svírá knihu. Plášť je na prsou sepjat sponou a rozevírán rukama s atributy. Z levé strany je jeho část přetažena přes tělo a přidržována pravým předloktím, což způsobuje napnutí látky směrem k atributu a zřasení do mnoha paprskovitých a diagonálních záhybů, které určují základní běh drapérie až k podstavci. Na pravém boku se látka kaskádovitě řasí.

Hlava je nasazena na silném krku s poměrně propracovanou anatomii. Kulatou tvář s nevysokým čelem a krátkým nosem brázdí ornamentálně pojaté vrypy vrásek. Uprostřed se čelo krabatí do dvou paralelních vrásek, ale obočí v tomto případě není zdvižené. Oči jsou spíše kulaté a víčka nepříliš silná, kolem koutků se paprskovitě rozbíhají vrásky. Kudrny vlasů a vousů nejsou pojaty jako šnekovité kadeře, ale jako silně zvlněné prameny naskládané vedle sebe, podobně jako je tomu u vlasů sv. Ondřeje.³⁴¹ Toto řešení se objevuje již i sv. Petra z cyklu sedících apoštolů v archivoltách. Ruce jsou pojaty velmi jednoduše s prsty paralelně vedle sebe, bez větších uměleckých ambicí.

³⁴¹ V době kolem roku 1420 se s takovým ornamentem setkáváme častěji u stylizovaných oblak.

Tvář sv. Petra se svým zpracováním odlišuje od typu „mladistvých apoštolů“ nejenom tvrdší modelací, ale také určitou mírou stylizace a takřka řezbářským cítěním. Paralelu k pojetí vrásek jako kroužených linií najdeme u soch ze severního pilíře arkády předsíně, tedy u sv. Antonína [79] a sv. Jana Křtitele [80]. Socha vyniká jednoduchou ideou a dobrým cítěním celku.

Apoštol Šimon s pilou

Na první pohled zarazí nevyváženost a překombinovanost kompozice této sochy [59]. Kompozice vychází z poměrně jednoduchého schématu kontrapostu, jehož vyváženost ovšem narušuje atribut nad volnou nohou. Hlava se proto výrazně naklání k pravému rameni a pravá ruka je v jakémsi gestu pohybu před hrudníkem. Plášť je sepnut na prsou kulatou sponou a přehozen přes tělo, což dalo vzniknout množství krouživých záhybů na hrudníku a břiše. Od levé ruky s pilou vede diagonální záhyb, který tuto část ukončuje a ve spodní části pod lemem pláště se objevuje jen několik prostých vertikálních záhybů, které se na podstavci lámou. Tuto část jen mírně narušuje koleno volné nohy, které ale nestačí vyvážit prohnutí horní části figury. Na bocích je plášť nadzvedán pokrčenými pažemi a tvoří jednoduché závěsy.

Ačkoli tvář nepatří v rámci cyklu k nejkvalitnějším, je nutné podotknout, že ji hodně zkresluje poškození [60]. Světec má ulomený nos. Modelace je podobná jako u sv. Bartoloměje, kdy se obočí vysoce zdvíhá, ale zahnutý nos vyrůstá poměrně nízko. Lícni kosti jsou vystouplé, oči jsou posazené hluboko. Vlasy a vousy tohoto světce jsou velmi rozbujelé. Tvoří je jednotlivé mírně zakřivené nebo zvlněné prameny různé síly a uspořádání, což vynikne zejména z profilu. Z průčelního pohledu je jejich kompozice symetrická a podobný klepetovitý motiv vousu a dvou kučer na čele posiluje dojem loutkovitosti.

Tvář apoštola Šimona můžeme srovnat s mučednickým výjevem apoštola Tomáše ve vnějších archivoltách,³⁴² což ukáže na inspiraci tímto starším cyklem z ulmské západní předsíně. Pro klepetovitý vous najdeme vzory i na sedících apoštolech v archivoltách, zejména na prostřední sošce levé archivoly severního portálu.

³⁴² Vyobrazení: RINGSHAUSEN 1984², obr. 47.

Apoštol Matouš (?) s knihou a sekerou

Socha je nápadná výrazným lukovitým prohnutím a paprskovitým uspořádáním drapérie, jež má ohnisko u levé ruky s knihou [61, 62, 67]. Kompozice je variací na téma atributu nad volnou nohou, ovšem v tomto případě má apoštol atributy dva. Drapérie do značné míry odpovídá o něco starší sv. Barboře z Dornstadtského retáblu [88a].

Tvář je opět bezvousá, ale jejím výrazem je spíše škleb, skoro až karikatura, což mají na svědomí zejména vrásky od chřípí nosu kolem úst. Modelace tváře nepostrádá již vícekrát zmíněné mužné rysy, jako je hranatá bradá rozdělená uprostřed důlkem, které jsme viděli u mladistvých apoštolů. Dojmu staršího muže sochař docílil vráskami a nakrčenými pootevřenými ústy. Vlasy jsou tentokrát provedeny jako nepravidelné prameny stáčejí se do malých šnekovitých kučer kolem tváře.

Pravá ruka svírající sekyru ve svém jednoduchém a nevýtvarném pojetí poněkud mate při srovnání s rukou levou, která drží knihu a jejíž zpracování je na mnohem vyšší umělecké úrovni.³⁴³ V tomto případě se zdá pravděpodobné, že hlava a levá ruka byly dílem mistra, zatímco zbytek sochy dostali na starost pomocníci. Vyloučit nemůžeme ani pozdější úpravy sochy.

Není jasné, zda se skutečně jedná o Matouše. Německá literatura jej označuje za Matouše (Matthäus) a Matějem (Matthias) jmenuje sochu deponovanou v muzeu. Protože oba tyto apoštolové mohou mít shodné atributy a sv. Matouš není rozlišen svým symbolem evangelisty, jediným vodítkem zde může být kniha. Socha v muzeu sice nemá ruce, ale knihu pravděpodobně jako atribut pravděpodobně neměla, protože drapérie levého předloktí tomu neodpovídá.

Apoštol Jakub Větší s knihou a mušlí

Kristův učedník je opět bezvousý mladík, zahalený do rozložitého pláště, který je přetažen přes tělo [63, 64, 67]. V pravé ruce přes plášť pozdvihuje svatojakubskou mušli, v levé ruce svírá knihu. Hlava je nápadně velká v porovnání s tělem, dokonce i při patřičném pohledu. Výraz apoštola je vážný a naléhavý, obočí se zvihá vysoko do čela a tvoří starostlivé vrásky. Veliké oči s přivíracími se spodními víčky jsou posazeny nízko a pohled je upřen vzhůru. Brada a krk představují velmi maskulinní modelaci, která

³⁴³ Zejména při srovnání s vedle stojícím sv. Jakubem, kde lze sledovat velmi neinvenční zpracování ruky s knihou, můžeme v tomto případě pozorovat mnohem přirozenější způsob držení atributu a mnohem propracovanější postavení prstů.

je poněkud v rozporu s drobným, krátkým tělem. Vlasy tvoří dvě symetrické kudrny na čele a následně spadají ve vlnitých kučerách až na záda. Hmota vlasů je tvořena vždy jedním silnějším a jedním tenkým pramenem a mechanicky se opakuje.

Drapérii charakterizuje zejména motiv pláště přetaženého přes tělo, který se v mísovitém záhybu zdvíhá k ruce s mušlí. Od atributu pak spadá velká hmota látky zakončená kaskádovým lemem. Levá ruka s knihou pláštěm zakrytá není, je natočena čistě frontálně, s prsty těsně vedle sebe, a její zpracování působí skoro až nevýtvarně. Ruka s knihou pozdvihuje plášť a vytváří další kaskádové záhyby, které tak vyvažují kompozici. Jako protiváha mísovitému záhybu na břicho se dá interpretovat zakřivení běhu záhybů ve spodní části drapérie. Celý běh záhybů má dynamiku, zpracování hlavy a krku je na dobré výtvarné úrovni, ovšem celek postrádá jednotu a harmonii, jako by k sobě jednotlivé části nepatřily. Socha je výrazně menší než ostatní figury cyklu, což může být dáno jejím umístěním na vyvýšené konzole, ovšem sv. Bartoloměj, který se na jižní straně nachází ve stejné pozici, se výškou od ostatních soch neliší.

Apoštol Tomáš s kopím a knihou

Apoštol se dá řadit do skupiny soch s vyšší mírou stylizace [65, 67]. Stojí ve vyváženém kontrastu, opírá se o kopí a nad nosnou nohou drží knihu. Vlasy se vlní v mechanicky zpracovaných kadeřích, vous je naproti tomu zpracován s větším důrazem na detail a jeho provedení je skoro řezbářské. Oči jsou tentokrát nasazeny poměrně vysoko a čelo je sice klenuté, ale nízké. Obočí se vysoko zvedá a stejně jako kořen nosu jej zvýrazňují vrásky. Nos je modelován poměrně netradičně, kdy po obou jeho stranách pozorujeme vertikální zvrásnění až k chřípí. Výrazná spodní víčka hluboko posazených očí jsou podtržena tenkou linkou. Tváře se z vystouplých lícních kostí propadají a úzký obličej mizí pod kmetským plnovousem.

Drapérie je poměrně tradiční. Ohrnutý lem pláště spadá diagonálně z pravého ramene a obtáčí levou ruku s atributem, od níž pak k zemi vedou vlásnice opačným směrem. V tomto rámci se odehrává houpavá hra mísovitých záhybů, kterou narušuje cíp pláště vybíhající na kolena volné nohy zpod diagonálního spodního lemu.

Klidná, vyvážená kompozice, převaha diagonálních a mísovitých záhybů a především stylizace stařecké tváře připomenou některé apoštolské cykly jihoněmeckého prostoru ze 14. století, zejména pak rottweilskou dílnu. Zároveň tato charakteristika vzdaluje sochu výtvarnému projevu Mistra Hartmanna.

Apoštol Filip s křížem

Mladík stojí v esovitém prohnutí a nad volnou nohou nese kříž, levou ruku má položenou na prsou a ukazovákem míří směrem k atributu [66, 67]. Tato ruka je tesána poměrně jemně a na jejím hřbetu lze pozorovat naznačené šlachy a klouby. Rozvrh drapérie určuje horní část pláště přehozená přes tělo a nadzvedávána na jedné straně pravíci s křížem, pod níž se utváří postranní kaskáda. Na vysunutém boku plášť přidržuje předloktí pokrčené paže přitisknuté k tělu. Mezi oběma pažemi se vytváří výrazný mísovitý záhyb, pod nímž se formuje ještě jeden, a houpavý pohyb dokončuje lem přehozeného pláště, který se na boku vlní pod trubkovitými postranními záhyby. Spodní část drapérie tvoří klidné trubky představující trojúhelnou základnu sochy.

Krátké vlasy jsou stylizovány do šnekovitých kučer. Obličej je modelován hluboce, ale bez jakýchkoli vrásek. Nízko posazené oči rámují výrazná vystouplá horní i spodní víčka, pravé oko je posazené výš než levé.³⁴⁴ Vysoké nadočnicové oblouky jsou formulovány měkce, ale dostatečně výrazně, podobně měkký nos zakončuje hluboce modelované chřípí. Ústa vynikají výrazným zvlněným spodním rtem a koutky nevytvářejí dolíčky. Zpracování tváří a brady prozrazuje realistické pozorování anatomie mladého muže a řadí tuto sochu mezi kvalitnější část cyklu, již reprezentuje sv. Jan Evangelista. Kompozičně můžeme sv. Filipa srovnat s prostřední Pošetilou pannou z vnějších archivolt, která představuje velmi podobné uspořádání drapérie.

4.2.3. Ikonografie a stylové zařazení

Cyklus devatenácti soch v sobě kombinuje intimní tradici krásných madon s monumentálním sochařstvím. Představuje zaalpskou variantu oblíbeného italského námětu *Sacra conversazione*, jehož komorní atmosféru v detailech zachovává i na exponovaném průčelí městského chrámu. Madonu obklopuje šest panenských mučednic. Kromě čtveřice *Virgines capitales* zde najdeme sv. Uršulu a sv. Anežku Římskou. Sv. Uršula, jejíž kult vrcholil právě v 15. století, byla mimo jiné i patronkou obchodníků s textilem, který byl v pozdním středověku pro Ulm zásadní.

³⁴⁴ Tento dojem může být posílen erozí horního víčka.

Jak upozornil již Rudolf Pfeleiderer, je apoštolský cyklus nezvykle doplněn o Matěje a Judu Tadeáše a naopak chybí Pavel.³⁴⁵ Uvedená ikonografická určení jednotlivých apoštolů vycházejí ovšem zejména z dosavadní literatury a některá z nich jsou sporná, což je právě případ Matěje a Matouše.

Korunovaná Madona vynášena andělem v samém centru kompozice nabízí věřícímu inkarnovaného Krista. Andělská konzola jasně odlišuje *Reginu coeli* od ostatních figur cyklu, neboť apoštolové a světice stojí na skalnatých útvarech, představujících svět. Hartmannova výzdoba průčelí ale oproti starším cyklům působí docela odlišně. Sochy se – snad s výjimkou apoštola Tomáše – nesnaží o monumentalitu, výrazy jednotlivých postav vyzařují poměrně naivní formou bytostně lidské emoce. Nenajdeme zde častý rozpor umění kolem roku 1400, které vedle sebe rafinovaně staví protiklady, pozemský naturalismus a nebeskou vznešenou dokonalost, realitu každodenní bídy a snový svět. Všechny postavy z ulmského průčelí jsou dobrotivými prostředníky blízkými jak Bohu, tak především věřícímu. Nejvyšší přímluvkyně Panna Marie sedí na andělském trůnu, zatímco Kristus soustředěný na jablko na koleni jako by své matce – a potažmo všem věřícím – pozorně naslouchal. Oproti starší generaci sochařské výzdoby ulmského minstru jsou Hartmannovy figury orientovány primárně na diváka a mezi sebou vůbec nekomunikují.

Většinu kompozičních prvků či detailů zpracování vlasů nebo rukou jsme měli možnost odvodit od figur v horních i dolních archivoltách. Celkový přístup je ale jiný, mnohem ilustrativnější, přehánějící. Sochy jsou zcela vědomě tesány pro podhled a mají proto zkreslené proporce. Části, které nebyly vidět, zůstaly mnohdy neopracované, ale ne vždy stejnou měrou. Na rozdíl od starší ulmské produkce se zde objevují bezvousí i jiní apoštolové než sv. Jan Evangelista.

Kromě ulmské huti Mistr Hartmann z lokální tradice příliš nečerpá, spíše jsou mu blízké porýnské umělecké trendy, se kterými se ovšem mohl setkat právě mezi kameníky na stavbě ulmského minstru. Máme zde doloženou živou cirkulaci umělců a řemeslníků i z jiných velkých, nejen parléřovských realizací, jako byl Thann nebo Frankfurt, a stylově nelze pochybovat ani o Kolínu nad Rýnem a Praze.³⁴⁶ Jedná se ovšem především o kompoziční schémata a detaily, nikoli o způsob zpracování, a proto tím nevylučujeme Hartmannovo vyučení nebo delší předchozí působení v ulmské huti.

³⁴⁵ PFLEIDERER 1907, 34.

³⁴⁶ Ke vztahu ulmské huti a dalších realizací srov. BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011.

Geograficky blízkým příkladem portálu s figurální výzdobou je hlavní severní vstup do eichstättského biskupského dómu, který nese letopočet 1396 [70].³⁴⁷ V tympanonu je zobrazeno Zesnutí Panny Marie v kruhu apoštolů a v horním registru Panna Marie Nanebevzatá jako Nevěsta Kristova. Drapérie Kristova šatu na kolenou je kompozičně v podstatě totožná s ulmskou trůnicí Madonou, více paralel zde ovšem nenajdeme. Ve dvojítech archivoltách kolem tympanonu je zobrazeno dvanáct starozákonních proroků, z nichž někteří jsou bezvousí, podobně jako část ulmských apoštolů. Ve spodní linii ostění je terakotové Klanění tří králů, datované nově do doby kolem roku 1430–1435,³⁴⁸ které se ovšem svými rozbujelými drapériemi Hartmannovým jasně definovaným, úsporným kompozicím značně vzdaluje [69].

Ani v Salcburku, který nahrhoval Hans Ramisch, nenacházíme pro Hartmannův styl dostatečné analogie, jež by přesahovaly obecný formální aparát krásného slohu, jak ukáže bližší porovnání v kapitole o Dornstadtském oltáři. V Porýní narazíme na štrasburský soubor apoštolů,³⁴⁹ kteří však představují docela jiný výtvarný přístup a podobně jako další dochované apoštolské cykly z počátku 15. století představují živé, komunikativní a aktivní postavy.

Datace Hartmannova cyklu podle dochovaného zápisu v hutní knize dobře zapadá do dosavadních konstrukcí vývoje středoevropského sochařství na počátku 15. století. Některé tendence, které gotickému sochařství tolik vlastní nejsou, snad můžeme připsat pozdějším opravám, k nimž se v průběhu let nabízelo množství příležitostí i důvodů, zejména během Thränovy přestavby předsíně minstru. Nejbližší stylovou vrstvou Hartmannova výtvarného přístupu nacházíme zejména v Porýní v letech 1410–1420. Podobnou fázi vývoje internacionálního slohu představuje drapérie na náhrobku krále Ruprechta Falckého a jeho ženy Elisabeth von Hohenzollern v Heidelbergu (†1410 a 1411), který je velmi blízký tvorbě Maderna Gerthenera. O něco pozdější, zřejmě z poloviny 20. let, jsou sochy z nálezu v Bernu, s nímž ulmskou huť pojí osobnost Matyáše Ensingera.³⁵⁰ Hartmannovy sochy tedy nejsou nijak výrazně opožděné od vývoje ve velkých evropských centrech, co je však odlišuje, je jejich řemeslnost, absence hlubšího výrazu a naprostý nedostatek sochařovy vlastní invence, která by cyklu dala vyšší uměleckou hodnotu.

³⁴⁷ KOHRMANN 2014, 60–62, obr. 53, Taf. IX a X.

³⁴⁸ Ibidem, 89–98, obr. 99–108, Taf. XVI–XXV. Nahrazeno kopiemi, originály jsou v diecézním muzeu.

³⁴⁹ GEISLER 1957, obr. 45.

³⁵⁰ SLADECZEK 1999.

Všechny sochy jsou koncipovány pro vícero pohledů, přičemž často ze strany vynikne jejich kvalita mnohem více než zepředu. Společným znakem je také plynulá měkká drapérie, která se nikdy nezalamuje, a poněkud „neohrabané“, výtvarně velmi špatně zpracované ruce. Podobné zpracování rukou najdeme u Apoštolských martyrií v horních archivoltách, tyto sochy mají ovšem zcela jiné měřítko.

Mezi jednotlivými figurami jsou určité kvalitativní i výtvarné rozdíly. Některé kompozice jsou až loutkovitě překombinované, zejména apoštol Šimon, naopak sv. Jan v rámci cyklu vykazuje kvalitu nejvyšší. I ze zápisů v hutních knihách víme, že Mistr Hartmann měl pomocníky. V cyklu můžeme rozlišit několik tendencí. Je to jednak realismus, který je vlastní sv. Janovi a v menší míře se projevuje i u některých dalších soch, zejména u sv. Petra a také u apoštola Filipa. Další směr představuje ve vyhrocené formě apoštol Bartoloměj, který je stylizován do takové míry, že jej lze označit za karikaturu. Podobné, ovšem méně stylizované zpracování tváře můžeme najít také u sv. Šimona a sv. Jakuba Menšího. Sv. Ondřej, sv. Tomáš a sv. Dorota mají linku na spodních víčkách, kterou u ostatních soch cyklu nenajdeme. Sv. Ondřej zároveň představuje plastickou modelaci zvrásněného čela, zatímco ostatní sochy mají vrásky zpracované jako lineární rytý ornament. Mezi světicemi patří mezi nejkvalitnější sv. Markéta, která se liší velikostí a zpracováním koruny, naopak slabší je sv. Uršula spolu se sv. Kateřinou. Anežku Římskou, která také ve zpracování tváře i celkovém ztvárnění působí velmi kvalitně, hyzdí nepovedené ruce, které ale mohly být upraveny či doplněny později.

Mušské bezvousé tváře jsou v rámci apoštolského cyklu v takovém měřítku poměrně novým jevem a předjímají typ, který se později velmi rozšířil a často je považován za jeden ze znaků „multscherovských“ děl. Připomeňme zde hypotézu Alfreda Schädlera, že Hans Mutscher v Ulmu žil již před svojí cestou na západ.³⁵¹ Ulmská huť plnila nejen roli stylotvornou, ale byla především ohniskem, kde se setkávali a vzájemně ovlivňovali umělci různého původu a kvalit.

Sochy jsou dílem skupiny umělců a na každé z nich se jich podílelo více. To je patrné z různých přístupů, které se ale na jednotlivých sochách mísí. Výsledkem takové organizace práce je jednota celku, ale rozdíly v kvalitě jednotlivých figur. Při snaze odlišit od sebe jednotlivé figury a najít nové kompozice se jejich hlavní autor dostal

³⁵¹ SCHÄDLER 1998, 38. Podrobněji v kap. 4.4. a 7.

i k výrazovým prostředkům, které jsou v gotickém umění bližší jinému typu soch, zejména konzolám a chrličům, s nimiž bychom mohli srovnávat tvář sv. Bartoloměje.

Kvalita cyklu je matoucí a bez restaurátorského průzkumu, který by jasně určil doplňky a opravy z 19. století, je obtížné formulovat závěry. Přesto můžeme alespoň naznačit hlavní myšlenku, která značně komplikuje připsání ostatních soch z předsíně Mistru Hartmannovi. Jeho skutečná role v realizaci tohoto velkolepého cyklu, za který dostal zapláceno, není totiž vůbec jednoznačná, neboť nevíme, který z minimálně tří výtvarných přístupů můžeme připsat právě jemu.

4.3. Sochy na pilířích arkády

Ke čtyřem sochám na pilířích arkády [71, 76, 79, 80] se v pramenech žádný údaj nedochoval a jejich souvislost s Mistrem Hartmannem je tak založena pouze na umělecko-historickém srovnání.³⁵² Cyklus původně nezahrnoval Madonu, která stála na středním pilíři, a na jejím dnešním místě byla zřejmě postava sv. Vincence, který je jedním z patronů chrámu. Socha se však nedochovala a není známa ani její podoba. O tom, že Madona není součástí skupiny pilířových soch, svědčí i to, že je o něco nižší, stejně tak ani její podstavec neodpovídá rozměrům ostatních soch. Mezi třemi světeckými figurami jsou při podrobnějším pohledu patrné rozdíly ve zpracování, přičemž nejvýraznější je odlišné a výrazně moderní výtvarné pojetí tváře sv. Martina.

Wilhelm Pinder sochy popsal jako jeden cyklus, přičemž k nim řadil ještě sedícího Jakuba Menšího a postavu jáhna. Jejich stylová příbuznost s cyklem na průčelí ukazuje na stejnou dílnu, ale kvalitativní rozdíly nedovolují považovat právě pilířové skulptury za práce Mistra Hartmanna. W. Pinder zdůraznil jejich náročnost, která začíná již u soklů zdobených „*brueghelovskými postavkami hudebníků a sedláků*“.³⁵³ Všechny čtyři postavy stojí na polygonálních podstavcích, zdobených drobnými figurkami. V případě Madony jsou to polopostavy hudoucích andělů v oblacích, sv. Antonín stojí nad mrzáky bez rukou a nohou a chudáky v dřevavých hadrech, pod sv. Janem Křtitelem sedí mužové s oholenými tvářemi oděni do krátkých přepásaných tunik s honosnými rukávci a konečně

³⁵² PFLEIDERER 1906, 30–31, Taf.8, obr. 8, 9, HARTMANN 1910, 111–117; 33–35; BAUM 1911b, 5; HABICHT 1911, 34–43; CHRIST 1919, 292; BAUM 1921, 120, obr. 102; Otto 1924, 14–17, obr. 3; GERSTENBERG 1928, 16–18; PINDER 1924–1929, 139–141; BAUMHAUER 1977, 17; RINGSHAUSEN 1984², 215; WORTMANN, 1990, 92; LICHTÉ 1997, 57–58; LICHTÉ 2003, 25, obr. 17–18; WORTMANN 2013, 12.

³⁵³ PINDER 1924–1929, 140–141.

podstavec sv. Martina drží postavičky siláků či atlantů, oděných do krátkých přepásaných tunik, z nichž někteří jsou bezvousí.

Podobně jako u Hartmannova cyklu i u soch z pilířů předsíně je nutné předpokládat vícero umělců, kteří se na realizaci výzdoby podíleli. Madona se z cyklu výrazně vymyká jednak nepříliš vzdušnou drapérií a zpracováním tváře, jednak i rozměry. Tato socha může být o něco starší a mohla být osazena hned po zaklenutí předsíně. Sochy na pilířích ukazují určitý posun ve způsobu zpracování drapérie, která je sice vzdušná a bohatá, ale objevují se zde již ostrá zalomení drobných mísovitých záhybů a přímky místo křivek. Nejdále je v tomto směru sv. Antonín. Sv. Martin sice k ostatním patří po stylové stránce zpracováním drapérie, ale jeho tvář se dosavadním tendencím, které jsme měli možnost v huti sledovat, výrazně vzdaluje. Drobné, pouze povrchově zpracované oči, snaha o realismus a omezení stylizace, ovšem bez oné bravurní výtvarné zkratky, jakou představuje sv. Jan z čelní stěny, vypovídá o jinak orientovaném, patrně mladším umělci, na něhož již mohl mít vliv Hans Multscher.

Stylový posun, který ukazuje lámání drapérií sv. Antonína a sv. Jana Křtitele, indikuje chronologii vůči Hartmannovu cyklu. I s ohledem na stavební práce byly tyto sochy pravděpodobně osazeny až později. Hartmanna v huti zastihneme naposledy roku 1422, možná bychom mohli předpokládat jeho působení také v následujícím roce. Nejpozději od roku 1424 však už s hutí nespolupracoval. Prameny tedy mluví spíše proti jeho autorství u tří světeckých figur, zatímco u Madony připsání Hartmannovi odporuje zejména formální rozbor, a to na základě premisy, že Hartmann byl autorem sochy sv. Jana Evangelisty. V posledním vydání Wortmannova stručného průvodce ulmským minstrem se u soch z pilířů objevuje datace 1417–1422,³⁵⁴ patrně v návaznosti na objevy v rámci výstavy k Dornstadskému oltáři.

Podobně jako u soch z průčelí, ani zde nemáme k dispozici restaurátorské zprávy, kromě informací o čištění sv. Martina. U této sochy nemůžeme s jistotou říci, že se jedná o originál, ačkoli je její poškození povětrnostními vlivy výraznější než u soch z 19. století, přesto nekoresponduje se stavem ornamentálního dekoru pilířů a konzol.

³⁵⁴ WORTMANN 2013, 12.

4.3.1. Panna Marie s dítětem

Neckarský pískovec.
Opracována ze tří stran.
Výška 170 cm.

Socha stála původně na trumeau, kde dnes najdeme kopii Bolestného Krista od Hanse Multschera, poté byla přesunuta na jižní pilíř arkády vedle sv. Martina. Dnes stojí na průčelá její kopie a originál je deponován v Neithartské kapli v interiéru chrámu. Socha je komponována pro pohled, a proto na fotografiích vypadá velmi disproporčně.

Korunovaná Panna Marie s dítětem stojí v mírném esovitém prohnutí na polygonálním podstavci s výjevy hudoucích andělů [71]. Celkový ráz kompozice je klidný, uzavřený, záhyby šatu příliš neexpandují. Marie je oděna do prostého spodního šatu, přes ramena má přehozený neseprnutý bohatě řasený plášť, který je přetažen přes střední partii sochy a vytváří tak ploché mísové záhyby na břiše a kaskádové záhyby na bocích. Zpod jeho lemu pod úrovní kolen vybíhá spodní část šatu, který se vlní a láme na podstavci. Drapérie se rozbíjí na množství trubkovitých záhybů, z nichž každý je jasně formulovaný a šat tak zcela postrádá měkkou modelaci krásného slohu.

Koruna je bohatě ornamentálně ztvárněna a jednotlivé listy nesou reliéfy polopostav modlících se andělů na stylizovaných oblacích. Zpod koruny vybíhají vlny kadeří, nad čelem zpracovaných s určitou dávkou invence, po stranách tváře však tíhnoucích k mechanickému opakování a formulovaných pouze střídáním jednoho širšího, hlubšího zářezu a jednoho tenčího a mělčího. Takové zpracování vytváří vedle probrání vždy dva tenké pramínky vlasů a dává zdání cizelérské přesnosti.³⁵⁵ Vlasy zahaluje z velké části rouška spadající v drobných trubkovitých kaskádách po obou stranách na Mariinu hrud'. Hlava nasazená na krátkém krku se mírně naklání k Jezulátku. Pro oválnou tvář je příznačná stejná tendence, jakou můžeme pozorovat na celé soše – jednotlivé detaily jsou zpracovány ostře a jasně, ale celku chybí vyváženost. Pod vysokým čelem se mhouří velké oči se silnými víčky, spodní víčko je podtržené jemnou linkou. Úzký nos je poměrně krátký a ústa jsou tak nasazena dosti vysoko, díky čemuž brada dostává poněkud robustní vzhled. Ústa jsou modelována poměrně zvláště, vlnovka rtů má střední část nasazenu níž a stoupá směrem ke koutkům, ale na pravé straně právě v koutku opět klesá. Pokud polovinu obličeje zakryjeme, zjistíme, že pravá vyjadřuje smutek, zatímco levá se

³⁵⁵ V tomto bodě uveďme sochy Dornstadtského oltáře, které mají vlasy zpracované docela jiným způsobem.

usmívá. Výraz mezi úsměvem a smutkem je pro sochy krásných madon jedním z charakteristických znaků, běžně jej ovšem sochaři dosahovali mnohem rafinovanějšími uměleckými prostředky.

Pololežící dítě nese Marie na obou rukou, levou je podpírá na boku a zádech a pravou přidržuje paralelně natažené nožky. Kristus má levou paži pokrčenou a ručku položenou na bříšku. Pravá paže je natažena podél těla, ale ruka chybí. Na kopii z 19. století se tato ručka pouze opírá o bok, teoreticky ovšem mohla držet jablko, jako je tomu na Dornstadtském oltáři nebo na dalších sochách, které Madonu z pilíře parafrázuji. Hlavičku, nasazenou bez krku jen s nízkým faldíkem, drží Jezulátko vztyčenou jen s velkým úsilím a naklání ji směrem k věřícím. Tvář je kulatým obličejem malého dítěte, naslouchající uši výrazně odstávají a vlasy jsou pojaty tradičně jako šnekovité kučery. Podobně drží dítě Madona ze sv. Gereona v Kolíně nad Rýnem [72], blízkou kompozici, jen s překříženými nožkami dítěte, najdeme na Madoně původem z domu na náměstí Gautorplatz v Mohuči [9], s níž má ulmská socha blízké i nasazení a držení hlavičky dítěte.³⁵⁶ Další socha stejného typu, ale se sepnutým pláštěm, se dnes nachází ve Vídni v katedrále sv. Štěpána.³⁵⁷ Ačkoli ulmský Kristus působí velmi toporně, jednotlivé části těla a detaily jsou propracovány s dobrou znalostí anatomie, na zádech můžeme dokonce pozorovat výrazné vytlačení celého záhybu měkké dětské kůže pod Mariiným palcem. Připomeňme zde trůnící Madonu z čelní stěny minstru, jejíž prsty se do dětského tělíčka vůbec nezabořují, zatímco Madona z pilíře arkády tento motiv představuje v nepřehlédnutelné podobě.

V době, kdy většina mariánských soch stojí na půlměsíci, se na ulmském trumeau setkáváme s korunovanou Madonou na podstavci s hudoucími anděly na obláčcích a modlícími se anděly na koruně [71f, 71g]. Výzdoba nepravidelného polygonálního podstavce představuje jednoho anděla na každé ze čtyř pohledových stran, jehož polopostava vystupuje z oblak a křídla tvoří architektonický rámec výjevu. Zprava můžeme vidět anděla hrajícího na flétnu, dva průčelní nebeští muzikanti mají loutny a na levé straně skupinu uzavírá houslista. Při pohledu na podstavec nelze nezapomenout na ulmské parlérovské konzoly v interiéru chrámu [27]. Při spojení s výzdobou koruny tak ulmská Madona představuje výborně dochovanou ilustraci mariánské lyriky.

³⁵⁶ HLM Darmstadt, Inv. Pl 22:06. V. 100 cm; š. 47 cm; h. 31 cm. Piskovec. Před restaurováním měla doplněnou levou paži dítěte s jablkem. WOELK 1999, 177–185, kat. č. 28.

³⁵⁷ KOHRMANN 2014, 115, obr. 147.

Nejbližší analogií je rovněž kamenná Madona z chóru svatovítského kostela v Iphofen nedaleko Würzburgu, jejíž konzolu zdobí rovněž polopostavy hudoucích andělů na obláčcích [73]. Na rozdíl od ulmského podstavce nezdobí strany konzoly jako ornament, ale svými realisticky pojatými těly ji přímo utvářejí. Madona je blízká i kompozičně, Ježíšek leží narovnan šikmo před Mariiným tělem a ve vnější ručce drží jablko, ovšem Marie jej nese nad volnou nohou. Gisela Kohrmann Madonu z Iphofen odvozuje od západního, zejména nizozemského umění. Jako inspiraci pro konzolu s hudoucími anděly uvádí jednak příklady z kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, jednak soubor andělských konzol v dómu v Cáchách.³⁵⁸ V jižním Německu ale nejde o tak ojedinělý příklad, jak autorka tvrdí. Podobné uspořádání drapérie, zejména její hlavní diagonální linii, můžeme pozorovat také na o něco pozdější soše Madony z kostela sv. Sebalda v Norimberku, kterou s ulmskou sochou spojují právě postavy andělů nebo způsob držení dítěte [75]. Dalším příkladem pozdější recepce může být socha Panny Marie s dítětem z Munderkingen v depozitáři frankfurtského muzea Liebieghaus.³⁵⁹ Ačkoli se kompozičně liší a její drapérie dává tušit, že je výrazně mladší a ovlivněná tvorbou Hanse Multschera, spojují ji s ulmskou Madonou z pilíře předsíně postavičky andělů na půlměsíci [74].

Socha označovaná v literatuře velmi často jako „Madona Mistra Hartmanna“ na první pohled nevykazuje nijak nadprůměrnou kvalitu, ba právě naopak, její aditivní, rozdrobená kompozice postrádající pevné tělesné jádro či sjednocující linii ji do značné míry umělecky degraduje. Socha se rozpadá na souhrn detailů, které však zajisté stojí za pozornost. Tyto detaily nám umožňují vytvořit si představu sochaře, který svoje řemeslo ovládal na dostatečné úrovni, chyběl mu však talent sochu sjednotit a dát jí dynamiku. To platí i v případě, že se na Madoně podílelo více umělců, což je v případě ulmského průčelí velmi pravděpodobné. „Chyby“, které na této soše můžeme pozorovat, jsou pro nás neobyčejně cenné. Jestliže jsme uvedli, že největším nedostatkem je neschopnost sjednotit detaily, pak tuto skutečnost můžeme aplikovat při komparaci se sochařskou výzdobou z Dornstadtského retáblu, jehož sochy naopak inklinují od detailu směrem k celku, zejména pak sv. Kateřina.

Mezi díly, která mohla ulmská Madona ovlivnit, jmenujme sochy z basilejské kašny Fischmarktbrunnen, zejména pak Marie s dítětem rovněž s andělskou konzolou,

³⁵⁸ Ibidem, 111–119, obr. 140–145. Iphofen leželo na území, které Karel IV. získal pro české země, aby zajistil volnou cestu na západ ke svým lucemburským državám.

³⁵⁹ MAEK-GÉRARD 1985, 14–16, kat. č. 3.

a Madona na Spalentor.³⁶⁰ Kompozice ulmské Madony se dá sledovat u mnoha dalších děl v širokém okolí. Kromě Madony Dornstadtského oltáře, s níž je nejčastěji spojována, jsou to také sochy ve farním kostele v Dounawörthu nebo ve svatomichalské kapli v Edelstetten. Dornstadtský oltář měl vzniknout roku 1417, ale není jasné, kdy byla vytesána Madona na portálu minstru. Pokud by vznikla až později než retábl, doložila by se tím spojitost mezi ulmskou řezbářskou dílnou a kamenickou hutí. Taková posloupnost se zdá pravděpodobná vzhledem k postupu prací v předsíni. Zatímco sochy v archivoltách vznikaly spolu se stavbou, Madona na trumeau a sochy na pilířích arkády mohly být doplněny až později a z technických důvodů nejspíše také byly.³⁶¹

Hartmannovo autorství je běžně uváděno i přesto, že nemá oporu v pramenech. Když Madonu z pilíře porovnáme s cyklem z průčelí, můžeme konstatovat stejný styl, ale nic víc. Právě rozdrobenost celku je v protikladu k velkorysým jednoduchým kompozicím některých ze soch z průčelí, jako je sv. Jan nebo sv. Uršula. Madona se liší i v detailech, jako je zpracování očí. Protože je dnes nemožné určit, který z výtvarných přístupů pozorovatelných v cyklu na průčelí je právě ten Hartmannův, nedá se na základě komparací jeho autorství potvrdit. Přikláníme se k názoru, že v případě Madony jde o dílo jiného sochaře či skupiny sochařů z hutí, ovšem Hartmannův podíl nemůžeme vyloučit. Styl soch na průčelí, na pilířích arkády a na opěrných pilířích je si velmi blízký, ale výtvarný přístup a zpracování se liší. Komu z kameníků zaměstnaných v hutí můžeme tento styl připsat, nelze z pramenů zjistit, jistě ale nešlo pouze o Hartmannovu iniciativu.

³⁶⁰ PINDER 1924–1929, 141.

³⁶¹ Srov. RINGSHAUSEN 1984², 215

4.3.2. Sv. Martin

Výška asi 170 cm.

Zelenavě šedý pískovec

Opracováno ze tří čtvrtin.

Restaurován v letech 2010–2011, laserové čištění, doplnění meče a ruky

Socha sv. Martina je ze všech čtyř pilířových figur nejdiskutovanější a po výtvarné stránce nejkvalitnější. Na průčelí by měl sice stát dodnes originál,³⁶² během čištění v letech 2010–2011 byl ale zjištěn stejný materiál, z jakého jsou vytesány i zbylé pilířové skulptury, jež jsou kopiemi od Christiana Erharda z konce 19. století. Podle restaurátorského průzkumu vykazuje socha sv. Martina i stejný způsob opracování povrchu jako Erhardtovy kopie. Na druhou stranu byla socha v době restaurátorského průzkumu ze všech čtyř figur nejpoškozenější. Místo současné sochy stála na pilíři před restaurováním sádrová kopie, která je dnes v huti.

Světce stojí v lukovitém prohnutí s levou nohou nakročenou [76]. V pravé ruce drží meč, jímž uřezává kus pláště pro chromého žebráka u svých nohou. Jeho oděv odráží dvorskou módu, bohatá suknice, přepásaná zdobeným opaskem, končí zhruba v půli lýtek a dlouhým rozparkem odhaluje levou nohu v přiléhavé nohavici a vysoké měkké botě. Objemný plášť, o nějž se dělí s chudákem, je sepnut na prsou bez viditelné spony, odřezávanou část světce svírá v levé ruce a spadající drapérie vytváří bohatý hrozen kaskádových záhybů. Zpracování pláště i šatu nijak nevybočuje z řady ostatních soch na pilířích arkády.

Hlava světce je ozdobena prostou kónickou knížecí korunou s poměrně vysokou čelenkou a jen málo vystouplými hroty. Tvář je ověnčena bohatými šnekovitými a vlnitými kadeřemi s tendencí k opakování, ale nikoli bezmyšlenkovitě mechanickému. Jejich zpracování je jiné než u Madony, oblé nebo trojhranné kučery tvoří vždy několik paralelních, jednotlivě formulovaných linií. Hluboká modelace vlasů a spleť kučer žijících svým vlastním životem patří svým pojetím více k pozdní než vrcholné gotice.

Podobně pozoruhodná je mladistvá, hladká tvář sv. Martina, která v sobě nese silně realistickou tendenci a výtvarně se vzdaluje tvářím kterékoli z pilířových soch. Oči jsou menší, mandlovité a ploše modelované, nadočnicové oblouky nevýrazné, obočí není ani naznačeno. Spodní víčko je poněkud vystouplé a zdůrazněné linkou, vnější koutky jsou

³⁶² Vyjádření ke stavu sochy pochází od Karla Friedericha z doby před druhou světovou válkou. WORTMANN, 1990, 92 a BAUMHAUER 1977, 17 uvádějí u všech čtyř soch, že jsou to kopie. Vyobrazení před posledním restaurováním SCHÖLLKOPF/HAAS 2007, 81.

níž než vnitřní. Takové oči dávají světci výraz pohnutí a pozornosti. Modelace krátkého, rovného nosu, úst a brady se vyznačuje individualismem a realismem, zdvojená mužná brada je poměrně mohutná, vážná ústa charakterizuje vyšší horní ret a téměř nezatelný ret spodní, linie úst se mírně zvedá v zahloubených koutcích. Pokud však popis tohoto detailu připomněl Madonu, je nutné zdůraznit, že jeho provedení je zcela odlišné a vychází čistě z anatomického pozorování, nikoli ze snahy o určitý výraz. Tvář je modelována měkce, bez jakýchkoli vrásek, nenajdeme zde ani náznak stylizace, protažení či jiné výtvarné zkratky, setkáváme se zde s realisticky podaným obličejem mladého muže. Tvář působí oproti ostatním dílům „hranatě“ a hlásí se spíše do multscherovské éry.³⁶³ Velmi kvalitní je i zpracování rukou, přičemž však pravá ruka a meč jsou novějšími doplňky.

Modelace drapérie nijak nevybočuje z pilířového cyklu, setkáváme se s touž hutnou látkou tvořící oblé, jasně formulované záhyby, s paprskovitým zřasením šatu na prsou nad opaskem. Drapérie má jasný řád a logiku a působí poněkud staticky, stejně jako u ostatních pilířových soch. Paže pokrčené v loktech se pod pláštěm dají skutečně vytušit, nesetkáváme se zde tedy s typickým slabým místem Mistra Hartmanna.

Drobná postava mrzáka klečícího u světcových nohou se jednou rukou chápá jeho pláště, v druhé svírá zřejmě dřevěnou podpěru, kterou si chromí pomáhali v pohybu. Kromě spodků je figura nahá a sochař tak využil příležitosti představit veškerou bídu a hrůzu lidí na okraji společnosti na jeho vychrtlém těle s vystouplými žebry, propadlým břichem, vytahanou kůží na krku, zkrivenými širokými ústy s vylámanými zuby a znetvořeným obličejem. Tentokrát se výtvarných zkratek, stylizace či dokonce karikatury nezdržel. Tvář chudáka s nakrčeným nosem a předsazenou bradou připomíná svojí expresivitou tváře z chrličů.

Na tomto místě připomeňme nejbližší analogii a pravděpodobně vzor ulmského sv. Martina, jímž je tentýž světec z mohučského dómu, který zdobí tamní portál Memorie. Mohučská socha ilustruje propast mezi pozemskou bídou a nebeskou důstojností, téma tolik přítomné v umění kolem roku 1400.³⁶⁴ Na jedné straně stojí idealizovaný světec v bohatém šatu, s důstojnou vyrovnaností a prázdňným výrazem, na opačném konci

³⁶³ Vzhledem k tomuto pozorování můžeme opatrně vyslovit návrh, zda hlava není pozdějším doplňkem. Pokud tedy přijmeme premisu, že je socha stále původní.

³⁶⁴ Srov. BECK/BEEH/BREDEKAMP 1975, 51–52.

spektra klečí u jeho nohou naturalistické zobrazení nouze a utrpení. Mohučský mrzák se k divákovi natáčí hrbatými zády a profilem ztrhaného obličeje.³⁶⁵ V Ulmu však byla sugestivnost zobrazení posunuta do zcela nové dimenze, žebrák se otočil k divákovi a ukázal svoje zbylé tři zuby v prosbě o milosrdenství. Apeluje nikoli na nadpozemského světce, ale na běžného smrtelníka, který vchází do předsíně minstru. Právě k návštěvníkovi kostela se upírá i zrak sv. Martina, který s vážným výrazem upřeným na věřícího před kostelem odřezává kus svého pláště. Takové vyznění sochy zcela odpovídá Habichtem zmiňované funkci předsíně jako místa, kde mohli chudí prosit o almužnu. Michael Maek-Gérard v souvislosti s mladší sochou sv. Martina z Konradshofen v muzeu Liebieghaus ve Frankfurtu uvádí právě ulmskou sochu jako vzor pro mnohá pozdější zobrazení.³⁶⁶

Již Julius Baum poukázal na příbuzný reliéf na náhrobníku hraběte Konrada IV. von Kirchberg v klášterním kostele ve Wiblingen, zejména co se obličejového typu týká [157].³⁶⁷ Wilhelm Pinder k tomu ovšem poznamenal „*aber von da aus fällt auch schon ein Licht in ein weiteres Problem, (...) sofern die Frage nach Hans Multscher sich damit verpflichtet.*“³⁶⁸ S postavou sv. Martina proto Pinder spojuje i výzdobu ulmské radnice. Jako další díla, která můžeme řadit do blízkosti ulmského sv. Martina, uvádí reliéf z klášterního kostela v Aschafenburgu a již poněkud vzdálené zobrazení nad vchodem radnice ve Fritzlaru.

Názor Wilhelma Pindera si zde dovolíme rozvést s ohledem na dataci této sochy. Nejranějšími díly Hanse Multschera v Ulmu jsou sochy z okenní výzdoby radnice. V postavě smějícího se štítonoše můžeme pozorovat tendence, kterých jsme si všimli na sv. Martinovi. Je to způsob zpracování šnekovitých kučer, který nejen že je velmi blízký, ale na Hartmanových sochách jej nenajdeme. Kromě kubického typu tváře, příznačného pro multscherovská díla, je to i mělká modelace očí. Ani při porovnání rukou se sochy příliš neliší. Ačkoli kvalita sv. Martina za dílem Hanse Multschera zaostává, nabízí se otázka, kdo a kdy tuto sochu vytvořil. Z uvedených analýz vyplývá, že pilířové skulptury nejsou dílem jednoho umělce a možná ani nepocházejí ze stejné doby. Pokud připustíme

³⁶⁵ Stejně tak je tomu i na vyobrazení sv. Martina na kresbě Božího hrobu spojované s Madernem Gerthenerem. Vyobrazení: Gutenberg 2000, 514.

³⁶⁶ Srov. MAEK-GÉRARD 1985, 22.

³⁶⁷ BAUM 1921, 120.

³⁶⁸ PINDER 1924–1929, 141.

vliv Hanse Multschera na sochu sv. Martina, dostaneme se v dataci do druhé poloviny 20. let nebo i později.³⁶⁹

Je možné, že se Hartmann nechal nově příchozím Multscherem natolik ovlivnit, aby změnil způsob práce? Srovnáme-li sv. Martina s nejkvalitnějšími díly Hartmannova cyklu, jako je sv. Jan Evangelista, přestává se tato otázka zdát neopodstatněná. Ačkoli se socha sv. Martina od sv. Jana liší důrazem na detail i zpracováním očí, typ tváře je velmi blízký. Roku 1428 získal Hartmann, výslovně označený jako sochař, měšťanství. V době, kdy vytvářel cyklus na průčelí minstru, držel se konzervativních schémat, na která byl zvyklý z hutního provozu. Podíl pomocníků navíc celkovou kvalitu cyklu výrazně snížil a Hartmann tak může být po umělecké stránce podceňován. Příchod Hanse Multschera do Ulmu musel vyvolat mezi uměnímilovnou veřejností senzaci, ovšem jak se s ním vyrovnaly zaběhnuté dílny, to už ne zjistíme. Někdejší „hartmannovský styl“ ulmské huti se od třicátých let již nedá sledovat, zatímco o dekádu dříve se tento líbivý pozdní krásný sloh rozšířil obrovskou rychlostí po celém Švábsku. Opět připomeňme Hanse Kucha nebo Petra Rosendorna, kteří jsou v huti činní až do počátku 30. let, zatímco Hartmann se v účtech neobjevuje již od roku 1422.

4.3.3. Sv. Antonín

Originál sochy stojí dnes na konzole v interiéru chrámu, na východní stěně severní lodi a na průčelí se nachází jeho poměrně věrná kopie od Christiana Erhardta ze sklonku 19. století.³⁷⁰

Světec stojí v nepřirozeném esovitém prohnutí, jednou rukou pozvedá plášť, ve druhé svírá atribut, jímž je zvonek [79]. Oděvem je mu spodní tunika a přes ni přehozený plášť s kapucí, která zakrývá ramena. Pod lemem horizontálně řasené kapuce se plášť otevírá a odhaluje trup s přiléhavým spodním šatem, který je na hrudi překrytý vertikálně reliéfně zvrásněným pruhem látky, jehož konec se objevuje znovu pod lemem pláště ve spodní části sochy.³⁷¹ Plášť z levé strany je přetažen v mísovitých záhybech přes tělo a pozvednut pravou rukou – podobné gesto můžeme pozorovat na soše sv. Barbory z Dornstadtského retáblu [88]. Mísy na břiše jsou ploché a postrádají vláčnost. Celkově je

³⁶⁹ Srov. SCHÄDLER 1998, resp. kap. 4.4. této práce.

³⁷⁰ Erhard zachytil velmi věrně zejména tvář, včetně drobných ornamentálních vrásek kolem očí, naopak ruce zpracoval s akademickým realismem, který je gotické soše cizí.

³⁷¹ Nejde o škapulíř, pruh je příliš úzký.

drapérie z průčelního pohledu určována spíše přímkami než křivkami, kroutivá linie lemu bohatého pláště se uplatní až při pohledu ze strany. Lem pláště vytváří horizontální linii pod úrovní kolen. Ani tunika, která vybíhá pod ním, nespadá až na zem a odhaluje nohy v jednoduchých nenápadných botách.

Tvář starého muže s plnovousem je zvrásněná, hlava na temeni plešatá a vlasy začínají růst až po stranách hlavy. Jsou zpracovány, podobně jako vousy, do šnekovitých kučer, které mají vždy uprostřed malý důlek. Oči jsou posazené hluboko pod zdviženým obočím, jejich víčka jsou modelována měkce a definována lineárními vráskami. Od vnějších koutků očí vybíhají další linie vrásek, které vytvářejí krouživé křivky na čele a na kořeni nosu. Malé uši jsou zpracovány s velkou stylizací a smyslem pro ornament. Srovnáme-li profil tváře sv. Antonína s písíciím sv. Pavlem z levé archivoly, najdeme zde dalekosáhlé shody. Na první pohled je nápadný totožný úhel čela i zakřivení kořene nosu, ale také uspořádání vlasů a vousů. Zakřivení nosu a reliéfní vrásky jsme měli možnost vidět u některých soch Hartmannova cyklu z průčelí, ovšem cizelérské zpracování vousů je jim vzdálené. Modelace tváře je velmi jemná a plynulá a kromě linií vrásek a vousů ji nic nenarušuje. Pod knírem se pootevírají poustevníková ústa a pozorovateli se naskytuje pohled na jeho přední zuby. Při pohledu z profilu tato část tváře vypadá velmi nepřirozeně, ale při podhledu z pozice věřícího přicházejícího do předsíně dostane správné proporce. Také tento detail, který působí, jako by se světec chystal něco říci, jsme již viděli u mnoha soch z Hartmannova cyklu.

Ačkoli zde nacházíme shodné prvky s Hartmannovým cyklem, zpracování se v mnoha ohledech velmi liší. Nenajdeme zde vláčné linie příznačné pro sochy z průčelní stěny, naopak drapérie při průčelním pohledu odhaluje mnoho ostrých úhlů a úsečných linií. V topornosti postoje můžeme Antonína srovnat s apoštolem Šimonem z průčelní stěny kostela, nikoli však s ostatními sochami Mistra Hartmanna. Pokrčená paže, která působí poněkud nepřirozeně, se objevuje i u soch Dornstadtského retáblu a některých skulptur na průčelí minstru, ovšem opět ne u všech, a proto ji nelze označit za rukopis Mistra Hartmanna či Mistra Dornstadtského retáblu.³⁷²

³⁷² Srov. OTTO 1924, 56.

4.3.4. Sv. Jan Křtitel

Na průčelí je původní socha nahrazena kopií z 19. století, ovšem kde se momentálně nachází originál, se nepodařilo zjistit.³⁷³ Z tohoto důvodu nemůže být ani následující analýza příliš hluboká, neboť máme k dispozici pouze staré fotografie a kopii na průčelí.³⁷⁴

Na rozdíl od sv. Antotnína se socha sv. Jana Křtitele vyznačuje měkkou vláčnou modelací, i když i zde se místy vyskytnou ostré záhyby. Světec stojí v kontrapostu, oděn do dlouhé přepásané tuniky. Plášť je přehozen přes ramena a na pravém boku přidržován pokrčeným předloktím pravé ruky, která ukazuje na atribut. Na levé straně jej pozvedá ruka držící přes látku knihu, na níž stojí beránek. Rozvrh drapérie je velmi blízký sv. Janu Evangelistovi z Hartmannova cyklu, a to včetně způsobu řasení šatu nad opaskem a běhu vertikálních a diagonálních řas suknice.

Modelace tváře je blízká sv. Antonínovi, vrásky jsou lineární a neplastické, hluboko posazené oči s vystouplými spodními víčky jsou rovněž zvýrazněny rytou tenkou linkou. Tvář starce se doslova topí v hustých, jemně zvlněných vlasech, z nichž do vrásčitého čela vybíhají tři silné prameny. Zpracování je blízké sochám z průčelí, objevuje se zde vždy jeden silnější a jeden slabší pramen, které jsou ovšem mnohem tenčí a přesněji tesané než u soch vysoko na fasádě. Na stranách hlavy se tento systém mění a tenké paralelní linie vlasů vytvářejí reliéfní vlny. Vous sestává z dlouhých, rovných paralelních linií a přebírá směr běhu drapérie, aby dotvořil esovitě prohnutí.

Zobrazení sv. Jana Křtitele bez kožešiny není nijak ojedinělé, blízkou kompozici v malířství najdeme například v dominikánském kostele v Norimberku na oltáři Bertholda Deichslera. Inspirace pro zpracování vrásčité tváře a dynamického vousu se nabízí ve Švábském Gmündu, zejména na figuře proroka Izajáše z jižního chórového portálu [25]. Wilhelm Pinder zde viděl odkaz k portálu Memorie a sice ke sv. Alžbětě.³⁷⁵ Beránek je bez uší a klabonosou hlavu má k divákovi natočenou profilem, od zobrazení ušatého Beránka sv. Anežky Římské se výrazně liší. Většina kompozičních řešení použitých na sv. Janu Křtiteli se však dá odvodit přímo z ulmské předsíně, a to zejména od sv. Jana Evangelisty a apoštolů v archivoltách.

³⁷³ Patrně je deponován v některé veřejnosti nepřístupné části chrámu nebo v huti.

³⁷⁴ Vyobrazení detailu: VOLLMAR 1949, obr. 50.

³⁷⁵ PINDER 1924/1929, 140.

4.4. Sochy kurfiřtů z jižní stěny ulmské radnice

V souvislosti s kamennými realizacemi na průčelí farního kostela je potřeba zmínit ještě sochy s tematikou ryze světskou, které zdobí jižní fasádu radnice v Ulmu.³⁷⁶ Mistr Hartmann měl realizovat pouze část této výzdoby, práci po něm převzal nejprve nám dnes neznámý autor afektované sochy arcibiskupa mohučského a po něm již Hans Multscher.

Ulmská radnice se na počátku 15. století dočkala stavebních úprav, a to zřejmě v souvislosti s potřebou lepší reprezentace po vydání nové ústavy (tzv. „Großer Schwörbrief“) roku 1397. V roce 1423 se v listině objevuje zmínka, že soud zasedal „*uff dem rathus in dere nuwen ratsstuben*“.³⁷⁷ S touto modernizací souvisela i výzdoba fasády kolem oken nových prostor. Cestující a kupci projíždějící Ulmem tak byli již z dálky upozorněni na to, že za těmito okny se skrývá radní síň.

Cyklus kurfiřtů patřil k výbavě říšského města, odkazoval k jeho významu a jeho roli v rámci Svaté říše římské. V Ulmu se s ním setkáváme nejen na radnici, ale Felix Fabri popisuje stejnou výzdobu i na bráně k mostu přes Dunaj. Pro zobrazení kurfiřtů na budově radnice najdeme dostatečné množství analogií po celém území říše. Ovšem radniční cyklus v Ulmu má svoje specifika. Na okázalou fasádu radnice lze pohlížet s vědomím velkého traumatu, které město utrpělo v době Graispachovy vlády ve 14. století. Na počátku 15. století byl Ulm již ve zcela odlišné situaci, město bylo v podstatě nezávislé a nebylo možné jej dát do zástavy. Ulm byl jednou ze čtyř římských obcí společně s městy Sélestat, Hagenau a Bamberg a jeho místo ve Svaté říši římské bylo naprosto jednoznačné.

Podobné kurfiřtské cykly byly velmi oblíbenou výzdobou i v jiných městech. Ve freskách hanzovního sálu v Kolíně nad Rýnem se kurfiřtská světská tematika prolíná se sférou duchovní v podobě proroků. V Norimberku zdobily sochy kurfiřtů tzv. „Krásnou studnu“, na radnici v Brémách se najdeme ještě rozsáhlejší figurální cyklus. V Mohuči se dochovaly z počátku 14. století reliéfy s postavami kurfiřtů doplněných o Ludvíka Bavorského a sv. Martina na koni, které zdobily někdejší kupecký dům, jenž v 19. století padl za oběť požáru.³⁷⁸

³⁷⁶ SLADECZEK 1999, 90; JASBAR/TREU 1981, 40–46, kat. č. 18–22.

³⁷⁷ „*na radnici v jejích nových velkých světnicích*“ (listina městského soudu z 8. srpna 1423). Stadtarchiv Ulm, A [6522], Achtbuch der Stadt (1395–1562). Srov. TIPTON 1991, 75.

³⁷⁸ Srov. SCHÄLICHE-MAURER 1966, 315–354.

Ulmský cyklus reflektuje aktuální politickou situaci v říši architektonickým oddělením jižní a východní fasády. Na jižní stěně stojí světští kurfiřti – markrabě braniborský, vévoda saský a falckrabě rýnský – následováni trojicí duchovních – arcibiskupy z Kolína, Trevíru a Mohuče. Na východní straně najdeme věčného patrona římského císařství Karla Velikého s dvěma štítonoši a po jeho stranách krále uherského a českého.³⁷⁹ Král uherský ke kurfiřtské skupině nepatří, přesto je zde po pravém boku věčného císaře. Král český je nápadně podobný Zikmundovi Lucemburskému a celou východní část cyklu tak můžeme vykládat jako poctu Zikmundovi.³⁸⁰ Alfred Schädler z toho vyvozuje dobu vzniku výzdoby, která mohla být navržena na počátku 20. let a teoreticky trvat až do roku 1433.³⁸¹

Výzdoba je dílem minimálně tří umělců, z nichž nejstarším byl zřejmě Hartmann, po němž převzal práci Hans Multscher, který navázal na zcela jiné výtvarné i ikonografické úrovni. Autor arcibiskupa mohučského, který stojí mezi oběma mistry, nám jménem zůstává neznámý, stejně jako jeho místo v chronologii realizace cyklu. Ovšem o to více otázek vyvolává nevšední podobizna tohoto kurfiřta, který z cyklu vyčnívá nejen po stránce umělecké, ale zejména svým pohnutým výrazem.

Cyklus Hartmannovi poprvé připisal V. C. Habicht,³⁸² jeho názor ale zpochybnil Max Schefold, který od sebe odlišil sochy z východního a západního okna a konstatoval zde dva umělce.³⁸³ Jeden sochař měl vytvořit světské kurfiřty, druhý duchovní. Odmítavě se k autorství Mistra Hartmanna stavěli i Kurt Gerstenberg a Albrecht Rieber, a Julius Baum v jižním cyklu – s výjimkou arcibiskupa mohučského – viděl umělce zastávajícího starší směr. Naopak Alfred Schädler upozornil na příbuznost se sochami apoštolů na čelní stěně západní předsíně minstru.³⁸⁴ Stejně jako Adolf Feulner a Theodor Müller vyčlenil z cyklu sochu mohučského kurfiřta [87].³⁸⁵ Časové rozmezí můžeme určit zprávou z roku 1423, která uvádí, že ammann začal využívat nový radní sál, ale není zde zmínka o sochařské výzdobě.³⁸⁶ Nejpozději roku 1427 převzal práci Hans Multscher.

³⁷⁹ SCHÄDLER 1998, 35.

³⁸⁰ K problematice Zikmundových portrétů srov.: Vilmos TÁTRAI: Die Darstellung Sigismunds von Luxemburg in der Italienischen Kunst seiner Zeit. In: Imre TAKÁ CZ (ed.): Sigismundus Rex et Imperator. 143–152.

³⁸¹ SCHÄDLER 1998, 38.

³⁸² HABICHT 1912, 169–182.

³⁸³ SCHEFOLD 1925a, 10–19.

³⁸⁴ SCHÄDLER 1955, 394 (pozn. 23).

³⁸⁵ FEULNER/MÜLLER 1953, 245.

³⁸⁶ ROTH 1997, 275.

Naposledy byl cyklus uveden v katalogu k výstavě Hans Multscher s podrobnými technologickými rozbory.³⁸⁷ Hartmannovi jsou v současnosti připisovány sochy markraběte brandenburského [82],³⁸⁸ vévody saského [83],³⁸⁹ falckraběte rýnského [84]³⁹⁰ a arcibiskupů kolínského [85]³⁹¹ a trevírského [86].³⁹² Všechny sochy dnes uložené v Městském muzeu v Ulmu nesou známky dlouhé expozice povětrnostním vlivům a jsou velmi poškozené, což způsobil i použitý materiál – pískovec. Jejich stav ztěžuje formální rozbor, který by dovolil detailní srovnání s Hartmannovými sochami z průčelí minstru.

Michael Roth v multscherovském katalogu souhlasí se zařazením soch do okruhu Mistra Hartmanna. Srovnává zejména jejich loutkovitý pohyb se sv. Šimonem z Hartmannova cyklu, ale i detaily jako je zahnutý výrazný nos, jenž se dochoval na soše arcibiskupa trevírského, hluboko posazené oči s výraznými víčky, jasně definované rty a velmi plasticky modelované tváře.³⁹³ V. C. Habicht srovnával bezvousou tvář saského kurfiřta se sv. Janem z minstru,³⁹⁴ s čímž Micheal Roth po zvážení všech rozdílů v umístění figur a jejich stavu souhlasí.³⁹⁵

Nejvíce detailů zpracování tváře se dochovalo na soše falckraběte rýnského, jehož povrch zůstal velmi dobře uchráněn před povětrnostními vlivy [84b]. Tato socha ukazuje vystouplé, hladce tesané lícni kosti a ornamentální zpracování vrásek, velmi blízké některým sochám Hartmannova cyklu. Ovšem také se zde objevuje lineární zdůraznění spodního víčka, které najdeme jenom u některých soch z průčelí minstru. Porovnání se sv. Petrem z průčelí ukáže stejný způsob modelace nadočnicových oblouků. Zpracování

³⁸⁷ Ibidem.

³⁸⁸ Kurfiřt: v. 118 cm, š. 42,5 cm, h. 29,5 cm, znak: výška 43,5 cm, šířka 38,5 cm. Socha je velmi poškozená povětrnostními vlivy, chybí špička nosu, okraje podstavce a meč. Pravá část sochy byla později upravována. Žlutohnědý pískovec se středně hrubým zrnem se vyznačuje nestejnou kvalitou. Kroužková košile u krku byla červená, brnění na vnitřní straně stehen bylo okrově žluté a černé. Možné pozdější přemalby.

³⁸⁹ Kurfiřt: v. 128,5 cm, š. 44 cm, h. 29 cm; znak: v. 43,5 cm, š. 41 cm. Povrch je velmi zvětralý, levé předloktí s rukavicí je ulomené, pravá rukavice chybí do poloviny, uražený je také nos, špičky bot a rohy podstavce. Mnoho pozdějších úprav. Šat a kroužková košile byly červené, rub pláště zelený, inkarnát temně růžový.

³⁹⁰ Kurfiřt: v. 127 cm, š. 42,5 cm, h. 28,5 cm; znak: v. 42,5 cm, š. 39 cm. Chybí pravá ruka a přední část podstavce, naproti tomu chráněné části velmi dobře zachovalé. Vlasy byly pozlacené, kroužková košile svítivě žlutá, vnitřní strana pláště zelená a inkarnát výrazně růžový.

³⁹¹ Kurfiřt: v. 127,5 cm, š. 49,5 cm, h. 29,5 cm; znak: v. 43 cm, š. 41,5 cm. Povrch velmi poškozen erozí, chybí nos, špičky bot, hrany soklu jsou zaoblené. Pravá ruka je nově doplněna zpět na své místo, meč chybí. Rub pláště byl červený, vnější strana modrá.

³⁹² Kurfiřt: v. 127 cm, š. 48 cm, h. 30 cm; znak: v. 42 cm, š. 41 cm. Povrch silně zvětralý, zejména na pravé straně. Ulomené partie jsou přilepené a domodelované cementovitou hmotou. Pravá ruka je do poloviny ulomená. Nos a okraje soklu jsou ulámané. Plášť byl původně červený se zlaceným širokým lemem a zeleným rubem, inkarnát výrazně oranžovo-růžový.

³⁹³ ROTH 1997, 280.

³⁹⁴ HABICHT 1912, 176–177.

³⁹⁵ ROTH 1997, 277.

vlasů rýnského kurfiřta je velmi minuciózní³⁹⁶ a podobá se spíše sochám z pilířů, zejména sv. Martinovi. Celkově je socha kurfiřta mnohem propracovanější a detailnější, což odpovídalo i jejímu umístění na významném místě vedle oken radnice. Cyklus na průčelí kostela je tesán méně detailně, ale podle podobných zásad. Srovnání se ovšem nedá vztáhnout na všechny sochy cyklu. Také utváření drapérií se výrazně liší. Vzdušné vláčné záhyby na kurfiřtech nenajdeme, jejich drapérie jsou přitažené k tělu a „vyschlé“, což snad můžeme připsat uměleckému vývoji Mistra Hartmanna.

Připsání soch kurfiřtů dílně Mistra Hartmanna přináší mnoho nových otázek a je značně problematické. Protože nevíme, který z uměleckých přístupů v cyklu na průčelí je ten, který byl vlastní Mistru Hartmannovi, je obtížné připsat mu sochy kurfiřtů na základě motivických či výtvarných paralel, které nacházíme pouze na části soch z cyklu. Opět se vynořuje otázka, zda za Hartmannův výtvarný projev můžeme považovat nejkvalitnější díla cyklu a slabší kusy připsat na vrub pomocníkům či dalším kameníkům z huti. Styl, který se v huti ve 20. letech 15. století etabloval, se rozšířil po Ulmu i okolí, a z dnešního pohledu tak stojíme před nebezpečím připsat všechnu produkci v podobném stylu Hartmannově dílně.

Alfred Schädler navrhl datovat východní radniční fasádu již do let 1425–1426 a spojit Multscherovo získání měšťanských výsad právě s touto významnou zakázkou.³⁹⁷ Datace výzdoby jižní stěny by tak spadala do let 1423–1425. Ačkoli by se tím vysvětlilo, proč Hartmann opustil huť, není jasné, proč by získal měšťanství až roku 1428. Kromě pramenů nám zde pomůže i stylový rozbor, neboť pokud se jedná o stejného umělce, který byl zodpovědný za cyklus na průčelí kostela, pak si malý časový odstup a velký stylový posun neodpovídají.

Ačkoli nacházíme na sochách kurfiřtů mnohé shody se sochami z Hartmannova cyklu i se sochami z pilířů arkády, stojíme před problémem, že kvalita kurfiřtů nedosahuje kvality nejlepších děl z kostelního průčelí, respektive je to kvalita docela jiného rázu. Připsání cyklu kurfiřtů dílně Mistra Hartmanna, kterým zde rozumíme autora nejkvalitnějších děl z průčelí kostela, jako je sv. Jan, tedy považujeme spíše za nepravděpodobné a přikláníme se k jinému sochaři vyšlému z ulmské huti, který se mohl na průčelním cyklu podílet. Takové hypotéze by napovídalo i spojení mezi sochami kurfiřtů, náhrobku Konráda z Kirchbergu v klášterním kostele ve Wiblingen a sv. Martina

³⁹⁶ Srov. *ibidem*, 278, který upozorňuje na obtížné srovnávání detailního zpracování vlasů kurfiřtů s cyklem z minstru.

³⁹⁷ Srov. SCHÄDLER 1998.

z pilíře arkády ulmského minstru. S wiblingenským náhrobkem mají sochy kurfiřtů společný postoj, podsazené proporce a předimenzovanou hlavu, stejný způsob zpracování brnění, ale i detaily jako oči s rytou linkou na víčkách. Soše sv. Martina se wiblingenský Konrád blíží zejména typikou tváře.

4.5. Interpretace sochařské výzdoby průčelí minstru

Ensigerova architektura rozehrává architektonické řešení, které známe velmi dobře ze Zlaté brány pražské katedrály. Můžeme zde hledat symboliku nejen trojiční, když interpretujeme trojitou arkádu v základu jediné věže jako Boha a jeho tři substance, ale také poukaz na dvojí podstatu Krista v podobě dvojitého vstupu do kostela. Trojitá arkáda nebyla v původním plánu³⁹⁸ a je možné, že tato citace pražské architektury byla doplněna na přání radních zodpovědných za stavbu kostela.

Nad vstupem z předsíně do lodi kostela je sekundárně umístěn parlérovský tympanon s Genezí a nikoli mariánský, který toto místo zaujímal původně. Mariánský tympanon byl namísto toho použit na jižním průčelí, jímž se přicházelo od radnice, a tento vstup tak byl minimálně stejně důležitý jako západní.³⁹⁹ Na pilířích arkády, na dosah věřících proudících do chrámu, stojí patroni kostela a mezi vstupními branami byla Madona, již je kostel zasvěcen, jako hlavní přímluvkyně a prostřednice mezi věřícími a Bohem, tedy jako brána (*porta*) a jako personifikovaná církev (*ecclesia*)⁴⁰⁰.

Tato koncepce se změnila, když Hans Multscher dodal sochu Bolestného Krista. Socha sv. Vincence, na jejímž místě dnes Madona stojí, mohla být odstraněna již tenkrát a nedochovala se. Korunovaná Madona s andělskou konzolou se tak dostala na roveň třem světcům. V archivoltách portálu jsou dva apoštolské cykly, přičemž zejména nenápadní sedící apoštolové patří k nejvýznamnějším uměleckým dílům v celém kostele. Martyria jsou pojata v podobném duchu, byť kvalita již upadá. Třetí apoštolský cyklus je ten Hartmannův, jeho podsazené figurky, naskládané vedle sebe bez snahy o komunikaci, jako by do této společnosti nepatřily, přesto se jim dostalo prominentního místa nad arkádou. Jak k takové změně kvality mohlo dojít?

³⁹⁸ BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011, 36–37. V příslušnosti jednotlivých rysů k rozdílným stavbám nepanuje jednoznačná shoda.

³⁹⁹ Srov. umístění zakladatelského reliéfu na mariánském portálu. KÖPF 1984², 9.

⁴⁰⁰ Na rozdíl od češtiny většina jazyků včetně němčiny nerozlišuje mezi církví a kostelem.

V dobovém kontextu nemá Ulm mnoho analogií. Kromě věže štrasburského minstru, s níž jej pojí osobnost stavitele Ulricha z Ensingenu, je ulmskému průčelí časově blízký například mnohem skromnější severní portál dómu v Eichstädtu, který nese letopočet 1396. Velkolepá západní fasáda vznikala v Řezně,⁴⁰¹ s níž můžeme Ulm po výtvarné stránce dobře srovnávat, dokonce roku 1429 je v Ulmu doložen Kunrat von Regensburg, což byl syn někdejšího stavitele řezenského dómu Wenczlawa Roriczera.⁴⁰² Po stránce politické byla však situace ve starém biskupském městě docela jiná. Obdobu ulmského průčelí v jeho politickém i historickém kontextu bychom hledali jen těžko, neboť doba velkých katedrálních staveb už byla na ústupu a stavební aktivity se přesouvaly do menších center, která ovšem neměla takové ambice jako Ulm a často se spokojila se skromnějšími stavbami.⁴⁰³ V Ulmu se se stavbou započalo poměrně pozdě a nebyla v režii církve, nýbrž města. Zásadní roli pro koncepci chrámu a jeho západní fasády hrála městská rada, v níž měly slovo nejen patricijské rodiny, ale především zástupci cechů. Umělecká nejednotnost, kvalitativní nevyváženost i určitá myšlenková roztržičnost ikonografického programu průčelí ukazuje na patrně složitý vývoj jeho koncepce.

Již Kurt Gerstenberg upozornil na to, že pro tak monumentální projekt, jakým byla stavba ulmského minstru, byl navržen jen nedostatečný sochařský program, který navíc ještě podivně recykluje tympanony ze starší stavby.⁴⁰⁴ Manfred Tripps to vysvětlil skutečností, že tehdy město nemělo k dispozici dostatečně kvalitní sochařské síly, což mohlo být následkem přehnaných cechovních omezení.⁴⁰⁵

K pochopení toho, co se vlastně kolem roku 1420 v Ulmu stalo, nastiňme situaci krátce předtím a zaměřme se na městskou radu, neboť právě v její režii stavba i sochařská výzdoba probíhala. Marc Carel Schurr upozornil na bezprecedentně rychlé a snadné získání patronátního práva k farnímu kostelu ulmskou radou již roku 1395, ačkoli stála proti jednomu z nejsilnějších klášterů v celé říši.⁴⁰⁶ Nejedno město se pokoušelo podobným způsobem získat práva ke svému kostelu, ale jen málokdy se to podařilo. V případě Ulmu hrály velkou roli peníze a také to, že při stavbě nového kostela vzniklo

⁴⁰¹ Jeden z Ensingerových návrhů věže dokonce počítal s předsazeným vstupem postaveným nakoso, jako je tomu v Řezně. Srov. BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011.

⁴⁰² Ibidem, 23. K Wencslawu a Cunradu Roriczerovi srov. HUBER 2014, 38–44.

⁴⁰³ To byl často také důsledek nemožnosti získat ke kostelu patronátní právo od svrchované církevní instituce.

⁴⁰⁴ GERSTENBERG 1928, 16–17.

⁴⁰⁵ TRIPPS 1969, 32.

⁴⁰⁶ SCHURR 2010, 112.

zároveň nové patronátní právo, jež mohlo patřit stavebníkovi, tedy městu Ulm.⁴⁰⁷ M. C. Schurr na tomto místě vyzvihl osobnost Lutze Krafta, jehož oba zakladatelské reliéfy v minstru interpretují jako *fundatora ecclesiae*, což by sotva bylo možné, kdyby jej tak nevnímala i městská rada. Particijská rodina Kraftů nejen že již od nepaměti finančně podporovala ulmský kostel a plně respektovala práva opata z Reichenau, ale protože se obrovským dílem zasloužila o přípravu pozemku pro stavbu nového kostela, patřilo jí také mnoho práv a majetků. Opat v takové situaci nebyl schopen novostavbě a s ní i vzniku nového patronátního práva zabránit.⁴⁰⁸

Lutz Kraft a jeho otec své postavení získali s pomocí cechů, což jim zajistilo výjimečné postavení v rámci politicky rozdělené rady. Schurr dokonce uvádí:

*„Dass aber, egal wer das Amt jeweils innehatte, Lutz Kraft als der eigentliche, ständige Bürgermeister der Stadt Ulm zu gelten hat, zeigt eine Bestimmung im Verpfändungsvertrag über die Grafschaft Helfenstein von 1382, nach der Streitfälle Lutz Kraft vorzubringen waren. Erst nach dessen Tod sollte diese Rolle auf den jeweils amtierenden Bürgermeister übergehen.“*⁴⁰⁹

Autor dále upozorňuje na snahy Lutze Krafta o etablování Švábského městského svazku na takovou úroveň, aby podléhal pouze císaři a říši. Byl to také Kraft, kdo zaměstnal Ulricha Ensingera. Stavba farního kostela vyjadřovala ambice města, typologicky vycházela z významného freiburského minstru, ale výší věže se měla rovnat Štraburku. Zároveň přinesla do Švábska zcela nový styl z pražské katedrály, tedy císařské fundace. Podle M. C. Schurra jsou právě tyto aspekty přesně vystihujícím popisem Kraftových ambicí ohledně reprezentace a směřování „jeho“ města.⁴¹⁰

Užití starších tympanonů na nové stavbě je neobvyklé, ale zejména v případě kostela, který platilo město samo, je nutné zohlednit ekonomické hledisko. Roli hrálo také přání objednavatelů, neboť v případě severozápadního portálu s Narozením Krista a Klaněním tří králů byly přeneseny i figury fundátorů po stranách.⁴¹¹ Rozhodující osobnosti při

⁴⁰⁷ PHILIPP 1987, 21–24 a 62–63.

⁴⁰⁸ SCHURR 2010, 114–115.

⁴⁰⁹ SCHURR 2010, 115. *„Ze ale, bez ohledu na to, kdo zrovna tento úřad zastával, byl Lutz Kraft tím, kdo trvale platil za starostu města Ulm, ukazuje ustanovení v zastavovací smlouvě ohledně hrabství Helfenstein z roku 1382, podle níž se měly spory předkládat Lutzi Kraftovi. Teprve po jeho smrti mohla tato role přejít na starostu, který byl zrovna v úřadu.“*

⁴¹⁰ Ibidem, 117.

⁴¹¹ BANK 2013. 297–299. Autor na základě této ulmské šetrnosti dokonce mohl vyloučit, že by se ve starém kostele nacházel ještě jiný, neparléřovský tympanon, jenž by dokazoval činnosti starší středorýnské dílny.

stavbě nového kostela byly sotva jiné než v případě jeho přesporního předchůdce, jak jsme mohli vidět právě v případě rodiny Kraftů.

Lutz Kraft zemřel roku 1397 a byl pochován ve „svém“ minstru. Stavba podle jeho zadání a s jím vybraným architektem pokračovala ještě dvě desetiletí. Pak se ale situace náhle začala obracet na všech úrovních k horšímu. V letech 1418–1419 klášter Reichenau obnovil spor o patronátní práva, neboť s jejich ztrátou přišel i o část příjmů. Roku 1425 opat z Reichenau opět disponoval právem dosazovat faráře, které městská rada pouze navrhovala. Celá záležitost se dostala roku 1434 až před basilejský koncil. Jednání byla vesměs finančního rázu, a ačkoli v praxi patřila práva ke kostelu již od roku 1439 opět ulmskému starostovi a městské radě, muselo být roku 1446 klášteru Reichenau vyplaceno bolestné v podobě 25 000 guldenů v hotovosti.⁴¹²

Tyto události těžko můžeme při interpretaci sochařské výzdoby průčelí kostela přejít, jak se pokusíme ukázat na ikonografii Hartmannovy trůnicí Madony. Paralelu pro Krista, který si hraje s dvěma sférami takovým způsobem jako v Ulmu, v dochovaném fondu jihoněmeckého sochařství přelomu 14. a 15. století totiž nenajdeme. Ne zcela tradičně si Jezulátko vystačí se svojí hrou samo, Maria do ní nezasahuje, pouze Krista při jeho počínání chrání. Pasivní role matky, druhé Evy a především personifikované Církve, která nechává Krista, aby se sám rozhodl, co s jablky udělat – ať už jablkem říšským, jablkem hříchu, nebo jablkem lásky – je velmi neobvyklá a mohla by být reakcí na zmíněné církevně-politické události. Taková interpretace by dokonce dobře vystihovala náladu městské rady, která byla patrně velmi rozladěna čerstvým obnovením sporů s klášterem Reichenau o práva ke kostelu. Maria jako personifikovaná církev pouze poskytuje zázemí a ochranu pro zamyšleného Krista a nedovoluje si do jeho záměrů nijak intervenovat, stejně tak jako druhá Eva nechává druhého Adama, aby se sám rozhodl, co udělá s jablkem, neboť všichni dobře věděli, jak to dopadlo poprvé. Takový výklad můžeme pochopit jako jasný vzkaz kdysi mocnému klášteru, kterému šlo v Ulmu v podstatě již jenom o tučnou náhradu ztracených výnosů.⁴¹³ Proti nejsou ani písemné prameny, které uvádějí platbu za Madonu zvlášť podle zvážení radních zodpovědných za stavbu kostela, což svědčí o jejich roli konceptora.

Ve stejné době, v roce 1417, Ulrich Ensinger předal stavbu svému zeti, který dosud sbíral zkušenosti v Basileji, kde dostal roku 1423 výplatu za zvonici dominikánského

⁴¹² SPECKER 1977, 67–68; PHILIPP 1987, 62–63.

⁴¹³ Ke sporům s klášterem Reichenau srov.: PHILIPP 1987, 21–24 a 62–63, zde i odkazy na konkrétní prameny a starší literaturu.

kostela.⁴¹⁴ Jeho pozice v Ulmu byla ovšem oproti slavnému jménu velkého architekta mnohem komplikovanější. Objevují se i další okolnosti, které udržení vysoké kvality nepřály. Není jasné, nakolik bylo umělecké působení Mistra Apoštolů spjaté s osobností Ulricha z Ensingen. Jeho odchod se však zřejmě překrývá s převzetím huti Hansem Kunem. Také sochař, jenž vytvořil horní archivoly, už se nedá v sochřaské výzdobě vystopovat, jisté jen tolik, že Hartmann a Pirenstain byli v roce 1417 nejlépe placenými silami v huti. Můžeme snad vyslovit domněnku, že s odchodem Mistra Apoštolů hut' opustili i jeho pomocníci a z jeho stylu tak nezbylo v hutní produkci vůbec nic. O kvalitě ostatních umělců v huti mnoho nevíme, ale po ztrátě nejvýraznější osobnosti se zřejmě vytvořilo umělecké vakuum a je docela dobře možné, že Mistr Hartmann vykazoval v dané situaci mezi svými kolegy skutečně nejvyšší nadání a invenci. Jeho příchod do Ulmu na pozvání někoho z městské rady můžeme vyloučit, a to vzhledem k tomu, že jeho styl na starší vrstvu umělecké výzdoby předsíně jednoznačně reaguje a lze tak předpokládat, že v huti pracoval již v době, kdy vznikaly horní archivoly. Proti mluví i prameny a dlouhá léta, která potřeboval k získání měšťanství.

Ulm na počátku 15. století stále ještě neměl vlastní výtvarnou tradici, ačkoli zde bylo dědictví parlérovského sochařství. J. Białostocki uvádí jednoznačné důsledky konkurenčního prostředí, které v Ulmu tak zoufale chybělo:

*„Competition encourages ambitions, keeps talents in tension, prevents the artists from giving up further endeavours, makes it necessary to apply always the maximum effort to get commissions, to maintain oneself on the market, to attain plurality, and to gain fame.“*⁴¹⁵

Mistr Hartmann by ve větším centru nebo i pouze za jiných okolností patrně nikdy nedostal šanci dostat se k takové zakázce, jako je výzdoba průčelí okázalého městského chrámu. S konkurencí se setkal až s příchodem Hanse Multschera a vzhledem k dochovaným památkám v ní evidentně neobstál. Hartmannův příklad ilustruje absenci i dalších dvou pozitiv uměleckého centra, a sice kritické zpětné vazby a rychlého šíření nových výtvarných i vědeckých řešení a inspirací.

⁴¹⁴ BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011, 16.

⁴¹⁵ BIAŁOSTOCKI 1989, 51. „Konkurencie podporuje ambice, udržuje talenty v napětí, předchází tomu, aby se umělci vzdali dalšího snažení, a nutí k vyvinutí maximálního úsilí pro získání zakázek, k udržení se na trhu, k dosažení rozmanitosti a vydobytí si věhlasu.“

5. Dornstadtský retábl a příbuzná díla

Oltářní retábl z farního kostela ve vsi Dornstadt nedaleko Ulmu, který je dnes vystaven v Zemském muzeu ve Stuttgartu, jsme v této studii zmiňovali již vícekrát [88]. Jeho sochařská výzdoba sestávající ze tří postav – Madony, sv. Barbory a sv. Kateřiny – je kompozičně nesmírně blízká Madoně z pilíře arkády ulmského minstru i cyklu Hartmannových soch na průčelí. Mimořádná je i malířská výzdoba a celkový stav díla. Jedná se o nejstarší dochovaný skříňový retábl švábské provenience.

V této kapitole nejprve představíme Dornstadtský retábl a jeho souvislost s Mistrem Hartmannem, abychom se v následujících pasážích mohli věnovat příbuzným dílům a širšímu okruhu. Zejména v případě poslední kategorie je složité určit, zda inspirace pramenila z řezbářských děl ulmské dílny, nebo právě ze západního průčelí ulmského minstru, kde Hartmannovy sochy stály všem na očích. Takové určení mnohdy znemožňují pozdější restaurace, zejména přeřezání vlasů či úprava „*podle vzoru z ulmského minstru*“.⁴¹⁶

Dornstadtský retábl by mohl být Hartmannovým nejstarším dochovaným dílem, ovšem pouze za předpokladu, že uznáme Hartmannovo autorství. Od této otázky se pak odvíjí atribuce celé další řezbářské produkce. V předchozích kapitolách jsme měli možnost sledovat množství jmen sochařů v pramenech a konstatovali jsme, že „Hartmannův styl“ je ve skutečnosti stylem ulmské huti. Pokusme se tedy nejprve vidět Dornstadtský oltář pouze jako umělecké dílo bez ohledu na osobu Mistra Hartmanna, představit nezaujatě jeho pozici ve švábském sochařství a teprve potom se vyjádřit k hypotézám o jeho tvůrci. V další části této kapitoly se pokusíme rekonstruovat, jak mohla vypadat produkce dílny, kde oltář vznikl, a jak vůbec tato dílna fungovala. Propojení s ulmskou hutí a usazení některých kameníků ve městě naznačuje, že západní předsíň ulmského farního kostela a místní řezbářská dílna měly více společných jmenovatelů než pouze Mistra Hartmanna.

⁴¹⁶ To je případ Madony z Orsenhausen.

5.1. Oltářní retábl z Dornstadtu

Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart⁴¹⁷

Materiál: sochy – vrbové dřevo, zadní strana zarovnaná, nevyhloubená
skříň a predela – jedle

Polychromie: původní.

Původní provenience: neznámá, podle Bauma se oltář do dornstadtského kostela dostal z jednoho soukromého domu v Dornstadtu v roce 1887.⁴¹⁸ Skříň pak byla uložena v sakristii, křídla visela v lodi kostela.⁴¹⁹ V roce 1941 oltář koupilo stuttgartské muzeum.

Datace: 1417.

Popis a stav retáblu

Nástavec má formu skříně se třemi výraznými vimperky, jejichž tvar respektují i křídla, která byla původně oboustranně malovaná. Ve skříní oltářního nástavce stojí tři dřevěné polychromované sochy: Panna Maria s dítětem na půlměsíci mezi sv. Barborou a sv. Kateřinou. Každá socha stojí na vlastním podstavci a světice po stranách se naklánějí k ústřední soše Madony. Na křídlech pozorujeme vlevo *Josefovou pochybnosti* a vpravo *Klanění tří králů*, malby z vnějších stran se nedochovaly. Predela, členěná do pěti polí, měla ve středu původně relikviářovou skříňku, již doprovázejí čtyři malované busty světic.

Skříň byla v minulosti, zřejmě v 19. století, upravena do pravoúhlé podoby, během restaurování v letech 1998–2001 jí byl navrácen původní vzhled. Sochy ve skříní se zachovaly včetně polychromie, chybí pouze meč sv. Kateřiny a ozdobné aplikace na všech třech korunách, jeden cíp koruny sv. Kateřiny je nově doplněn. Skříň je poškozená výrazněji, na křídlech chybí velké plochy maleb a na vnější straně křídel se malba nedochovala vůbec. Zadní strana je velmi poničená dřevokazným hmyzem. Skříň nese četné stopy po nýtech a hřebících, jimiž byly zřejmě po jejím obvodu upevněny kraby.

⁴¹⁷ SCHUETTE 1907, 11, 17, 18, 35, 71, 85, 86, 94–97, 103, 111, 151, 152, Taf. 11–13; DEHIO1908, 98; BAUM 1911b, 5, 134; BAUM 1911c XIII; KAD Blaubeuren 1911, 73, 74; BAUM 1917, Nr. 40; BAUM 1921, 117, 118, 120, 147, 160, Taf. 43, 103; WEISE 1921, 65; LUZ 1922, Taf. 4; WILM 1923, 96; BAUM 1923a, 25; BAUM 1923b, 14, 15, 30, obr. 47 a 48; STANGE 1923, 14; PINDER 1924/1929, 190, obr. 166; OTTO 1924, 39–45, obr. 16; WEISE 1924, 12, 13, 31 (pozn. 1), 37, 60, 61; BURGER 1926, 51, 190, obr. 31; BAUM 1927a, 39; GERSTENBERG 1928, 99, 100; FUTTERER 1930, 42, 43; GERSTENBERG 1944, 95; STANGE 1951, 89, obr. 134; FEULNER/MÜLLER 1953, 245, 268, obr. 198; PAATZ 1956, 37; WALZER 1957, 28, obr. 81, 82; WALZER 1960, 28, 29, obr. 23, 25, 26; MUSPER 1961, 79; BENESCH 1962, 371, kat. č. 430; KOEPF 1963, 34; ZIMMERMANN 1964, 134–136 141, 145 (pozn. 5), obr. 106, 107; KELLER 1965, 133; GRIMME 1966, 110, 111, č. 24, obr. 38; MÜLLER 1966, 36; WALZER 1967, 11, obr. 8; KLAUSER 1968; STANGE 1970, 119, 120; CLASEN 1970, 96, 176, obr 170, 171; Land Baden-Württemberg 7, 1978, 330; ZIMMERMANN 1985, 142; BEVERS 1986, 346; SCHOLZ 1991, 34, 35; SCHOLZ 1994, XLVII, 36, 64–74; LICHTÉ 1997, 58–59; LICHTÉ/MEURER 2003; SCHÜRLE 2007, GUILLOT DE SUDUIRAUT 2015, 90–91, 102, 116, 118; HLADKÁ 2015.

⁴¹⁸ BAUM 1917, č. 40.

⁴¹⁹ SCHUETTE 1907, 151.

Také zde byl zjištěn zbytek mechanismu, který zabraňoval otevření křídel. Na červeně malovaných užších stranách skříně se kdysi nacházely připevněné osmicípé hvězdy, z nichž se však nedochovala ani jediná.

Sochy jsou vytesány z jednoho kusu dřeva, jenom koruny a meč sv. Kateřiny byly vyřezány separátně a doplněny. Barbora a Kateřina byly vytvořeny ze stejného vrbového kmene, v půli rozštěpeného, z něž bylo pouze odstraněno jádrové dřevo. Právě díky tomu jsou sochy v dobrém stavu, ačkoli nejsou vyhloubeny. Řezba je hodně nahodilá, bez detailů a bez patřičně opracovaného povrchu, takže již od počátku počítala se silnou vrstvou polychromie. Vlasy jsou řezány po směru kučer, koruny byly vyřezány separátně, jejich trny byly nasazeny zvlášť a zajištěny plátnem.

Křídlo s výjevem *Josefových pochybností* bylo velmi poškozeno a malby byly z velké části doplněny, na křídle s *Klaněním tří králů* je restaurátorských zásahů jen pomálu. Zřejmě to bylo způsobeno nevhodnými klimatickými podmínkami, které zasahovaly právě křídlo.

Polychromie je na mnoha místech poškozená, zlacení bylo zřejmě kdysi v minulosti čištěno a je místy prodřená až na černý bolus. Zářivé barvy jsou vybledlé a z matného zlacení vlasů se nedochovalo téměř nic. Polychromie byla v průběhu času vícekrát přemalována. Sochy ve skříní mají šat, koruny a atributy zlacené, rub pláště světic je z nepravého zlata a červené lazury, Mariin plášť je modrý, rouška šedobílá. Inkarnáty jsou do růžova, oči hnědé, vlasy pozlacené nepravým zlatem na hnědém základě. Mariin podstavec je červený, srpek postříbřený, tvář v něm výrazně růžová s bílým šátkem. Podstavce světic jsou transparentně zelené.

5.1.1. Panna Marie s dítětem

V. 84 cm; š. 27 cm; h. 15 cm.

Socha má poměrně uzavřený obrys a v souvislosti s umístěním v oltářní skříní je komponována primárně pro čelní pohled a pohledy ze tří čtvrtin, případně mírný podhled. Kompozice je vystavěna na základním principu trojúhelníku, jehož nejdelší strana tvoří diagonální osu sochy, a mírně nakoso posazeného oválu pro horní část sochy.

Panna Marie s Ježíškem stojí v lehkém esovitém prohnutí na polygonálním podstavci, zdobeném dolů obráceným půlměsícem [90]. V něm se nachází zpola odkrytá ženská

tvář, mírně natočená směrem dolů, jejíž čelo a bradu halí zlatý závoj.⁴²⁰ Mariina postava se lehce prohýbá pod předdimenzovanou těžkou kónickou korunou s liliovitými cípy, již původně zdobily zřejmě drahé kameny nebo jejich napodobeniny ze skla či dřeva, ale dnes po nich zbyly jenom otvory. Hlava je oproti tělu poměrně veliká. Marie je zahalena do bohatě zřaseného zlatého pláště s modrým rubem, hlavu halí bílá rouška, jejíž pravá část je přehozena přes hrud', zatímco levá ji překrývá. Rouška zakrývá zvlněné kadeře vlasů, které vybíhají zpod koruny nad čelem, rámuji obličej a mizí po stranách krku. Silné prameny vlasů se pravidelně střídají s tenkými, ale řezba je celkově uvolněná a nahodilá.

Oválný obličej s vysokým, klenutým čelem a plnými tvářemi doplňuje dlouhý a úzký nos, velké, přimhouřené oči s těžkými víčky a měkce modelovaná drobná ústa. Koutky úst, nasazených jen těsně pod úzkým chřípím, se vnořují do tváří a podtrhují tak jejich baculatý vzhled, jenž doplňuje oválná, plná brada. Oči jsou posazeny poměrně hluboko a hmota očních víček, horních i spodních, výrazně vystupuje z plochy tváře. Nadočnicové oblouky jsou patrné jenom kolem širokého kořene nosu, ale směrem ke spánkům se stávají neznatelnými a vyznačuje je jenom linie obočí, provedená v polychromii. V kontrastu k jemné a hluboké modelaci obličejce stojí jednoduše pojatý, téměř sloupovitý krk, který se lehce prohýbá jenom při pohledu z profilu a jeho nasazení na hrudník postrádá anatomické ambice.⁴²¹

Madona z Dornstadtského oltáře oproti soše z pilíře ulmského Minstru ukazuje celkovou vyváženost a úměrnost. Velkou měrou se na tom podílí skladba záhybů drapérie, již charakterizují houpavé mísy. Budeme-li sledovat kompozici odshora, tedy od Mariiny hlavy, všimneme si, že je postavená na soustavě centralizovaných kruhů a oválů, které mají střed právě v Mariině tváři. Nejvýraznější je krouživý pohyb roušky, podtržený jejím přehozením přes prsa. Kaskádové záhyby po stranách jsou potlačeny a naopak je zdůrazněn mírně prověšený záhyb přehozené roušky, jehož křivku kopíruje i linie lemu roušky na prsou.

⁴²⁰ Stejně řešení včetně závoje se objevuje např. na Madoně (?) z kláštera Mustair [113] (švýcarský kanton Graubünden), v. 93 cm, která má podobný postoj jako Hartmannovy sochy, dokonce i stejně nevýtvarně zpracované ruce. Vyobr.: FUTTERER 1930, obr. 50. Podobnost s Hartmannem můžeme pozorovat i na sv. Markétě z kláštera St. Andreas v Sarnen.

⁴²¹ To stojí za zmínku především v souvislosti s parléřovskou tradicí přítomnou v Ulmu nejen na konci 14. století, ale i na počátku věku 15., kdy ji reprezentuje Mistr Apoštolů (tzv. Kreuzwinkelmeister). České krásné madony i světice, stejně jako parléřovské busty v triforiu, mívají alespoň naznačený dolíček mezi klíčovými kostmi (sochy na Memorienpforte v Mohuči také). Zajímavé je v tomto ohledu srovnání s kamennou Madonou z volného pilíře, která má nejen naznačený zmíněný dolíček, ale i klíční kosti, což ve Švábsku rozhodně není tradicí. Nutno dodat, že je tento motiv zpracován poněkud neobratně a stejně jako celá socha je sice v detailu správně, ale celek nepůsobí harmonicky.

Postava Jezulátka dodržuje směr krouživých záhybů, ale jeho natažená nožka ze schématu vybočuje a houpavý pohyb protíná, čímž se na pravé straně sochy stává protiváhou jablka, které na opačném boku tvoří výrazné ohnisko pro kompozici spodní části šatu.

Samotné Jezulátko leží v uvolněné pozici napříč přes matčinu hrud', pravou ruku opírá o koleno mírně pokrčené pravé nožky, kulatou hlavu má zdviženou a ve tváři zpozornělý výraz. Marie jej drží levicí pod paží a její dlouhé tenké a špičaté prsty se výrazně zabořují do boku baculatého dětského tělíčka. Fyziognomie Jezulátka je realistickým zobrazením nemluvněte, včetně detailů, jako je dolíček v hýždí nebo výraz tváře, který znázorňuje spíše dětskou zvědavost a nevinnost než inkarnovaného Krista-Soudce. Kulatá hlavička je nasazena takřka bez krku přímo na trup. Modelace tváře je podobně plastická jako u Marie, oči jsou však mandlovité a víčka nejsou tak výrazně vystouplá. Pod krátkým nosem se lehce usmívají pootevřená ústa, lemovaná kulatými tvářemi. Uši jsou realisticky modelované, zatímco vlásky pojal sochař formou stylizovaných šnekovitých kučer, typických pro internacionální gotiku.

Spodní část drapérie rozvíjí bohatou hru houpavých záhybů, barevných kontrastů rubu a líce pláště a diagonálních linií. Z již zmíněných dvou kompozičních ohnisek – Kristovy natažené nožky na pravé a jablka na levé straně sochy – vybíhají tři hlavní mísovité záhyby, z nichž první, poměrně mělký, měkce zalomený, dokresluje krouživé linie horní části sochy a opticky zdůrazňuje postavu Krista. Druhý je mnohem plastičtější a hlubší a svojí osou směřuje doprava, zatímco nejspodnější protáhlá mísa se vrací opět mírně doleva. Tato mísa končí v úrovni kolene volné nohy. Zpod druhého mísového záhybu paralelně s pravou stranou spodní mísy běží paprskovité řasy až na podstavec, kde se prostřední z nich zalomí do tvaru připomínajícího obrácené písmeno „T“.

Tato část drapérie je Gertrud Otto zdůrazňována jako český prvek, tzv. *české koleno*,⁴²² které najdeme například na Madoně z Chlumu sv. Maří, která dobou vzniku není Dornstadtskému oltáři příliš vzdálena, rozklad krásného slohu se na ní ovšem projevuje docela jiným způsobem než na ulmských dílech. „České koleno“ se často objevuje také v deskovém malířství. Najdeme jej ovšem také v jihoněmeckém sochařství, a sice na hlavním portálu řezenského dómu na prostřední postavě jižního ostění, patrně apoštola Jakubovi.⁴²³

⁴²² OTTO 1924, 42–43.

⁴²³ HUBER 2014, 75, obr. 25.

Paralelní trubky pod pravou rukou Marie jsou oživeny barevným střídáním rubu a líce pláště, které má takřka šachovnicový charakter.⁴²⁴ Záhyby na levém boku jsou tvarově i objemově bohatší, což je způsobeno přehozením pláště přes Mariinu ruku. Ve spodnější partii se opět rozehrává hra diagonálních linií lemu pláště a barevného odlišení rubu a líce, nemá ale takovou pravidelnost jako na druhém boku.

Na zemi se drapérie rozděluje kolem zmíněného záhybu ve tvaru obráceného „T“. Ústřední trubka je před zalomením promáčknuta. Ostatní paprskovité záhyby tvoří opticky trojúhelník, který dává soše stabilitu. Jeho vrcholy jsou v nožce Jezulátka a po stranách podstavce. Přepona tohoto trojúhelníku tvoří ústřední diagonální linii celé sochy. Záhyb tvořící tuto linii se na podstavci dvakrát zalamuje, látka se převrací a vzniká útvar podobný vlásnicovému záhybu, který je rovněž znám ze sochařství krásného slohu. Opět může být příkladem Madona z Chlumu sv. Maří, kde se však objevuje na opačné straně. Zalomení záhybů na podstavci jsou jediné ostřejší tvary na celé soše.

Základ kompozice vychází z Madony z kostela sv. Bartoloměje v Plzni, jejíž typ byl ve druhém desetiletí 15. století značně rozšířený nejen v Čechách, ale i v jižním Německu. Definuje jej zejména šikmo položené dítě, plášť přetažený přes tělo, který tvoří pod koleny horizontální linii, dvě velké mísy na břiše, postranní kaskádové závěsy a trojúhelné zalomení šatu na podstavci. Držení dítěte vychází sice ze starších prototypů krásných madon krumlovského typu a obrazů typu Madony svatovítské, ale jeho podoba i význam se již změnil. Madona Krista drží za chodidlo, jako to v českém krásnoslohem sochařství činí Madona z Třeboně. Pro držení za chodidlo najdeme časově blízkou analogii i ve středním Porýní na Madoně z Kaubu,⁴²⁵ která kromě toho rovněž stojí na polygonálním podstavci a na půlměsíci. Luna není v tomto případě součástí podstavce, ale jinak je typologie velmi podobná. Tento typ držení se rozšířil zejména ve Würzburgu, především díky milostné Madoně z würzburského poutního kostela Navštívení Panny Marie,⁴²⁶ která ovlivnila kompozici mnoha dalších místních mariánských soch.

Dornstadtská socha je nejčastěji srovnávána s Madonou z pilíře ulmského minstru. Kompoziční shody jsou nepřehlédnutelné, pokud se ovšem zaměříme na způsob výtvarného zpracování, dojdeme k výrazným neshodám. Nejvýraznější je orientace kamenné sochy na detail a ornament, čímž se rozbíjí celek, zatímco Madona

⁴²⁴ Blízkou analogii najdeme na *Krügerově Madoně* v Museum Ferdinandeum v Innsbrucku, která je spojována s dílnou Mistra Madony ze Seonu.

⁴²⁵ SUCKALE 2009, 102.

⁴²⁶ KOHRMANN 2014, 46–47, obr. 41, Taf. VII a VIII.

z Dornstadtského retáblu se snaží o jednotnou kompozici. Také detailní zpracování povrchu ulmské sochy je povšechné řezbě dornstadtských figur vzdálené. Dítě leží sice ve velmi podobné pozici, ale zatímco v Dornstadtu je příjemně uvelebené s jednou nožkou pokrčenou, v Ulmu leží napjatě a nepřírozně, nožky má natažené a hlavičku nasazenou toporně. Také fyziognomie tváře se od dornstadtského Jezulátka liší. Autorství stejného sochaře u obou soch považujeme za nepravděpodobné, jak vyplývá již z předchozího popisu kamenné Madony.⁴²⁷ Shody mezi těmito díly můžeme vysvětlit stylovou úlohou ulmské huti.

5.1.2. Sv. Barbora

V. 79 cm; š. 24,5 cm; h. 13 cm.

Poslední restaurování odstranilo dvě vrstvy pozdějších přemalů v inkarnátech a drobná zakytování některých částí sochy.

Světice stojí v esovitém prohnutí, zvýrazněném těžkou korunou, hlavu vytáčí ven [93]. Plášť, který halí subtilní tělo, z nějž je výrazné jenom koleno volné nohy, je složitě komponován a pod krkem není sepnutý. Světice nese v levé ruce kalich, pravou přidržuje plášť. Jednoduchý spodní šat s malým kruhovým výstřihem je přepásán profilovaným opaskem.

Mohutná kónická koruna je vždy ob jeden trn zakončena liliovitými kraby, stejně jako koruny Madony a sv. Kateřiny, a na čelní straně nese otvor po aplikaci zřejmě skleněného kamene.

Hlava mladé dívky je kulatá s plnými tvářemi a úzkým dlouhým nosem. Jemně modelovaná ústa se mírně usmívají. Nízko a poměrně daleko od sebe posazené oči hledí každé k jiné straně, což dává světici poněkud prostoduchý výraz. Tento výtvarný prostředek se ale často používá k dosažení výrazu náboženského vytržení, což souvisí i pohledem světice, který zcela jistě nesměruje do tohoto světa. Oči tvaru vlašského ořechu jsou, stejně jako u Madony, výrazně modelované a spodní víčka vystouplá.

Pod korunou na čele vybíhají dvě vlny kučer, které pak rámuje celý obličej. Vlasy se i přes pravidelné střídání silných a tenkých pramenů brání mechančnosti řezby a uchovávají si jistou nahodilost. Po stranách hlavy se mění spíše na jednoduché paralelní kučery a zadní strana zpracovaná není.

⁴²⁷ Srov. kap. 4.3.1.

Sloupovitý krk a jeho nasazení na tělo de facto bez ramenou, podobně jako u Madony, nevykazuje příliš sochařova zájmu. Z ramenou spadá neseprnutý otevřený plášť, který pak ve spodní partii sochy rozehrává neobvykle nakombinovanou hru záhybů, jež v sobě nezapře prvky známé z kompozic madon s dítětem nad volnou nohou. Šat se nejprve vertikálně řasí na hrudi v pěti promáčknutých záhybech, které pokračují pod opaskem jako jednoduché vertikální sklady látky na vybouleném břiše. Zmíněné promáčknutí, které je rozděluje na dvě užší trubky, rozpoznala Gertrud Otto jako jeden z rukopisných znaků Mistra Dornstadtského oltáře⁴²⁸ a setkáme se s ním také u Hartmannova cyklu na průčelí ulmského farního kostela.

Velmi schematicky zpracovaná levá ruka nese jednoduchý šestihranný kalich, jehož nohu člení dvakrát odstupněný hranatý ořech. Propracovanější pravá ruka v elegantním dvorském gestu přidržuje lem pláště, přetažený pod pasem přes tělo od levé paže, která jej tiskne k boku. Na přeloženém pruhu pláště se vytváří mělký mísovitý záhyb, který končí mezi palcem a ukazovákem pravé ruky. Pravá paže je pokrčena v lokti a vzniklou výtvarnou zkratku sochař zakryl pláštěm, zpod nějž na boku vystupuje pouze ruka s naznačenými dolíčky kloubů. Prsty jsou elegantní, dlouhé a špičaté, prsteníček a prostředníček inklinují k sobě, zatímco malíček a ukazovák se vychylují směrem ven. Mezi ukazovákem a prostředníkem tak vzniká pro kompozici drapérie významný bod, z nějž vybíhá vertikální trubka postranního závěsu, stejně jako pro průčelní pohled dominantní mísový záhyb, který obkružuje sochu a končí pod levou paží. Celá socha ve svém jádru rotuje, takže její spodní část je už k divákovi natočena spíše ze tří čtvrtin, což dokládá umístění pokrčeného kolena pravé, volné nohy, které se dostalo doprostřed kompozice. Mezi prsty pravé ruky vznikají trubky postranního závěsu, který však rezignuje na obvyklou diagonální hru lemu pláště a tvoří spíš vyvažující a klidnou část drapérie. Hlavní průčelní mísa spadá natolik, že se látka překlápí, nad kolenem volné nohy zpod této mísy vybíhají tři úzké paralelní diagonální záhyby, z nichž horní spoluutváří velký vlásnicový záhyb na boku, druhý pokračuje v původním směru až na podstavec a nejspodnější se stáčí kolem kolene volné nohy dolů, kde se láme směrem doprava. Z kolene volné nohy vedou k zemi ještě dva vertikální záhyby, které dotvářejí „české koleno“. Prostřední záhyb je po dopadu na podstavec promáčknut a dělí se na dva tenčí, stočené k pravé straně sochy. Tato část je téměř citací stejné partie drapérie Madony. Všechna zalomení záhybů na podstavci rotují stejným směrem, čímž jdou proti

⁴²⁸ OTTO 1924, 56.

šroubovitému pohybu sochy. Ten narušuje i trojúhelníkový útvar „českého kolene“ a socha tak osciluje mezi uvolněnou dynamickou kompozicí a klidným, vyváženým kontrastem, což jí ve výsledku dává rozpačitý postoj, připomínající mírnou dvorskou poklonu.

Na rozdíl od Madony je Barbora koncipována pro vícero pohledů. Pohled z levé strany v drapérii akcentuje pokrčené koleno volné nohy, ale dominantní je tříčtvrteční pohled zprava, který odhaluje velkolepé, hluboce modelované mísové a vlásnicové záhyby na levém boku. Již výše zmíněný motiv, známý z mariánských soch s dítětem nad volnou nohou, zejména u Madony z Vratislavi, se ale později prosadil rovněž v drapériích založených na principu kontrastu. Jedním z prvních příkladů je Madona z kláštera augustiniánů kanovníků v Třeboni, později můžeme stejné propojení motivů sledovat u dalších soch. Geograficky i časově blízkým příkladem je Madona z Bisingen [147], respektive Madona z Horbu nad Neckarem [5] označená kamenickou značkou Mistra Apoštolů, která byla bisingenské soše vzorem a vychází z typu Vratislavské madony. Zrcadlově obrácenou kompozici „vratislavské“ drapérie představuje Truchlící Marie rovněž švábské proveniencí z někdejší mnichovské sbírky maďarského sběratele Marczella von Nemes.⁴²⁹ Pro gesto pravé ruky rovněž najdeme starší příklady. V cášském Suermondově muzeu se nachází drobná soška Panny Marie s dítětem, jejíž proveniencí je pravděpodobně Kolín nad Rýnem a její vznik můžeme předpokládat kolem roku 1400 [8].⁴³⁰ Formální repertoár její kompozice zahrnuje mnohé prostředky, které používá autor Dornstadtského retáblu, kromě zmíněného gesta je to zejména paprskovité uspořádání záhybů na kolenní volné nohy a polygonální typ podstavce.

Stejnou kompozici jako má dornstadtská sv. Barbora, potažmo sv. Alžběta v Rothenburgu, našla Marie Schuette na oltáři z Scharenstetten z dílny Hanse Multschera, ovšem poukazuje na výrazný posun v uměleckém přístupu, kdy má stejný rozvrh záhybů zcela jiný výsledek.⁴³¹ Konečně uveďme sv. Maří Magdalénu z Bavorského národního muzea v Mnichově, která dornstadtskou Barbaru doslova kopíruje.⁴³²

⁴²⁹ Vyobrazení: WILM 1940, Tafel 48.

⁴³⁰ SUCKALE 2009, 180, kat. č. 2.

⁴³¹ SCHUETTE 1907, 97

⁴³² Inv. Nr. MA 1146, lipové dřevo, výška 63 cm.

5.1.3. Sv. Kateřina

V. 81 cm; š. 24 cm; h. 12 cm.

Poškození: Jeden ostěn koruny je doplněný, ostatní byly ulomeny a znovu přiklíženy. Polychromie byla poškozena nevhodným restaurováním, na levé ruce se z originální polychromie zachoval již jenom křídový podklad. Rovněž dvouvrstvý nátěr zelené, časem zčernalé barvy na podstavci byl při mechanickém odkrývání natolik poškozen, že místy prosvítá základní vrstva. Kvůli klimatickým výkyvům se některá místa polychromie v drapérii uvolnila až na dřevo. Čištění na vodní bázi způsobilo setření zlaté vrstvy na mnoha místech až na černý bolus, zejména na vystouplých záhybech. Rub pláště se dnes jeví tmavě hnědý kvůli oxidaci stříbra a vyblednutí červeného laku. Vlasy byly původně zlatohnědé, ale opět pro oxidaci stříbra ve falešném zlatu dnes vypadají tmavě hnědé. V inkarnátu, vlasech, rouchu i na podstavci najdeme četné pozdější retuše.

Na zádech se nacházejí dvě malé díry po upevnění sochy ve skříni.

Postava mladé dívky stojí v mírném esovitém prohnutí, s hlavou skloněnou k pravé straně, tedy do středu oltářní skříňe, ke Kristovi [94]. Oděna je do jednoduchého splývavého spodního šatu a pláště s přeloženým lemem přehozeného přes ramena. V pravici drží přes látku pláště svůj atribut, kolo, zatímco levice je jenom lehce pokrčena v lokti, ale nenese dnes nic, původně se zřejmě opírala o meč. Těžká koruna akcentující sklonění hlavy je stejná jako koruna sv. Barbory, včetně otvoru po někdejší aplikaci.

Oválný obličej je o něco vážnější než u sv. Barbory, šterbinovitě přivřené oči se silnými víčky hledí poněkud neurčitě na atribut a na Jezulátko. Neurčitost pohledu je způsobená panenkami, jejichž směr pohledu se vychyluje do stran. Pravé oko je navíc sklopené dolů, čímž se více otevírá spodní víčko. Čelo je vysoké a klenuté, nos dlouhý a úzký s drobným chřipím, ústa drobná, s plnými rty a hluboko vnořenými koutky.

Stejně jako výraz tváře i pohyb a objem vlasů je u sv. Kateřiny o poznání klidnější, než jsme mohli sledovat na soše sv. Barbory. Opět zde můžeme pozorovat pravidelné střídání silných a tenkých pramenů vlasů.

Ani sv. Kateřina se nehonositel zrovna labutí šjíjí a nasazení silného krku na tělo je pro jistotu zakryto malým kulatým výstřihem šatu. Část lemu neseprnutého pláště přehozeného přes útlá ramena je přeložena. Spodní roucho je v pase sepnuto prostým opaskem se sponou a na hrudi se řasí podobně, ačkoli ne s takovou pravidelností jako u sv. Barbory. Opět se zde objevuje zlomení a promáčknutí záhybu, čímž vznikají dva nové záhyby. Pod opaskem roucho člení již jenom dlouhé vertikální řasy a trubky, z nichž lehce vystupuje koleno volné nohy.

Drapérie se mírně kumuluje a skládá na pokrčených pažích světice, okolo ruky s kolem se dokonce utváří jakýsi malý, krouživý mísovitý záhyb, ale jinak plášť z rukou spadá po bocích sochy ve velmi klidných trubkovitých záhybech. Pouze pod levou rukou a v nejspodnější části pravého závěsu se objevuje náznak obvyklé hry s rubem a lícem a

klikatkou lemu pláště, jinak se však autor sochy plně soustředil na jemné vertikální křivky, které kopírují esovité prohnutí postavy. Pod pravou rukou se vertikální kornoutovité záhyby ubírají kolmo k zemi, podél nich pak vybíhá dominantní řasa spodního roucha, která v mírné křivce běží až na podstavec, kde se láme, přehýbá látku a ústí až do nejkrajnějšího zlomu na kraji podstavce pod levou rukou. Další záhyb, běžící paralelně, se vynořuje zpod závěsu pod pravou rukou a na podstavci se láme nejprve na stejnou, při druhém zlomu na opačnou stranu než předchozí. Koleno levé, volné nohy jenom lehce napíná látku a nijak nenarušuje umírněný elegantní běh záhybů.

Kompozice sochy vychází z mnohem staršího schématu soch s neseprnutým pláštěm, pouze přehozeným přes ramena. Velké oblibě se pak tento typ těšil v první polovině čtrnáctého století. V bodamské a ulmské produkci počátku 15. století se objevuje častěji, částečně i díky rozšířenému tématu *Madony Ochránitelky*, která už ze samé podstaty zobrazení preferuje vertikální linie. Nejbližšími díly tohoto námětu jsou *Madony Ochránitelky* z Herlazhofen, Gößlingen, Ummendorfu a Zwiefalten. Se sv. Kateřinou z Dornstadtského retáblu je spojuje i hluboké vertikální probrání šatu ve spodní části, které ovšem najdeme i na postavě druhé Panny pošetilé zdola v ulmských horních archivoltách.

Mnoho příkladů kompozice s převahou vertikál, včetně podobného přeložení okraje pláště najdeme v polovině 14. století v Porýní, zejména v Kolíně nad Rýnem. Ale i v době samotného krásného slohu existují ke sv. Kateřině z Dornstadtského oltáře velmi blízké protějšky. Takřka totožné hliněné *Madony* z Hallgarten a Eberbachu [91],⁴³³ stejně jako sv. Barbora z Bingen [95] představují zrcadlově obrácenou kompozici švábské sochy. Všechny mají společný volně spadající plášť, jenž není v době krásného slohu příliš běžný, neboť neumožňoval dostatečnou expanzi záhybů do šířky. Podobnou, ale již ne tak morfologicky přesnou kompozici má i mladší sv. Kateřina z Musée d'Oeuvre Notre Dame ve Štrasburku.⁴³⁴

⁴³³ Paris, Musée du Louvre.

⁴³⁴ GEISLER 1957, obr. 50, 52; SUCKALE 2009, 87.

5.1.4. Datace a autorství sochařské výzdoby retáblu

Každá ze soch Dornstadtského oltáře představuje jinou kompozici, hledání nových kombinací starých schémat, přesto zachovávají všechny stejný celkový ráz a atmosféru a vzájemně se doplňují. Autor těchto soch upřednostňoval spíše celek než detail. Sochy tak sice stojí každá samostatně na svém podstavci, přesto mezi nimi probíhá určitá nepřímá komunikace. Stavba kompozice stejně jako řada záhybů, typika obličejů a pojetí Jezulátka jsou charakteristickými znaky vrcholného krásného slohu. Způsob řezby je jistý a přitom uvolněný, s důrazem na celek a nikoli detail. V tom se dornstadtské figury zásadně liší od kamenné Madony z pilíře arkády ulmského minstru, která akcentuje cizelérsky přesný detail, ale celku chybí vyváženost.

Sochy z Dornstadtského retáblu jsou již tradičně spojovány na základě společných motivických i stylových detailů se sochami ze západního průčelí ulmského kostela a s „Madonou Mistra Hartmanna“ z pilíře arkády. Tuto souvislost poprvé nastínil Julius Baum⁴³⁵, poté ji přijal Wilhelm Pinder⁴³⁶ a Willi Burger⁴³⁷. Ale již Marie Schuette naznačila možnost, že Dornstadtský oltář a sochy na průčelí ulmského minstru mají různé autory,⁴³⁸ po ní tuto myšlenku hlouběji propracovala Gertrud Otto,⁴³⁹ která poukázala na rozdílný temperament i kvalitu uměleckého provedení. Hartmannovy „prázdné“ sochy v Ulmu odvodila od invenčních a živých figur Mistra Dornstadtského oltáře. Na toto rozdělení navázali i další autoři Adolf Feulner a Theodor Müller v dějinách německého sochařství,⁴⁴⁰ Eva Zimmermann⁴⁴¹ a stejného názoru se podržel i Karl Heinz Clasen⁴⁴² a Willi Stähle.⁴⁴³ Poslední slovo k této problematice zatím měla Claudia Lichte, která Dornstadtský oltář považuje za dílo Mistra Hartmanna s ohledem na stylovou příbuznost se sochami z průčelí farního kostela.⁴⁴⁴ Předchozí autoři podle Lichte přehlíželi rozdílnou funkci sochařských skupin. Kamenné sochy na fasádě byly určeny pro podhled a byly umístěny nad vysokými lomenými oblouky arkády předsíně, tedy velmi daleko od

⁴³⁵ BAUM 1911b, 5.

⁴³⁶ PINDER 1924–1929, 189–190.

⁴³⁷ BURGER 1926, 51, 190.

⁴³⁸ SCHUETTE 1907, 151–152.

⁴³⁹ OTTO 1924, 40–45.

⁴⁴⁰ FEULNER/MÜLLER 1953, 245.

⁴⁴¹ ZIMMERMANN 1964, 134; ZIMMERMANN 1985, 142.

⁴⁴² CLASEN 1974, 95.

⁴⁴³ STÄHLE 1983, 84–85.

⁴⁴⁴ LICHT/MEURER 2007, 35.

pozorovatele, zatímco oltář určený patrně osobní devoci v klášterním prostředí vyžadoval zcela odlišné zpracování.⁴⁴⁵

Během posledního restaurování, které proběhlo v letech 1998 a 2001, bylo na boku skříně pod novější přemalbou odkryto datum 1417.⁴⁴⁶ Znamená to tedy, že dřevěné sochy vznikly dříve než výzdoba západního průčelí ulmského minstru. C. Lichte z pramenů a dochovaných děl vyvozuje, že Hartmann již roku 1417 provozoval v Ulmu řezbářskou dílnu, a proto můžeme v sochách Dornstadtského oltáře vidět jedna z prvních jistých děl této dílny.⁴⁴⁷

Stylové rozdíly mezi cyklem na průčelí ulmského farního kostela a sochami Dornstadtského retáblu jsou skutečně minimální, kompozice se dokonce opakují. Oběma cyklům je vlastní záliba v jednoduchých schématech a nejistota ve složitějších kompozicích. Jako příklad jednoduchých řešení můžeme uvést sv. Kateřinu z Dornstadtského retáblu a sv. Jana z průčelního cyklu, naproti nim pak překombinovanou drapérii sv. Barbory nebo apoštola Šimona na průčelí. Dornstadtské sochy jsou blízké té části cyklu, která se tolik nevěnuje detailům. Sv. Barbora z průčelí má téměř totožnou kompozici s dornstadtskou sv. Kateřinou. Rozvrh sv. Barbory zrcadlově obráceně přejímá na průčelí apoštol Matouš a velmi podobně je komponován také sv. Antonín na pilíři arkády.

Najdeme zde i rozdíly, které mohl zapříčinit materiál, mohly by být ovšem i výrazem jiného sochaře, rovněž vyšlého z ulmské huti. Je to způsob zpracování záhybů, na Dornstadtském retáblu pojatých jako dlouhé trubky, zatímco průčelní cyklus představuje bohaté kaskádovité záhyby a vzdušné drapérie. Nejlépe tento rozdíl vynikne opět při srovnání sv. Kateřiny z Dornstadtského retáblu a sv. Barbory z průčelí.

Srovnání s kamennou Madonou z pilíře arkády sice ukáže podobně útlé trubkovité záhyby, zároveň však představuje poněkud odlišný zájem sochaře, neboť dornstadtským sochám je společná snaha o harmonii celku, zatímco Madona z předsíně se soustředí na detail. Pro srovnání uveďme zpracování krku, kdy autor dornstadtských figur zcela rezignoval na anatomii, zatímco Madona z pilíře má naznačenou horizontální vrásku i nasazení klíčních kostí, byť nepříliš přesvědčivě. Tento detail zároveň mluví proti tomu, aby byla Madona z pilíře dílem stejného sochaře jako sv. Jan Evangelista z průčelí. Při

⁴⁴⁵ Ibidem, 34–35.

⁴⁴⁶ Ibidem, 35. Podobné datum se nachází na vnější straně oltáře z Maulbronu ve stuttgartské Staatsgalerie.

⁴⁴⁷ LICHTÉ 2003, 31–32.

rozborech kamenných soch z průčelí a předsíně minstru jsme mohli sledovat více sochařů tvořících v jednotném stylu, ale s odlišným přístupem k detailům. Mistr Dornstadtského oltáře nepoužívá zvýraznění spodního víčka linkou a vlasy zpracovává vždy jako jeden silný a jeden tenký pramen, což je převládající tendence v rámci cyklu z farního kostela, ale nikoli u figur na pilířích či na sochách kurfiřtů z radnice. Tento způsob práce se mohl v průběhu let pochopitelně měnit, základní výtvarný přístup by ale u jednoho umělce, případně jedné dílny tolik kolísat neměl.

Nejbližším dílem Dornstadtskému oltáři, je Madona z kláštera Söflingen [115], který leží nedaleko Ulmu.⁴⁴⁸ Řezba ukazuje nejen stejnou mechanicky se řasící drapérii v partii opasku či vytáhlé mísovité a trubkové záhyby pláště, ale i shodnou modelaci obličejů s širokýma očima a klenutým čelem. Naklonění hlavy a vyklenutí břicha jsou blízké zejména sv. Barboře. Také anatomie dítěte, jeho široká hlavička a výraz si odpovídají s dornstadtským Kristem do té míry, že tuto sochu můžeme klást nejen do téže dílny, ale předpokládat i blízkou dobu vzniku. Zajímavé je její porovnání s rovněž trůnicí Hartmannovou Madonou z průčelí minstru [32]. Kompozice je velmi blízká, liší se v podstatě jen pozice Krista. O to víc ale vyniknou rozdíly ve výtvarném přístupu. Kamenná socha z průčelí představuje mnohem velkorysejší modelaci drapérie, záhyby jsou vzdušné a objemné, zatímco o Madoně ze Söflingen se nabízí říci, že zde záhyby svůj objem „již“ ztratily. Zejména patrné je to na prostředním diagonálním záhybu na podstavci, který se na dřevěné soše rozpadl do polámaných trubek. Obě sochy přitom vznikly přibližně současně, proto se tento rozdíl zdá být dalším platným argumentem proti ztotožnění Mistra Hartmanna a vedoucího řezbáře v ulmské dílně.

Pokud si vezmeme na pomoc prameny, zjistíme, že Mistr Hartmann je v Ulmu poprvé doložen ve stejném roce, kdy byl Dornstadtský retábl vytvořen, tedy 1417. Účetní kniha hutí v tomto roce začíná, předchozí účty se nedochovaly, nejde tedy o Hartmannův příchod do Ulmu, ale pouze o první zmínku. Prameny jej v té době ještě nenazývají sochařem – *Bildhower*, ale *Steinhower* – kameníkem. Pravděpodobně v této řezbářské dílně začínal navazovat kontakty s cechovním prostředím vedle své hlavní činnosti na stavbě ulmského minstru. Je možné, že v této dílně částečně pracoval, ale můžeme v podstatě vyloučit, aby již v roce 1417, tedy asi jako třicetiletý kameník zaměstnaný v hutí a bez měšťanských práv, cechovně organizovanou dílnu vedl.

⁴⁴⁸ Socha se nachází v soukromém vlastnictví. KLAIBER/WORTMANN/REUTTER 1978, 630, obr. 561; LICHTER 1997, 59.

Pokud byl tedy Hartmann skutečně oním umělcem, jehož styl reprezentuje socha sv. Jana Evangelisty, nebrání z formálního hlediska nic tomu, aby byl činný také v rámci dílny, kde Dornstadtský retábl vznikl, aniž by to muselo znamenat, že dílnu vedl. Jeho styl ale můžeme nejlépe odvodit z ulmské huti, která byla na počátku 15. století silně ovlivněna současným uměleckým vývojem v Porýní a evidentně udržovala čilý kontakt s mohučskou diecézí. To dokládá rychlá recepce tamních výtvarných novinek, které ovšem v periferní oblasti umělecké scény, již Ulm stále ještě byl, získaly poněkud přímočařejší formu.

5.1.5. Malířská výzdoba Dornstadtského retáblu

Malby Dornstadtského retáblu mají svůj původ pravděpodobně v některé malířské dílně v Ulmu, ačkoli – podobně jako sochařská výzdoba – vykazují různé vlivy, zejména porýnskou malbu kolem roku 1400 a českou malbu pozdního krásného slohu (Kapucínský cyklus), které se protnuly teprve právě v Ulmu. Přesto je nejbližší paralelou opět současná středorýnská umělecká produkce.

Na velmi poničeném levém křídle s nepříliš častým tématem *Josefových pochybností* je zobrazena těhotná Marie s vřetenem, za níž stojí Josef pochybující o jejím panenství, na protější straně pozorujeme anděla a pulpitu s knihou Starého zákona [88b, e]. Podle C. Lichte mohl být v dnes silně poničené partii Mariina klína zobrazen plod v gloriole. Stejný námět se objevuje na vitraži jednoho z oken jižní stěny ulmského minstru, motiv přadleny najdeme na hlavním portálu v postavě předoucí Evy či na portálu mariánském v samém středu kompozice, kde je Marie v chrámu. Ani jeden z výjevů však nezachycuje postavu v tak dramatickém a rozmáchlém gestu jako vyobrazení Marie na Dornstadtském retáblu. Přadlenu najdeme rovněž na výjevu z oltáře z norimberského mariánského kostela s Pannou Marií a sv. Annou s dětmi, která spřádají nit,⁴⁴⁹ a v oblasti Porýní je třeba zmínit štrasburskou desku s tématem *Josefových pochybností*.⁴⁵⁰ Dalším příkladem je deska s těhotnou Pannou Marií v maďarské národní galerii v Budapešti⁴⁵¹ a malba stejného námětu patrně jihoněmecké provenience dnes uložená v Berlíně.⁴⁵² Na Dornstadtském retáblu, stejně jako na deskové malbě z berlínské Gemäldegalerie

⁴⁴⁹ Kolem 1400, GNM Nürnberg. Vyobrazení WEILANDT 2009, 205.

⁴⁵⁰ Meister des Paradiesgärtleins a dílna, Štrasburk kolem 1430, olej na jedlové desce, 114x114 cm, Musée d'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg. Vyobrazení: DUPEUX 2009, 50.

⁴⁵¹ TÖRÖK s.d., 133–139.

⁴⁵² Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Vyobrazení v SCHILLER 1, 1966, obr. 142

můžeme vidět spojení několika časových rovin. Marie sice přede nit, ale Josef se již vrátil domů.

Pravé křídlo znázorňuje *Klanění tří králů*, přičemž Marie, za níž stojí Josef, sedí v levé části obrazu, na klíně drží stojícího nahého Krista, který oběma ručkama přijímá nabízený kalich [88c, d]. Třem králům, doprovázeným ještě dvěma postavami, patří druhá polovina desky, přičemž první klečí, druhý se klaní a třetí smeká. Tímto výjevem se zabýval Holm Bevers roku 1986, kdy poukázal na kolorovaný dřevoryt patrně české provenience z berlínské Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz s téměř totožnou ikonografií, kompozicí i detaily, jakým je například řetěz kolem těla klečícího krále. Pro tento dřevoryt stejně jako pro dornstadtské malby předpokládá společný český vzor.⁴⁵³

Dornstadtské *Klanění* má ale v kompozici mnoho společného také se středorýnským Ortenberským oltářem [97, 98],⁴⁵⁴ zejména klečící postavu vpředu a typologii tváře za ní stojícího krále, která je natolik identická, že musí vycházet ze stejného vzorníku. Také typologie honosných šatů má zřejmě shodný vzor. Scéna se liší, dornstadtský výjev nemá tak komorní atmosféru, protože jeho rámeč rozbíjejí figury po stranách. Sv. Josef tu nemá roli pouhého pěstouna Páně, ale stojí ve významné pozici za Mariinými zády, opírá se o hůl a pravým ukazovákem míří vzhůru, ale také zároveň na svoji tvář. To je také bod, kam se upírá pohled maurského krále. Směr pohledů tu, zdá se, hraje významnou roli. Klečící král se otáčí k jednomu ze dvou průvodců, prostřední král má pohled upřený na Marii, která se dívá kamsi jeho směrem, a Kristus oči vytáčí ke straně, jako by se chtěl podívat na svoji matku. Na Ortenberském retáblu naproti tomu směřují všechny pohledy do centra kompozice a sv. Josef sedí docela mimo, v dolním rohu, kde míchá kašičku.

Na predele kolem ústředí niky pro relikvii, která byla původně zřejmě uzavíratelná mřížkou či skleněnými dvířky, jsou namalovány čtyři ženské busty. Heribert Meurer je odvozuje od porýnských relikviářových bust, které bývaly součástí oltářů, a zmiňuje jednak oltář sv. Kláry v kolínské katedrále, jednak retábl v někdejší cisterciáckém opatství Marienstatt. Autor upozornil i na podobnost s četnými relikviářovými bustami sv. Uršuly vyváženými z Kolína nad Rýnem.⁴⁵⁵

Pozadí je zlaceno plátkovým zlatem a v částech oděvů se objevuje zlatý brokát a malované ornamenty, některé detaily jsou dokonce provedeny plasticky a svatozáře

⁴⁵³ BEVERS 1986, 343–346.

⁴⁵⁴ HLM Darmstadt.

⁴⁵⁵ Heribert MEURER: Die Malerei. In: SCHÜRLE 2003, 14.

puncovány. Právě náročné technické zpracování stejně jako typologie některých figur odkazují podle C. Lichte k českému umění.⁴⁵⁶ „České vlivy“ pro Dornstadtský retábl konstatoval už A. Stange,⁴⁵⁷ ale nezpochybňoval tím nijak švábský původ maleb, protože v Ulmu se s ozvěnami českého krásného slohu setkáváme častěji, například v malbách v místním špitálním kostele. Při srovnání s tzv. „Ulmer Hochaltar“, nekompletním o něco málo starším retáblem (dnes vystaveným ve Státní galerii ve Stuttgartu), rozpoznala Edeltraud Rettich, že i přes poměrně jednoduchou formu „*ausdruckstarken Propheten und Apostel mit dem dunklen Inkarnat und dem Linienspiel ihrer Gewänder erinnern an böhmischen Vorbilder*“.⁴⁵⁸ Hartmut Scholz poukázal na souvislosti mezi Dornstadtským oltářem a vitrajemi tzv. „Freude-Marien-Fenster“ (okna s výjevy Mariiných radostí) v kapli Bessererů v ulmském minstru.⁴⁵⁹ Analogie viděl nejenom v obličejových typech, pozicích či formách korun, ale především ve scéně *Přinesení Páně do chrámu*, kde Kristus stojí podobně jako na dornstadtském křídle, což je motiv, který se objevuje v českém umění (např. na Epitafu Jana z Jeřeně). H. Scholz navrhl hypotézu o vzniku vitrají i dortstadtských maleb v jedné dílně. Stejně dílně C. Lichte připisuje i fragment někdejšího hlavního oltáře v Überlingen patrně z roku 1430 s Máří Magdalénou.⁴⁶⁰

5.1.6. Ikonografie

Dornstadtský retábl představuje jednoduchou ranou formu křídlového oltáře, ovšem jeho ikonografie již nikdy nebude kompletní, protože se vnější strany křídel nedochovaly. Centrálním motivem je Panna Marie s děťátkem a dvě z *Virgines capitales* Barbora a Kateřina. Na vnitřních stranách křídel jsou motivy související s narozením Krista, Klanění tří králů a Josefovy pochybnosti. Na všedních stranách bychom tak mohli očekávat další mariánské náměty předcházející Kristovu narození, pravděpodobně Zvěstování Panně Marii a Navštívení.

Heribert Meurer zdůrazňuje kovovou polychromii i trojcípou formu jako upomínku na relikviář. Zároveň upozornil, že Dornstadt nebyl původní proveniencí retáblu. Ten totiž podle neopracované zadní stěny býval bočním oltářem, jenž by se do malé dornstadtské

⁴⁵⁶ LICHTE/MEURER 2007, 36.

⁴⁵⁷ STANGE 1951, 82.

⁴⁵⁸ Alte Meister 1992, 465. „*Expresivní proroci a apoštolové s tmavým inkarnátem a hrou linií v drapériích upomínají na české vzory.*“

⁴⁵⁹ SCHOLZ 1991, 34–35; SCHOLZ 1994, 36, 64–74.

⁴⁶⁰ Dnes Städtisches Museum, Überlingen. LICHTE/MEURER 2007, 36.

kaple nevešel. Navíc zde není zobrazen ani patron kaple sv. Ulrich. Meurer vyloučil Baumovu domněnku,⁴⁶¹ že oltář pochází z ulmského minstru, a předložil hypotézu, podle níž byl retábl původně určen pro benediktinský klášter v Elchingen, který leží nedaleko Dornstadtu a roku 1803 podlehl sekularizaci.⁴⁶² Na počátku 15. století Dornstadt spadal pod klášter Lorch a zdejší kaple pod faru v sousedním Tomerdingen. Později patřil klášteru Oberelchingen, jenž byl po ničivém požáru roku 1773 kompletně přestavěn. Právě v té době předpokládá Heribert Meurer odstranění malého gotického retáblu, jenž byl pak v 19. století v soukromých rukou, odkud se dostal do novostavby dornstadtského kostela. Skříň se sochami byla v sakristii, zatímco křídla visela v chóru, což byl zřejmě důvod jejich seříznutí do pravoúhlé podoby. Na počátku 20. století se oltář dostal nejprve jako zápůjčka do stuttgartské sbírky a od poloviny 30. let jej muzeum získalo trvale.

Kolem roku 1400 vyvrcholilo spojení relikvie a obrazu. Jedním z výsledků této tendence, která měla za následek pozdně gotické křídlové retábly, stejně jako barokní oltářní architektury, je spojení posvátného a hmoty, „*Stoffheiligkeit*“⁴⁶³, jímž je také typ krásné madony. Na podobu krásných madon mělo zásadní vliv vidění sv. Brigity Švédské, která detailně popsala Mariin bílý šat a zlaté vlasy i skutečnost, že již pro Kristově narození jeho matka věděla, co ho čeká. Ústřední sousoší Dornstadtského retáblu představuje typ krásné madony v jeho pozdější fázi, kdy již některé motivy ztratily svůj vnitřní obsah a kdy bylo téma přeneseno do levnějšího materiálu – dřeva. Z myšlenkového dědictví krásných madon můžeme jmenovat mládí Panny Marie, její líbezný, avšak zamyšlený úsměv a také bohatý šat, který je ovšem v tomto případě zlatý, jak se stalo příznačným pro pozdní gotiku. Rub pláště dodržuje mariánskou modrou barevnost, a bílá barva, příznačná pro Mariinu čistotu, se zde objevuje pouze na roušce. Kristus je nahým realistickým dítětem, Mariiny prsty se zabořují do jeho měkkého tělíčka. Tento motiv krásných madon je asi ze všech nejnápadnější a udržel se v umění velmi dlouho. Zdůrazňuje Kristovu lidskou podstatu, jeho tělo, tedy přeneseně hostii, kterou Marie jako krásná monstrance ukazuje a nabízí věřícímu. Kristus věřícímu ukazuje jablko, odkaz prvotní hřích, který jej interpretuje jako vykupitele. Někdejší hru o jablko,

⁴⁶¹ BAUM 1923b, 30.

⁴⁶² Heribert MEURER: Zur Herkunft des Retabels. In SCHÜRLE 2003, 11. Na starých fotografiích dornstadtské kaple, která byla zbořena na konci 19. století se ale oltář neobjevuje. Za tuto informaci děkuji panu Konradu Richterovi z Dornstadtu.

⁴⁶³ BECK/BEEH/BREDEKAMP 1975, 69 „*Svatost hmoty*“ či „*hmotná svatost*“.

kteřá měla bohatý teologický obsah, zde nenajdeme, Kristova matka hraje spíše pasivní roli a dítě drží za nožku jako poukaz na jeho smrt na kříži.

Panna Marie je zároveň zobrazena jako korunovaná *Assumpta* na půlměsíci. Luna byla vždy symbolem vrškavosti a nestálosti, a Marie proto vítězí nad pomíjivostí světa, její krása nepohasíná. Měsíc také odkazuje na knihu Zjevení (12:1), kde Jan popisuje „ženu oděnou sluncem, pod jejíma nohama měsíc a na hlavě měla korunu dvanácti hvězd“. V patristice se dokonce objevovaly výklady měsíce jako obrazu církve, ale postupem času byla tato symbolika upozaděna.⁴⁶⁴ Na počátku 15. století se rošíření motivu půlměsíce spojuje také s nebezpečným postupem Turků přes Balkán. Madony na půlměsíci se vyskytují i v o něco mladší tvorbě Mistra ze Seeonu (Madona z Weildorfu [154], Madona z Pürten či Madona z Ranoldsbergu), tváře v půlměsíci jsou ovšem mužské a hledí nahoru, zatímco ve Švábsku se setkáváme s ženskou tváří hledící dolů.

Zajímavé je zdůraznění svatého Josefa. Výjev *Josefových pochybností* se neobjevuje v umění příliš často. Vychází z *Protoevangelia podle Jakuba Menšího*, který popisuje, jak Panna Marie předla purpurovou nit pro chrámovou oponu, když jí bylo zvěstováno, že počne Božího Syna.⁴⁶⁵ Až do šestého měsíce se Marie skrývala před zraky ostatních, ale když se vrátil Josef z cesty za prací, zjistil, že je těhotná. Udeřil se do tváře, rozplakal se hořce a řekl: „Jak se nyní mohu obrátit k Hospodinu, mému Bohu? Jak se mohu nyní modlit za tuto Pannu, kterou jsem přivedl jako pannu z chrámu a nedokázal jsem jí ochránit? Kdo mě oklamal? Kdo způsobil zlo mému domu a poskvřnil pannu? Nestalo se mi totéž jako Adamovi?! Vždyť tehdy, když Adam oslavoval Pána, objevil se had, který uviděl Evu samotnou a oklamal ji. A to se stalo i mně.“ A Josef vstal, zavolal si Marii a řekl jí: „Ty jsi byla pod Boží ochranou. Co jsi však učinila, že jsi zapomněla na Pána, svého Boha? Proč jsi poskvřnila svou duši ty, která jsi vyrůstala ve velesvatyni a přijímala pokrm od anděla?“ Ona hořce zaplakala a řekla: „Já jsem čistá a muže jsem nepoznala.“ Josef jí odpověděl: „A odkud je dítě ve tvém lůně?“ Ona řekla: „Jako je živ Hospodin, můj Bůh, nevím odkud.“⁴⁶⁶

Protože se však o Mariině těhotenství dozvěděl velekněz, byli Josef i Marie povoláni před soud. Oba se museli podrobit rituálu *sota*, tedy zkoušce hořkou vodou.⁴⁶⁷ Tento starý židovský rituál žárlivosti je popsán v knize Numeri.⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ Srov. RAHNER 1964, 91–162.

⁴⁶⁵ SCHREINER 1994, 50–54.

⁴⁶⁶ Srov. DUS/POKORNÝ 2006, 253–269.

⁴⁶⁷ SCHREINER 1994, 50–54.

Ve středověku byla Josefova role interpretována bez ohledu na zmíněný rituál. Josefova úloha se stala námětem pro psychologické studie. Již Hrabanus Maurus (780–856) spatřoval v jeho úvahách o zapuzení Marie nikoli nepochopení tajemství neposkvrněného početí, ale naopak z tohoto poznání pramenící pocit vlastní nedůstojnosti. V poezii 13. a 14. století pak vystupuje Josef buďto jako muž, který v zázrak nevěří, ale svoji ženu natolik miluje, že ji neopustí, anebo dokonce jako vyslovený skeptik, kterého musí přesvědčovat o Mariině nevině její společnice.⁴⁶⁹

Kolem roku 1400 obliba tématu Josefových pochybností vzrostla, což souviselo s učením františkánů a zejména s přesvědčeným propagátorem kultu sv. Josefa, Jeanem Gersonem, kancléřem a profesorem pařížské univerzity a jedním z hlavních aktérů kostnického koncilu. Gerson věnoval sv. Josefovi spis *Officium sacrum in festivitate S. Ioseph cum officio missae et prosis* z roku 1413 a kolem roku 1418 sepsal moralistický epos *Josephina, carmina heroica, XII distinctiones cum oratione a S. Ioseph*. Gersonovi šlo zejména o ustanovení svátku sv. Josefa, a ačkoli jeho spisy nepřinesly pro ikonografii žádné nové elementy, postaraly se spolu s kázáními o rozšíření kultu a jeho zobrazování.⁴⁷⁰ Pro Dornstadtský oltář to znamená, že jeho původ můžeme hledat i v některém františkánském konventu, případně spojit jeho objednání s účastí některého z významných opatů z koncilu v Kostnici. Nemůžeme tedy vyloučit, že patřil k vybavení ulmského františkánského kostela, který stával hned vedle nově budovaného minstru.

5.1.7. Zařazení Dornstadtského retáblu v evropském umění internacionálního slohu

Dornstadtský oltář stojí na samém počátku vývoje švábských pozdně gotických dřevěných retáblů. Marie Schuette uvádí Dornstadtský oltář jako raný příklad, kde je již výrazně oddělená skříň od křídel, která doplňují a vysvětlují výjev ve skříni.⁴⁷¹ První příklady skříňových retáblů jsou velice prosté a jejich zadní strana většinou nepočítala s výzdobou, neboť byla přiražena ke stěně. Tři špičaté vimperky dornstadtské skříně jsou zárodkem pozdější bohaté oltářní architektury, jejíž vývoj jde ruku v ruce s odpoutáním

⁴⁶⁸ Num 5:11–31

⁴⁶⁹ SCHREINER 1994, 53–54.

⁴⁷⁰ Srov. URBACH 1974, 245–246.

⁴⁷¹ SCHUETTE 1907, 17.

oltáře od zdi a jeho umístěním v prostoru. Tato forma oltářní architektury se ovšem objevuje již na retáblech 14. století.

Dodnes se dochovalo jen málo z původního množství podobných retáblů, které vznikaly v době, kdy se z vrcholné gotiky rodila pozdní fáze stylu. Tyto nedochované realizace stály na počátku vývoje, který směřoval k rozsáhlým oltářním celkům pozdní gotiky. Pro matnou představu máme jen mnohá sochařská díla ze zničených skříní či deskové malby z rozřezaných křídel. Pro švábské sochařství se dochovaly i pramenné doklady existence či vzniku takových děl, díla samotná však strávil čas. Proto Dornstadtský retábl zůstává z dnešního pohledu jedinečným dokladem vývoje skříňového oltáře, ačkoli mezi zlomky, sochami či dokonce úcty má ve své době mnoho analogií. Srovnání s křídly nedochovaného oltáře z Überlingen [89] nebo znovu sestavenou skupinou soch z oltáře z Pfärichu [137] ukazuje, že tento typ nebyl ve Švábsku ničím výjimečným a navazoval zřejmě na starší tradici. Časově blízké příklady skříňových retáblů představují Deokarův oltář v Norimberku⁴⁷² a Leiggernský oltář v Curychu, nazývaný také jako Oltář z Raronu, s nímž má Dornstadtský retábl mnoho společného po stránce technologické i výtvarné.⁴⁷³ Nejvíce paralel v dobové oltářní tvorbě nacházíme pro malířskou výzdobu, sochy Dornstadtského retáblu mají blíže k středorýnským terakotovým pracem, ale jejich celková podoba je výsledkem více různých tradic, které se v Ulmu mísily, a jedná se tak o dílo charakteristické pro prostředí bez výrazné starší tradice.

S Dornstadtskou archou se do Ulmu dostává nový umělecký styl, který tu do té doby nebyl. V kapitole věnované hornošvábskému sochařství jsme mohli vidět, že lokální tradice mimo ulmský minstr rozhodně nebyla na úrovni překračující hranice regionu. Spíše naopak, mísily se zde vlivy z různých jiných oblastí, v období kolem roku 1400 zejména z Čech a horního Porýní, ale vrcholný krásný sloh se tu výrazně neprojevil. S Dornstadtským retáblem přichází nový element, který ukazuje spíše k uměleckým centrům na středním toku Rýna, jako byla Mohuč, Bingen, Frankfurt nad Mohanem a Kolín nad Rýnem. Při popisu jednotlivých soch z oltáře jsme mohli sledovat obdobná kompoziční řešení v mohučské diecézi, kde sídlila dílna terakotové plastiky Mistra

⁴⁷² Datovaný momentálně 1437. Srov. KOHRMANN 2014, 149

⁴⁷³ Restaurátorské zprávy a průzkumy uchovávané v restaurátorském ateliéru WLM Stuttgart.

Madony z Hallgarten.⁴⁷⁴ Retábl byl objednáán v době, kdy se v Kostnici, které Ulm církevně podléhal, konal jeden z nejdůležitějších koncílů středověku. Cirkulace církevních hodnostářů mohla významně přispět k přenosu uměleckých námětů, proto kromě osobnosti umělce samotného musíme počítat i s přáním objednavatele.

Adolf Feulner poukázal na jistou paralelu mezi Dornstadtským retáblem s tvorbou mistra maastrichtské milostné madony zvané „Sterre der zee“ [7], což převzal K. H. Clasen.⁴⁷⁵ O sochách Dornstadtského oltáře se Adolf Feulner a Theodor Müller vyjádřili slovy, že to: „...sind sanfte Existenzbilder, die wie Übersetzungen von Böhmischen Miniaturen wirken.“⁴⁷⁶

Zajímavé paralely pro malířskou výzdobu nacházíme v Porýní, kde je nejbližším dílem malovaný Oltář z Ortenbergu, a to zejména deska s Klaněním tří králů [98]. Pro postavu klečícího krále a vousatého mudrce za ním bylo použito analogické kompozice. Provedení maleb po výtvarné i technologické stránce je jiné, stejně jako ikonografický obsah scény Klanění tří králů, proto předpokládáme stejný vzorník. Ortenberský retábl byl nově datován do druhého desetiletí 15. století – tedy výrazně dříve, než jej zařazovalo starší bádání – což zde plně akceptujeme.⁴⁷⁷

Dornstadtský retábl má zcela výjimečné postavení mezi hutním provozem a městskou dílnou. Můžeme zde sledovat přenos stylu mezi kamennými pracemi ulmské huti a subtilními dřevěnými skříňovými figurami, který se neodehrál na základě nápodoby slavného průčelí, ale probíhal současně díky propojení huti a dílenského prostředí.

5.2. Nejbližší řezbářská díla

Ať už byl autorem Dornstadtského retáblu Mistr Hartmann, nebo je to dílo jiného ulmského umělce, představuje první příklad stylu, jenž našel široký ohlas ve švábské produkci následující dekády. Díla, která zařazujeme do jeho nejbližšího okruhu, jsou sochy, které mohly vzniknout ve stejné dílně, a nikoli jenom díla, která ovlivnilo ulmské průčelí. Okruh děl Mistra Dornstadtského oltáře nejprve vymezila Gertrud Otto ve své studii z roku 1924 a teprve v nedávné době se tématu věnovala Claudia Lichte,⁴⁷⁸ která

⁴⁷⁴ Srov. SUCKALE 2009, 98. VETTER 2000, 97–101 navrhuje jako sídlo dílny Bingen.

⁴⁷⁵ FEULNER/MÜLLER 1953, 268; CLASEN 1974, 96.

⁴⁷⁶ Ibidem, 245. „...jsou něžné existenciální sochy, které působí jako překlady z českých miniatur.“

⁴⁷⁷ Srov. VETTER 2000.

⁴⁷⁸ LICHTÉ 1997, LICHTÉ 2003, LICHTÉ/MEURER 2007.

zároveň označila za téměř nemožné odlišit Hartmannovu dílnu od dalších lokálních dílen spojených s ulmskou hutí.⁴⁷⁹ Nová výzdoba ulmské předsíně dodala impulsy a náměty i jiným dílnám – potažmo objednavatelům – a je proto ošemetné řídit se kompozičními schémata. Dornstadtskému oltáři je vlastní loutkovitost a líbeznost, někdy překombinovanost jako v případě sv. Barbory, ovšem i vyváženost a jednoduchost, jakou představuje sv. Kateřina. Poměrně dobrým vodítkem je sochařská nejistota při zpracovávání pokrčené paže pod pláštěm, ovšem i z té se stává jakýsi typus a setkáváme se s ní i u děl, která s Dornstadtským oltářem vůbec nesouvisejí. Pozornost proto věnujeme zejména detailům, jako je způsob řezby vlasů a modelace očí.

V následující kapitole se budeme nejprve blíže věnovat třem Madonám, které byly v minulosti s Dornstadtským oltářem spojeny. Každá z nich vykazuje větší či menší odlišnosti ve zpracování a v kompozici a dají nám tak určité vodítko, jak produkci dílny vymezit. Dalším diskutovaným dílem jsou chórové lavice z Überlingen, které zcela jistě přejímají ulmská řešení a jejich historický kontext ukazuje možnosti přenosu kompozic výtvarných postupů. V další podkapitole pak zmíníme díla, která takto definovaná dílna mohla vytvořit. Nakonec uvádíme i reliéf sv. Poustevníka z Machtolsheimu, abychom ukázali limity, co ještě lze ulmské dílně připisat, a kde již musíme počítat s jiným řezbářským provozem či sochařem. Na závěr se pokusíme rekonstruovat, jak mohla dílna fungovat a jakým způsobem probíhalo personální propojení s hutí.

5.2.1. Madona z Orsenhausen

Socha byla v minulosti upravována. 1936–1938 byla obnovena polychromie, již opět odstranil ulmský restaurátor Hammer. Vlasy a rouška, které byly v minulosti přefezány, upravil podle Madony z pilíře arkády ulmského minstru. Současná polychromie nerespektuje původní vzhled, zejména je to patrné u partie přeloženého lemu u kolene a záměny barev rubu a líce pod rukama.

Orsenhausen se nachází nedaleko Ulmu a zdejší románský kostel je zmiňován již roku 1157. Roku 1787 byl kostel stržen a místo něj vyrostla barokní svatyně zasvěcená Neposkvrněnému početí Panny Marie, jediným reliktem starší stavby je věž. Patronátními právy ke kostelu disponoval již od nejstarších dob až do renesance klášter v Ochsenhausen.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ LICHTÉ 2003, 32–33.

⁴⁸⁰ Orsenhausen 1957, 29–31.

Socha Panny Marie s dítětem⁴⁸¹ na jižním bočním oltáři stojí v mírném esovitém prohnutí na profilovaném okoseném podstavci [100]. Je oděna do pláště se zlatým lícem a temně modrým rubem. Levá noha je mírně nakročena, ale neobjevuje se špička boty. Pravou rukou Marie podpírá nakoso položené dítě, levicí mu přidržuje nožku. Jezulátko je takřka narovnané, jen pravou nožku má pokrčenou a ručku položenou na koleni, v levé dlani svírá jablko. Oválnou tvář Marie s přivřenýma očima, tenkým nosem, jemně modelovanými ústy, plnými tvářemi, kulatou bradou a vysokým klenutým čelem rámuji pravidelné kadeře zlatých vlasů, které po stranách krku mizí pod rouškou.

Drapérie plynule spadá z matčiných ramen a na břicho pod dítětem se objevuje velká plochá mísa, která Krista kompozičně zdůrazňuje. Pod ní se pak tvoří mísa druhá, výrazně hlubší a profilovanější, která se hlásí k českému vrcholnému krásnému slohu nebo také k porýnským krásným madonám. Kompozičně důležitá diagonální linie vedoucí přes koleno volné nohy pak pokračuje nikoli klasicky českou vlásnicí, ale přeloženým okrajem pláště, který spadá až na zem na levé straně sochy, kde se mírně vzdouvá a vytváří hru zvlněného lemu na podstavci. Ostatní záhyby spadající z kolena volné nohy jsou jen jemně modelované paprsky, které se měkce lámou po dopadu na podstavec. Protikladem k této klidné partii jsou bohaté kaskády po obou stranách. Vlnící se lem pláště v trubkovitých kaskádovitých záhybech je ještě zdůrazněn kontrastní barevností lemu a rubu oděvu.

Detailnější srovnání s Madonou z Dornstadtského retáblu ukáže dalekosáhlé shody v kompozici včetně drobných záhybů pláště lámajícího se na podstavci. Kristus leží v totožné pozici s ručkou na koleni pokrčené nožky. Detaily vlasů sice srovnávat nemůžeme, ale zpracování tváře a přivřených očí je velmi blízké, ačkoli orsenhausenská socha nemá tak výrazně modelovaná víčka. Oproti dornstadtské Madoně působí sousoší z Orsenhausen vzdušněji, záhyby nejsou tak těžké a splývavé.

Vlasy a rouška ve svém dnešním stavu Madonu z Orsenhausen spojují spíše s Madonou z pilíře arkády ulmského minstru, než s Madonou dornstadtského oltáře, ačkoli to může být dílem pozdějších úprav. I jiné znaky, zejména v modelaci obličeje, ale i v zaboření palce do kůže dítěte, jsou kamenné Madoně bližší, naopak dolíček v hýždi dítěte i jeho celková pozice a fyziognomie do detailu odpovídají dornstadtské soše, a tak je otázkou, nakolik jsou shody s umlským průčelím dílem pozdějších restaurátorských zásahů. Madona z Orsenhausen je monumentálnější a její drapérie vzdušnější než oba

⁴⁸¹ OTTO 1924, 51–52; WORTMANN 1993, 33; SCHÜRLE 2003, obr. 27; MAIER-LÖRCHER 2004, 114–115.

zmiňované vzory. Její roztažení do šířky i zalomení záhybů nebrání jejímu zařazení do pokročilých 20. let 15. století.⁴⁸² Madona Dornstadtského oltáře je v této skupině dílem patrně nejstarším.

Tato socha může představovat ukázkou produkce ulmské dílny, ve které vznikl Dornstadtský oltář. Madona z Orsenhausen představuje práci již zaběhnuté dílny, řemeslně zvládnutou, sebevědomou a s určitou tendencí ke geometrickým zkratkám v rámci drapérie. Mohla vzniknout zhruba dekádu po Dornstadtském oltáři a dává tak tušit vývoj v rámci dílny předtím, než se v Ulmu objevil nový realistický umělecký směr v podobě západně ovlivněných prací Hanse Multschera.

5.2.2. Madona z kláštera Sießen

Výška 102 cm.

Lipové dřevo, zezadu vyhloubená.

Polychromie je odstraněná až na malé zbytky. Doplněna koruna.⁴⁸³

Socha dříve označovaná jako Madona z Michelwinnaden se dnes nachází v kapli ve františkánském ženském klášteře Sießen u Bad Saulgau.⁴⁸⁴ Sousoší Panny Marie s dítětem stojí na nepravidelném polygonálním podstavci, jehož přední stranu zdobí dolů obrácený půlměsíc s ženskou hlavou luny, zobrazenou ze tří čtvrtin. Celkový rozvrh je velmi blízký Madoně Dornstadtského retáblu, již však Madona z kláštera Sießen nekopíruje úplně doslova [101]. Dítě má pokrčenou levou nohu a celé se tím dostává do šroubovitého pohybu, při němž se energicky vytáčí z matčina objetí směrem k divákovi, zatímco dornstadtské Jezulátko pohodlně spočívá v Mariině náruči. Také detaily běhu drapérie se liší. Rouška spadá v krátkých závěsech na ramena, stejně jako u Madony z pilíře arkády ulmského minstru, ale na rozdíl od ní zde odhaluje sepnutý plášť. Vlasy jsou zpracované střídáním silných a tenkých pramenů, ale jsou jemnější a jejich vlny užší než u dornstadtských soch. Ústa nemají po stranách hluboké dolíčky, ale jinak si je modelace obličeje jak Marie, tak Ježíška s dornstadtskými protějšky velmi blízká.

G. Otto sochu připsala dílně Mistra Dornstadtského oltáře, ačkoli není tak jemná ve zpracování, ale doslovně opakuje kompozici včetně půlměsíce. Ovšem Otto měla možnost vidět sochu pod vrstvou nehezke polychromie z 19. století. Po očištění této

⁴⁸² Srov. OTTO 1924, 52.

⁴⁸³ Socha byla restaurována v roce 1970, ale restaurátorská zpráva není k dispozici.

⁴⁸⁴ OTTO 1924, 50, obr. 51; HERMANN 1986, 36–37, LICHTER/MEURER 2007, 35.

přemalby se ukázala plná kvalita díla.⁴⁸⁵ Hermann ji hodnotil jako zajímavý objev a opoměl skutečnost, že ji publikovala už Otto jako Madonu z Michelwinnaden. Stejně jako první badatelka i Hermann zdůraznil její východiska v českém a salcburském umění krásného slohu. Srovnával ji s Madonou z Veringendorfu [103], ale konstatoval, že je plošší a ukazuje tendenci k roztažení do šířky. Jmenujme ještě sv. Barboru ze špitálu v Rottenburgu [22], která ukazuje podobný obličejový typ i útvar plochých mís na břiše.⁴⁸⁶ Claudia Lichte sochu řadí k pozdní tvorbě Mistra Hartmanna spolu s milostnou Madonou v kostele v Eriskirchu.⁴⁸⁷

Drapérie ukazuje větší rozdrobenost záhybů, které jsou zároveň ostřejší a méně plynulé než u ulmských soch. Ačkoli právě plochost a geometričnost mís na břiše evokuje pozdější vznik sochy z kláštera Sieben než dornstadtské Madony, za pozornost stojí určité prvky zejména v horní polovině sochy, které odkazují ke starší tradici krásných madon. Vytočení dítěte vychází ze soch krumlovského typu, případně obrazů typu Madony svatovítské, rovněž sepnutý plášť odkazuje k českým a salcburským pracem krásného slohu.

Tyto prvky, tedy pozice dítěte, sepnutý plášť a nepřirozený útvar plochých mís na břiše, se objevují i na dalších sochách. Madona z kláštera Sieben tak tvoří poměrně homogenní kompoziční skupinu s Madonami z kaple sv. Michaela v Edelstetten a z farního kostela v Donauwörthu. Tyto sochy není možné spojit po řemeslné stránce, ale dávají tušit, že zde mohla být ještě jiná slavná socha, která se vyznačovala zmíněnými kompozičními prvky a nedochovala se. Tento vzor by parafrázovala také Madona z pilíře arkády ulmského minstru, což by nebylo v rozporu s její výtvarnou nejistotou a toporným zpracováním Ježíška. V takovém případě by i kompoziční shody mezi ní a dornstadtskou Madonou vycházely pouze z napodobení stejného vzoru. Pohybujeme se sice pouze v rovině hypotéz, nemůžeme ovšem vyloučit, že taková socha stávala v ulmském minstru, mohla souviset ještě s epochou parléřovskou – pokud nebyla přímo importem z Čech – a vysvětlila by tím převzetí některých prvků českého krásného slohu ulmským sochařstvím. Ovšem ze zřetele nesmíme pouštět ani někdejší Hartmannův cyklus na pilířích uvnitř chrámu, který se nedochoval.

⁴⁸⁵ Podobně je tomu podle sdělení sestry Wiltraud i s krásnoslohou pietou v témž klášteře, jež po odstranění polychromie odkryla kvalitní řezbu. Pieta se však nachází v klauzuře, kam není možný přístup. Vyobrazení: HERMANN 1986, 38.

⁴⁸⁶ Vyobr. WEISE 1921, obr. 21.

⁴⁸⁷ LICHT/MEURER 2007, 35.

5.2.3. Madona z Bollingen

V. 81 cm, š. 34 cm, h. 21 cm.

Lipové dřevo, opracována ze tří čtvrtin, vyhloubená, zadní strana byla původně zakryta deskou.⁴⁸⁸ Polychromie byla zcela odstraněna.

Chybí pravá ruka Panny Marie, koruna i obě ruce Ježíškovy, které pravděpodobně svíraly nějaký atribut. Na hlavě dítěte najdeme stopy po nasazení koruny, která se ovšem nedochovala. Slabiny dítěte jsou přepracované v pozdější době. Dřevo nese četná poškození zejména v části podstavce, a na některých zahloubených místech drapérie je prořezáno naskrz. Ruce, které byly k vidění ještě na vyobrazení v Baumově katalogu,⁴⁸⁹ byly pozdějšími doplňky z 18. století.⁴⁹⁰

Marie stojí na rovné zemi ve výrazném esovitém prohnutí [105]. Na levé ruce nese Jezulátko s překříženými nožkami, které se naklání tělem směrem k matce, hlavu však vytáčí zpět a pohled směřuje na věřícího. Levá Mariina ruka je ulomená v zápěstí, ale zřejmě držela žezlo, zatímco Kristus, jehož paže chybí docela, si mohl hrát s jablkem.

Široká plochá tvář Panny Marie s velkýma mandlovitýma očima s výraznými víčky, krátkým nosem, vysoko posazenými „usměvavými“⁴⁹¹ ústy s dolíčky v koutcích a vystouplou širokou bradou je blízká Madoně Dornstadtského oltáře, Madoně z Orsenhausen i Madonám Ochránitelkám v Dominikánském muzeu v Rottweilu a v muzeu Suermondt-Ludwig v Cáchách, s nimiž má, jak upozornila Claudia Lichte, společný i motiv překřížených nožek Jezulátka.⁴⁹² Takové posazení dítěte ovšem zejména na východ od Ulmu patřilo k tradičnímu typu kompozice a objevuje se také v raných pracech Hanse Multschera. Zpracování vlasů do střídavě silnějších a slabších pramínků najdeme na Dornstadtském oltáři a dalších příbuzných dílech.

Pro tvář Jezulátka platí podobná charakteristika, jakou jsme uvedli u jeho matky, jen spodní víčka jsou ještě výraznější, jako kdyby Kristus přivíral oči, a brada ustupuje dozadu a ústa se neusmívají. Šnekovité kučery vlasů, stejně jako uši, jsou vyřezány jistě a poměrně popisně, což je opět detail, který najdeme i na Dornstadtském oltáři. Naopak velmi povšechně jsou pojednány nejen prsty na nohou, ale i ruka Panny Marie, která Krista drží. Podobně jako na Madonách Ochránitelkách v Rottweilu a Cáchách, ani zde

⁴⁸⁸ BAUM 1911b, 5; KAD Blaubeuren 1911, 71; BAUM 1917, Nr. 41; BAUM 1921, 126; STANGE 1923, 14–15, obr. 8; OTTO 1924, 72sq; FUTTERER 1930, 47; ZIMMERMANN 1964, 142, pozn. 11; MAEK-GÉRARD 1985, 16; LICHTÉ/MEURER 2007, 48–49.

⁴⁸⁹ BAUM 1917, 91, obr. 41.

⁴⁹⁰ LICHTÉ/MEURER 2007, kat. č. 18, 48–49.

⁴⁹¹ Tento výraz se často objevuje u německých autorů. Rty Panny Marie jsou však i přes úsměv pevně semknuté a výraz v sobě mísí radost i smutek, což odpovídá ikonografickému kánonu krásných madon, neboť Maria věděla, že její syn zemře.

⁴⁹² LICHTÉ/MEURER 2007, kat. č. 1849. Překřížené nožky se objevují již ve vrcholném krásném slohu, např. u pozdní skupiny českých Madon z Třeboně, Vimperku a Chlumu sv. Maří. Pro švábskou skupinu je snad možné jej odvodit spíše ze Západu, kde jej nacházíme na uctívané Madoně *Sterre der See* v Maastrichtu. Motiv se ovšem vyskytuje i na mnohých bavorských madonách.

není nijak akcentován typický motiv krásných madon, totiž zaboření Mariiných prstů do měkkého dětského tělíčka. Anatomie dětského těla je zvládnuta velmi dobře. Modelace je velmi jemná, bez zlomů a kožních záhybů, Kristova tvář zůstává i přes zamýšlený výraz tváří dítěte.

Mariinu hlavu halí rouška s poměrně širokým vroubkovaným lemem, jejíž pravá část je volně přehozena přes hrud' a pak se vrací na levé rameno, levý cíp volně spadá na hrud'. Bohatě zřasený šat zcela zakrývá a zplošťuje anatomii Panny Marie a mírně čitelné je pouze koleno volné nohy. Místo podstavce se šat ve zlámaných záhybech paprskovitě rozprostírá po zemi a nechává viditelnou jenom špičku pravé, volné nohy. Plášť je přehozen přes trup diagonálně a v přední části nadvakrát. Marie plášť pozvedá pokrčenou pravou paží, čímž zdůrazňuje horizontálu zdvojeného lemu pod úrovní kolen, přičemž na pravé straně se uvolnil cíp spodní vrstvy pláště a prodlužuje tak linii pokrčeného kolene volné nohy. Na pravé straně pokrčená paže dává vzniknout klidným vertikálám, přerušeným vlnovkou lemu pláště, a hlubokému probrání, zatímco na levé se objevují zhuštěnější kaskádové záhyby, z nichž nejspodnější dosahuje úrovně kolen. Trup Bohorodičky je utvářen nápadnou diagonální elipsou, jejíž spodní část je formulována výrazným mísovým záhybem na bříše, spodnější mísovitý záhyb je velmi zploštělý a do určité míry geometrizovaný.

Podle J. Bauma stojí socha na pomezí mezi Mistrem Hartmannem a Hansem Multscherem.⁴⁹³ Gertrud Otto i později Eva Zimmermann⁴⁹⁴ se bránily jejímu přiřazení k dílně Mistra Hartmanna a Zimmermann poukázala na její souvislost se sochou Madony z Munderkingen,⁴⁹⁵ kterou však Claudia Lichte považuje za vývojově mladší a podobně jako již Wilhelm Pinder⁴⁹⁶ ji spojuje s vlivem Hanse Multschera. V důsledku tedy sochu z Bollingen připisuje ulmskému umělci, který se inspiroval jak Hartmannem, tak Multscherem, a Madonu vyřezal někdy na konci druhého desetiletí 15. století.⁴⁹⁷

Madona z Bollingen zcela rezignuje na expanzi do prostoru a její obrys při pohledu z boku je omezen velikostí kmene, z něž byla vyřezána. Tento přístup ji přibližuje dílům Dornstadtského retáblu, stejně jako specifická modelace rtů. Pokud bychom souhlasili s jejím vznikem v ulmské dílně, musíme počítat s pozdějším vznikem a zařadit ji do 30. let 15. století, neboť reaguje na multscherovský styl. Madona z Bollingen spolu s ještě

⁴⁹³ BAUM 1917, 91–92, č. kat 41,

⁴⁹⁴ OTTO 1924, 72–73; ZIMMERMANN 1964, 142, pozn. 11

⁴⁹⁵ Liebieghaus, Frankfurt am Main, přístupný depozitář. MAEK-GÉRARD 1985, 14–16, kat. č. 3.

⁴⁹⁶ PINDER 1924–29, II, 325.

⁴⁹⁷ LICHT/MEURER 2007, 49.

pozdější Madonou z Munderkingen [106] tak mohou představovat směr, jakým se cechovně organizovaná ulmská dílna ubírala poté, co v Ulmu začal fungovat podnik Hanse Multschera.

5.2.4. Chórové lavice v minstru v Überlingen

Pořízení nových chórových lavic v minstru sv. Mikuláše v Überlingen⁴⁹⁸ u Bodamského jezera souviselo s obnovou presbytáře. Starý chór byl příliš temný, a proto se krátce po roce 1400 přistoupilo k jeho prodloužení na východ a ke stavbě jižní věže. Nový chór se třemi poli a polygonálním závěrem byl vysvěcen 16. 4. 1408 světícím biskupem Hermannem, generálním vikářem elekta Albrechta von Konstanz, současně s hlavním oltářem a oltářem pod letnerem (*altare sub cancello*).⁴⁹⁹

Spojení drobných dřevořezb z chórových lavic s Dornstadtským oltářem je diskutabilní, ale na možnost přímé konforntace s ulmskou dílnou ukazují dochované prameny. Boky lavic zdobí reliéfy vinné révy a gotické architektonické tvarosloví, ve spodní partii je vyřezána slepá kružba, v horní části otevřená. V architektonickém rámci této horní kružby stojí vždy jedna figura, orientovaná čelem k oltáři [107]. Postavy jsou opracovány ze všech stran, a ačkoli jsou jejich proporce zploštělé, nejedná se o reliéfy. Všechny čtyři figury stojí ve výrazném esovitém prohnutí s pokrčenou volnou nohou a s hlavou naklánějící se ke straně. Jižní lavici zdobí na západě sv. Otýlie a na východě sv. Mikuláš, na severní lavici najdeme na západě světici s knihou a na východě sv. Konráda. Ostatní výzdoba lavic byla mnohokrát upravována, a nedá se proto jednoznačně spojovat s postavami v portálcích. Gertrud Otto poukázala na souvislosti s Dornstadtským retábem⁵⁰⁰ a Heribert Meurer připsal výzdobu chórových lavic vysloveně dílně Mistra Hartmanna.⁵⁰¹ Ulrich Knapp je jiného názoru, měkká modelace a podsadité proporce jsou blízké dílům Mistra z Eriskirchu, zejména Truchlící Marii z muzea Rosgarten v Kostnici [126],⁵⁰² a autor proto předpokládá existenci regionální dílny, současné s Hartmannovým ulmským provozem.

⁴⁹⁸ ULLERSBERGER 1897, 49; OTTO 1924, 52–55, obr. 22–24; HECHT 1938; HECHT/KAISER 2001¹⁹; MICHLER 1990, 143; KNAPP 2005, 66–70.

⁴⁹⁹ KNAPP 2005, 45.

⁵⁰⁰ OTTO 1924, 55.

⁵⁰¹ Heribert MEURER: Stellung in der Schwäbischen Altarbaukunst. In: SCHÜRLE 2003, 36–37.

⁵⁰² Původně z Mimmenhausen/Stefansfeld. KNAPP 2005, 66.

Světice s knihou nad pravým bokem přidržuje zavřenou knihu, levou rukou pozvedá plášť. Vlasy kolem kulatého obličejje jsou husté a rouška je halí až od temene dozadu. Vlasy světice nejsou formulovány jako jednotlivé kadeře, ale jako jednolitá hmota, která je teprve na povrchu rozdělena do tenkých pramínků vždy jedním širším a jedním tenčím zářezem. Pojetí vlasů odkazuje k raným dílům spojovaným s Hansem Mutscherem, především s Madonou z depozitáře stuttgartského muzea.⁵⁰³ Tvář světice je kulatá, hluboce modelovaná, s rovným dlouhým nosem, úzkými ústy a kočičíma očima s vystouplými spodními víčky.

Plášť je sepnat na hrudi bez viditelné spony či agrafy a běh záhybů v horní části sochy vytváří několik paralelních mís od levého ramene k pravé ruce s atributem. Plášť z levé strany se na hrudi převrací a můžeme zde pozorovat jeho přeložený lem, jak mizí pod pravou částí. Zpod největšího mísovitého záhybu spadají na pravé straně kaskády a zhruba uprostřed kompozice ostrý záhyb ve tvaru „V“. Na levé straně světice pozvedá rukou plášť a prsty vytváří záhyby, které představují symetrickou protiváhu kaskádě na pravém boku. Spodní třetina drapérie tuto rozbujelou hru záhybů uklidňuje a stabilizuje ve vertikálních záhybech uspořádaných do vytáhlého trojúhelníku a obrys sochy se uzavírá jejich polámaním do tvaru elipsy, která zároveň vytváří pevnou základnu pro labilní postoje světice.

Světice s knihou představuje podle Gertrud Otto přesnou paralelu pro Madonu z Dornstadtu. Badatelka zmiňovala kulatý obličej s plnými tvářemi, pojednání vlasů, kompozici drapérie, zejména trojúhelníkový mísový záhyb pod pasem a následnou partii „českého kolene“, přičemž prostřední záhyb se láme na zemi do typického obráceného „T“. ⁵⁰⁴ Nemůžeme s badatelkou docela souhlasit ohledně zpracování vlasů – jakkoli si uvědomujeme problematiku srovnávání drobné nepolychromované figury s polychromovanou sochou z oltářní skříně – protože světice z Überlingen představuje zcela jiný výtvarný přístup k vlasům jako hmotě. Přesto však nenacházíme kompozičně bližší dílo než sv. Barboru z Dorstadtského retáblu.

Sv. Otýlie má mnohem prostší kompozici. Na levém boku nese knihu, v levé dlani drží jako odznak svůj atribut, oko. Hlavu i krk halí rouška a vlasy se vůbec neobjevují. Drapérii určují především vertikály a redukované závěsy po stranách. Záhyby se typickým způsobem promačkávají a pokračují ve dvou paralelních řasách, stejně jako

⁵⁰³ Vyobr. Hans Mulscher 1997, kat. č. 9.

⁵⁰⁴ OTTO 1924, 53.

jsme již viděli na ulmském průčelí. Podobně je tomu i u vertikálních záhybů sv. Konráda. V nakasání jeho šatu opět vidíme poukaz k ulmskému průčelí, kde je podobně řešena drapérie sv. Jana Evangelisty, s nímž má sv. Konrád společný i celkový postoj a pozici rukou. Sv. Mikuláš sice žádný vzor na ulmském průčelí nemá, ale jeho kompozice je poměrně tradiční, s horizontálním zřasením látky na trupu, dvěma mísovitými záhyby na břiše a paralelními diagonálními záhyby ve spodní části šatu. Na plochých zádech spadá plášť u všech čtyř soch v jednoduchých vertikálních paralelních záhybech, z nichž se nejkrajnější zalamují podle pokrčených paží, ovšem bez přílišné plynulosti a sochařova zájmu. Na zemi se pak všechny paralelní záhyby lámou ve stejném směru.

Mušské postavy mají podobně jako v Ulmu mladé, bezvousé tváře, ale na rozdíl od Hartmannova cyklu se nesnaží o karikaturu. I díky malému měřítku jsou sochy velmi živé a jejich postoje dynamické. Ačkoli se jedná o díla malých rozměrů, řezba je provedena velmi detailně, neboť nepočítala s polychromií. Zejména místa, kde se látka převrací nebo pod ní vybíhají nové záhyby, jsou zpracována velmi jemně. Ruce jsou vyřezány poměrně detailně, prsty dlouhé a propracované. Zalomení záhybů i jejich ornamentální naskládání na podstavci mluví pro pozdější vznik, než je doložený u ulmských děl na průčelí minstru. Stejně tak reakce na multscherovu ranou Madonu dovoluje lavice zařadit nejdříve do 2. poloviny 20. let.

Sv. Otýlii z Überlingen je velmi blízká sv. Maří Magdaléna z Božího hrobu v Kunsthalle v Karlsruhe [8], o jejíž švábské provenienci svědčí i vrbové dřevo.⁵⁰⁵ Socha má rozměry bližší dílům z Dornstadtského retáblu a dovoluje tak vidět určité rozdíly v pojetí kulaté tváře a zpracování vlasů nebo rukou, které však mohou být dány pozdější dobou vzniku. Eva Zimmermann vznik sochy předpokládá až po chórových lavicích, v tom případě můžeme její dataci klást do pozdních 20. let nebo kolem roku 1430.

Sošky z Überlingen jsou velmi blízké Madoně z Kligensteinu (Kreis Blaubeuren), nepříliš vzdáleného od Dornstadtu, a překvapivou stylovou paralelu najdeme ve vzdálených Brémách na figurálním dekoru radničních lavic.⁵⁰⁶ V tomto případě sice můžeme přímou souvislost vyloučit, je to ale další ze stylových paralel, objevujících se v pozdější fázi internacionální gotiky.

⁵⁰⁵ V. 78 cm, vrbové dřevo, zezadu vyhloubená, nová polychromie. ZIMMERMANN 1985, 144–145, kat. č. 90.

⁵⁰⁶ GRAMATZKI 1994, 51–62, obr. 64–71.

V pramenech ke stavbě minstru v Überlingen je kolem roku 1430 uvedena zmínka o „mistrovi z Ulmu“, který zde vytvořil hlavní oltář.⁵⁰⁷ Dílo se však bohužel nedochovalo, neboť v letech 1613–1616 byl pořízen nový oltář z dílny Jörga Zürna.⁵⁰⁸ Gertrud Otto se na základě této zprávy domnívala, že se mohlo jednat o Mistra Dornstadtského oltáře, který zde kromě hlavního retáblu vytvořil i chórové lavice. Navázanému uměleckému dialogu mezi Ulmem a Überlingen pak vděčí za svůj vznik další díla, jako jsou sochy ve farním kostele v Poltringen. Dochoval se popis oltáře z roku 1597 (J. G. Schinbain), který uvádí ve skříní skupinu *Ukřižování* od téhož autora, jenž vytvořil hlavní oltář v kostele sv. Kříže v Rottweilu, na křídlech byly *Pašije*.⁵⁰⁹ Z tohoto oltáře se v muzeu v Überlingen zřejmě dochovalo křídlo s *Vražděním nevíňátek* z jedné a Máří Magdalénou ze scény *Noli me tangere* [89] z druhé strany.⁵¹⁰ Další fragment někdejšího retáblu v tomtéž muzeu představuje *Nevěřícího Tomáše a Obřezání Krista*.⁵¹¹ Právě první fragment vykazuje velké shody s malbami Dornstadtského retáblu, což by ovšem vypovídalo o tom, že je starší a nepochází z oltáře zmiňovaného v pramenech.

V Überlingen působila pravděpodobně i zdejší dílna, jíž můžeme připsat kamenného Jana Křtitele z jižní předsíně minstru [108].⁵¹² Tato socha představuje také pozdní krásný sloh se zmnoženou drapérií a nahromaděnými záhyby, ale zpracovaný docela jiným způsobem než u ulmských děl.

5.2.5. Další produkce ulmské dílny

Dornstadtský oltář, dvě sochy Madon a výzdoba chórových lavic v Überlingen, kterým jsme zde věnovali víc prostoru, ilustrují, jak široká mohla být produkce ulmské dílny. Pojmem ulmské dílny zde máme na mysli řezbářský podnik v Ulmu, který byl silně personálně propojen s hutí a zajistil rozšíření „hartmannovského“ stylu po celém Horním Švábsku. Mohlo se jednat o jednu nebo i více dílen. Vzhledem k jednotě stylu a způsobu kolektivní práce je dnes bez opory pramenů nemožná identifikace případných dalších řezbářských provozů. Tři sochy založené na stejné kompozici se do značné míry liší a na

⁵⁰⁷ „Ain taffel dem Maister von Vlm vff Fronaltar“. OBSER 1917, 29.

⁵⁰⁸ BAUM 1957, 31.

⁵⁰⁹ ROTT 1933.

⁵¹⁰ Städtisches Museum Überlingen, tempera na dřevě, v. 118,5 cm, š. 32 cm.

⁵¹¹ Städtisches Museum Überlingen, tempera na dřevě, v. 154 cm, š. 83 cm. Oba fragmenty pocházejí z kostela sv. Michaela v Aufkirchu, kam se ovšem mohly dostat z farního kostela sv. Mikuláše v Überlingen sekundárně. Srov. BRUNNER/HARDER-MERKELBACH 2005, kat. č. I. 11, 246–247.

⁵¹² MICHLER 1990, 143.

Madoně z Bollingen jsme přímo mohli pozorovat kvalitativní nevyváženost. Ta dává tušit rozsah dílny a množství zakázek. V okolí Ulmu se dodnes i přes obrazoborecké vlny v období reformace dochovalo velké množství soch, které vykazují styl ulmské dílny. Ve starší literatuře byly označovány za ulmskou školu, což se v nastíněném kontextu jeví rovněž jako vhodný termín, neboť se zde projevuje právě školení v ulmské huti.

Tři zmíněné Madony a Dornstadtský oltář nejsou jednými díly, které můžeme této dílně připsat. Ve sbírkách Stuttgartského muzea se dochovala socha Apoštola, kterého ulmské dílně přisuzuje Claudia Lichte.⁵¹³ V lehkém esovitém prohnutí stojící mužská postava je oděna do dlouhé tuniky a splývavého pláště, který je přehozen přes tělo a vytváří tak četné mísovité až elipsovité záhyby, které jsou hlavním prvkem drapérie. Atribut se nedochoval, takže bližší ikonografické určení není možné. C. Lichte⁵¹⁴ apoštola spojuje, jako to učinil již Hans Adreas Klaiber,⁵¹⁵ s Hartmannovými díly z čelní stěny západní předsíně v Ulmu, vzniklými kolem roku 1420, zejména se sv. Matějem [30], jehož však Lichte považuje za starší vzor a stuttgartskou sochu datuje do první poloviny 20. let. Jako ještě starší vzor této sochy označuje Krista z Attehofen [10] a sv. Jana Křtitele z Maselheim-Ellmannsweileru.⁵¹⁶

Oproti Hartmannovým sochám z průčelí je ale řezba apoštola nápadně plochá a rezignující na expanzi do šířky. V kompozici má stuttgartský apoštol nejbližší ke sv. Tomášovi z Hartmannova cyklu a nikoli ke sv. Matěji. S Hartmannovými sochami jej spojuje také určitá nevyváženost kompozice, nepřiliš mistrovsky zvládnutá pokrčená paže položená na hrudi a hrubě zpracované ruce. Opracování povrchu je jinak velmi detailní, což sochu vzdaluje dornstadtskému oltáři, dílna se zde ovšem mohla řídit pokyny objednavatele.

Nacházíme také díla, která vykazují ulmský styl v poněkud zjednodušené verzi a mohou tak představovat levnější produkci pro venkovské kostely, díky níž se styl tak rychle rozšířil a zlidověl. Uvedmě zde pietu, která je dnes umístěna na barokním oltáři

⁵¹³ V. 82 cm, š. 28 cm, h. 16 cm. Vrbové dřevo, polokulatý, vzadu vyhloubený, původně polychromovaný. Povrch byl při odstraňování polychromie silně poškozen, kvůli zarovnání smirkovým papírem se ztratily jemné detaily zpracování. Provenience: získán roku 1968 z majetku Siegfrieda Jakobera. Literatura: Aukční katalog Lempertz 1966, Nr. 597, obr. Taf. 78; KLAIBER 1969, 346–347; SCHÜRLE 2003, 61; LICHTÉ/MEURER 2007, kat. č. 11.

⁵¹⁴ LICHTÉ/MEURER 2007, 38–39

⁵¹⁵ KLAIBER 1969, 346.

⁵¹⁶ Dnes v Braith-Mali-Museum v Biberachu.

v poutní kapli v Ensmadu [111], přestavěné v 17. století,⁵¹⁷ a sv. Annu Samoutřetí v poutní kapli u Munderkingen [112].⁵¹⁸

Farní kostel sv. Dionýsia dodnes ukrývá cenné pozdně gotické památky, jako je pašijový cyklus nebo reliéf Krista s ochranným pláštěm. Rozsah dochovaných památek dává tušit, že umělecké aktivity města v sousedství významného kláštera Obermarchtal byly v 15. století na vysoké úrovni. Nedaleko Munderkingen na kopci Frauenberg stojí barokní poutní kostel, zasvěcený bolestné Matce Boží, jehož gotický předchůdce zvaný „Marchtaler Käppele“ je zde poprvé doložen k roku 1340, kaplanství zde bylo zřízeno teprve roku 1514.⁵¹⁹ V poutní kapli stojí na konzole na severní stěně chóru socha sv. Anny Samoutřetí. Winfried Nuber se domnívá, že socha pochází z někdejšího svatoanenského oltáře ve farním kostele sv. Dionýsia, na němž měl kaplan z Frauenbergu číst mše, jak mu bylo uloženo v zakládací listině.⁵²⁰

Také dnes ztracenou Madonu z Türkheimu Gertrud Otto zařadila mezi díla, na něž měl vliv Mistr Dornstadtského oltáře.⁵²¹ Již v roce 1911 ji J. Baum zmiňuje v souvislosti s kamennou Madonou Mistra Hartmanna.⁵²² S Madonou z Dornstadtského retáblu ji pojí podle Otto střední část drapérie, s Barborou pak zejména gesto ruky pozdvihující plášť. Autorka ji však označila za mladší dílo. Blízký styl jako Dornstadtská díla vykazuje i Madona z kláštera Müstair [113] ve Švýcarsku.⁵²³

Výtvarnému projevu ulmské dílny jsou velmi blízké dvě figury z hlavního oltáře kostela sv. Markéty v Röfingen [13, 14], které Gertrud Otto i Ernst Gall považovali za starší příklady sochařství krásného slohu kolem roku 1400. Ekkart Klinge sochy zařadil jako méně důležitá díla do okruhu augsburské dílny, která vytvořila scény z chórových lavic v dómu či Bolestného Krista z tamního muzea.⁵²⁴ Detaily řezby překrývá nová polychromie, ale i tak vyniknou široké přivřené oči sv. Markéty, jejichž paralelu najdeme ve tváři dornstadtské sv. Kateřiny. Gesto, jímž světice přidržuje plášť, opakuje sv. Barbora mnohem loutkovitějším způsobem. Pokrčená paže sv. Markéty je pod pláštěm viditelná a gesto se odehrává v reálném prostoru. Sochy z Röfingen jsou ve svých

⁵¹⁷ WALDENPUL 1923, obr. 8, IRTENKAUF 1981, 117–118.

⁵¹⁸ Kath. Pfaramt Munderkingen 1990², 7; NUBER 2008³, 8. Socha je obtížně přístupná a její čitelnost znesnadňuje také pozdější polychromie. Kostel je v současnosti nepřístupný, protože prochází rekonstrukcí, po níž bude zahájeno také restaurování movitých památek uvnitř, jehož by se měla dočkat i socha sv. Anny.

⁵¹⁹ Munderkingen 1990², 4; NUBER 2008³, 3–6; Marchtal 1992, s. 111; KAD Ehingen, 104.

⁵²⁰ NUBER 2008³, 8.

⁵²¹ OTTO 1924, 58–59.

⁵²² BAUM 1911a, 696.

⁵²³ Vyobr. FUTTERER 1930, obr. 50.

⁵²⁴ OTTO 1924, 11; DEHIO/GALL 1954, 95; KLINGE 1964, 34.

kompozicích zdrženlivější, vyváženější a poplatné tradičním schématům. Drapérie sv. Dionýsia je členěna jenom horizontálními řasami přecházejícími v mělké mísovité záhyby. Plášť sv. Markéty přidržovaný protilehlou rukou tvoří na břiše elegantní křivku a ke straně pak spadají vyostřující se mísovité záhyby. Jejich modelace vychází z pronicpů krásného slohu a není zde ani náznak jejich prověšování či geometrizace. To nám dovoluje navrhnout zařazení těchto soch již před Dornstadtský retábl, ale předpokládat jejich vznik v téže dílně. Taková chronologie má své opodstatnění, neboť dílna musela být poměrně významná již dříve, aby mohla získat zakázku na Dornstadtský retábl, patrně určený pro poučeného objednavatele z klášterního prostředí.

Poněkud problematické hledání srovnávacího materiálu přináší reliéf sv. Poustevníka z Machtolsheimu [114], který je ve sbírkách stuttgartského zemského muzea a Claudia Lichte jej přiřazuje k dílně Mistra Hartmanna.⁵²⁵ Reliéf představuje muže v mnišském hábitu sedícího v jeskyni, na jejímž levém okraji je malý kostelík. Poustevník patrně původně držel v levici atribut, bez něhož dnes není možné s jistotou určit ikonografii. Mohl by to být sv. Vilém z Malevalu, ale podle mladého obličjeje a původní barevnosti by se mohlo jednat i o Viléma Trubadúra. Machtolsheim spadal od roku 1398 do pravomoci kláštera Blaubeuren, kde se svatí poustevníci těšili neobyčejné úctě. Lichte proto navrhuje původ tohoto reliéfu právě v Blaubeuren, odkud se později dostal do venkovského kostela, kde mu bylo dáno podřadné místo. Reliéf, koncipovaný jako samostatné dílo, totiž původně byl umístěný u sloupu a kostelík, dnes na okraji reliéfu, stál na vrcholku stylizovaného skaliska.⁵²⁶

C. Lichte reliéf srovnává s díly Mistra Hartmanna, upozorňuje na podobné vedení záhybů jako u trůnicí Madony z Birnau [38] a považuje reliéf za o něco mladší.⁵²⁷ S badatelkou ale musíme v tomto ohledu polemizovat, neboť machtolsheimský reliéf se již ulmské dílně i Hartmannovým sochám z průčelí výrazněji vzdaluje. Dosud jsme mohli sledovat poměrně různorodá díla, ale vždy měla některé prvky společné. Byly to ořechovité oči s výraznými víčky, loutkovitost, nejistota při zpracování rukou

⁵²⁵ V. 80 cm, š. 51 cm, h. 25 cm. Vrbové dřevo, reliéf, vyhloubený, původní polychromie odstraněna, líc pláště a kapa byly rumělkové, tunika a kapuce červenohnědé, vnitřní strana kapy žlutavě světle hnědá, skály nesly dvě vrstvy zelené a kostelík měl světle šedé zdi a rumělkovou střechu. Četná poškození (nos a levá ruka chybí). Reliéf byl na půdě farního kostela v Machtolsheimu a v roce 1911 jej získalo stuttgartské muzeum. Literatura: KAD Blaubeuren 1911, 89; BAUM 1917, kat. č. 38, obr. 92; Land Baden-Württemberg 1, 1977, 357; SCHÜRLE 2003, 62, obr. 44; LICHTÉ/MEURER 2007, 39–40.

⁵²⁶ LICHTÉ/MEURER 2007, 40.

⁵²⁷ Ibidem, 40. Tato podobnost ovšem nepřekračuje běžný formální aparát umění kolem roku 1400.

a pokrčených paží a logické, popisné drapérie. Poustevník z Machtolsheimu naproti tomu představuje výrazně řezaný obličej bez typických „hartmannovských“ očí a měkkosti, mnohem kvalitněji zpracovanou ruku v klíně se šlachami a diferenciací mezi jednotlivými prsty a konečně v drapérii se promítá tendence ke stylizaci, zejména v podobě kapkovitých probrání, která známe v ještě výraznější podobě z tvorby Mistra Týnské Kalvárie. Drapérie je vláčná a neláme se, ale spíše se fragmentuje, propadá a mění v ornament. Sochař sochu vysloveně vydlabává z povrchu. Reliéf sv. Poustevníka má v tomto ohledu poměrně blízko k modelaci mohučského arcibiskupa z kurfiřtského cyklu na ulmské radnici [87].

Takové pojetí je ulmské dílně 20. let, kostelní huti i Mistru Hartmannovi cizí a paralely pro něj nenacházíme ani v tvorbě Mistra z Eriskirchu či Mistra z Bronnweileru. Je možné, že se zde již projevila nová umělecká inspirace zprostředkovaná díly Hanse Multschera a že do dílny přišel nebo zde umělecky dorostl nový výrazný sochař. Stylizace drapérie dovoluje řadit reliéf do doby kolem roku 1430 a může být ukázkou přechodu mezi dosavadním stylem ulmské huti a předbráním uměleckého výrazu Hanse Multschera, které lze v ulmské dílně oprávněně předpokládat.

5.3. Ulmská dílna a pozdní krásný sloh

Prameny pro jasnější přiblížení fungování ulmské dílny chybí. Dochovala se pouze ojedinělá sekundární zmínka o oltáři sv. Lukáše, který měl být nadán tři roky po zahájení stavby nového klášterního kostela augustiniánů kanovníků. Tři mistři malíři Eberhardt, Lukas a Martin jej měli opatřit věčným světlem.⁵²⁸ Z pozdější doby víme, že sochaři podléhali kramářskému cechu (Kramerzunft), který sdružoval rozličná menší řemesla, včetně malířského a sochařského bratrstva,⁵²⁹ ale i papírníky, tiskaře a vazače knih, skláře, knoflíkáře, sedláře, malíře karet a další odvětví. Pro počátek 15. století však písemné zmínky o působení cechu nebo jeho zastoupení v městské radě nemáme. Jasný

⁵²⁸ ROTT 1934, 4; PFEIL/WEILANDT 1993, 389.

⁵²⁹ Srov. dochované prameny z konce 15. století: StA Ulm: Zunftartikel der Maler und Bildhauer, 25. dubna 1496, sign. H Schmid Nr. 21/1; Bruderschaftsbrief der Maler und Bildhauer in den Wengen, 20. srpna 1499, sign. U 6533; WEILANDT 1993, 301–309.

vztah mezi hutí či kamenickým bratrstvem a cechovní organizací tedy nedokážeme uspokojivě rekonstruovat.⁵³⁰

Jak jsme mohli sledovat v historickém úvodu, cechy ve městě držely většinu křesel v radě a své postavení nadále upevňovaly. Vzrůst moci cechů v mnoha městech ovšem vedl také k byrokratizaci jejich organizace, nucené specializaci umělců a následnému úpadku kvality.⁵³¹ Roku 1419 si ulmští obchodníci stěžovali, že město nemá kromě barchetu vůbec nic na export. Manfred Tripps upozornil, že podpora jakéhokoli vývozu se tak stala nesmírně důležitou politikou městské rady.⁵³² Spadala sem nejen textilní výroba, ale také ostatní řemesla a s nimi činnost ulmské řezbářské dílny. Nezávislí mistři, které nespárovala žádná cechovní pravidla, tak byli mnohdy lepší a vyhledávanější, což byla například ve dvorském prostředí již dávno známá skutečnost.

Pro přiblížení dobových paralel se můžeme vydat směrem na východ, kde patrně v Mühldorfu am Inn působila dílna anonymního Mistra ze Seeonu.⁵³³ Jeho produkce je o něco pozdější, neboť Madonu ze Seeonu můžeme datovat do doby po stavebních úpravách chóru klášterního kostela v Seeonu, tedy přibližně před polovinu 30. let 15. století. U Mistra ze Seeonu můžeme sledovat organický rozpad a geometrizaci drapérie, do níž nezasáhl žádný výrazný stylový element. Příkladem pozdního díla je Madona v moderní kapli v rakouském Inzersdorfu, která se mění téměř v reliéf s množstvím polámaných trubkovitých záhybů. K tomu v Ulmu vzhledem k příchodu Hanse Multschera již nedošlo. Jeho činnost na městských zakázkách pro farní kostel i pro radnici nemohla v místní řezbářské dílně projít bez povšimnutí. Z dosavadních zjištění vyplynulo, nakolik byly řezbářská dílna a kostelní huť personálně a stylově propojené. Proto se ve 30. letech tzv. „hartmannovský“ styl ztrácí.

Při srovnání se zmiňovanou bavorskou dílnou můžeme Madonu z Orsenhausen [100] postavit vedle Madony z Weildorfu [154],⁵³⁴ připisované Mistru ze Seeonu. Obě sochy

⁵³⁰ Pro srovnání uvedme příklad Brém, kde je cechovní organizace pramenně velmi dobře doložena a přesto se o sochařích či malířích nedočteme. Elisabeth Thikötter to vysvětlila tím, že na velké stavby byli zvaní umělci z jiných hanzovních měst, zejména z Kolína, ale i ze vzdálenějších oblastí – je zde dokonce doložen malíř z Itálie. Srov.: THIKÖTTER 1930, 18–19.

⁵³¹ Srov. TRIPPS 1969, 30–33, zejm. pozn. 148.

⁵³² Ibidem, 32.

⁵³³ Srov. RAMISCH 1998. K Mistru ze Seeonu zejména: GROSSMANN 1974; MILLER 2003.

⁵³⁴ Máme zde na mysli Weildorf ve východním Bavorsku, nedaleko Salcburku, nikoli o Weildorf v Bádensku-Württembersku, kde je rovněž dochovaná krásnoslohá Madona. V kostele ve Weildorfu se nachází pouze Madona na půlměsíci, malovaná křídla někdejší archy byla druhotně použita v klášterním kostele sv. Kláry ve Freisingu. Oltář byl svěcen roku 1429.

představují podobný stupeň modifikace krásného slohu, opouštění ideového obsahu krásných madon, zatímco forma ještě přežívá v určité zredukované podobě. Mění se materiál a s ním i prostorové nároky soch, ale také barevnost a symbolika. Východní Bavorsko bylo již ve středověku konzervativním krajem, jinak tomu ovšem bylo v Ulmu, a proto je na místě ptát se po významu trvání těchto forem.

Pozornost patriciátu a městské rady se soustředila na stavbu minstru, jako symbolu moci a významu, ale řezbářská produkce, která měla jinou cílovou skupinu objednavatelů, se rozvíjí teprve ve 20. letech v návaznosti na umělecké aktivity ulmské huti. Ačkoli již Mistr Apoštolů představil v Ulmu nové umělecké trendy ze západní Evropy, tento styl se zde neuchytil a po jeho odchodu se prosadil líbivý relikv vyprázdněného internacionálního slohu, který byl v progresivních centrech již na ústupu.

Tuto pozdní vlnu internacionální gotiky v řezbářství můžeme pravděpodobně spojit s žízní po umělecké reprezentaci i v menších městech a na venkově, kde do té doby podobně silný stylový impuls chyběl a válečné konflikty v bezprostředním okolí Ulmu ve 14. století rozvoji umění také neprospěly. Za vlády Zikmunda Lucemburského se však Ulm a další švábská města těšila dobrým vztahům s císařem, v nedaleké Kostnici se konal nejvýznamnější církevní sněm středověku a lze úspěšně pochybovat o tom, že by tyto události nepoznamenaly také nálady obyvatelstva. Patrně nemůžeme příliš nadhodnotit ani roli ulmského patriotismu, který se projevil i v hornošvábským městech a vesnicích. Pocit sounáležitosti s bohatým a úspěšným říšským městem se dal snadno vyjádřit právě uměním, které napodobovalo průčelí ulmského městského chrámu. Nový styl se díky produkci ulmské řezbářské dílny rozšířil rychle po širokém okolí a postupně vznikala další, menší umělecká centra. Nově vytvořená síť kontaktů ulmské dílny tak vysvětluje i rychlou recepci umění Hanse Multschera v celém regionu.

Vzhledem k situaci ve městě a k významné reprezentační roli umění můžeme navrhnout hypotézu, že tuto řezbářskou dílnu provozovalo přímo město. Cechy měly v obou radách většinové zastoupení, a ačkoli se to z dnešního pohledu může jevit jako střet zájmů, mohly by si tak nejen zajistit finančně lukrativní zakázky, ale také využít talentů, které se objevily v huti. V ulmské ústavě z roku 1345 je uvedeno 17 cechů, z nichž každý si volil svého zástupce do rady, patricijských křesel bylo 14. Tato rada byla po změně ústavy roku 1397 nazývána „malou radou“ a vedle ní vznikla „velká rada“ čítající 40 křesel, z nichž 30 držely cechy. Kramářský cech měl kromě místa v malé radě ještě tři křesla ve velké radě. Umělci nejen že mohli důrazně prosazovat svoje zájmy, ale

dokonce se na tyto pozice mohli sami dostat, jako v případě Hanse Schüchlina.⁵³⁵ Městem provozovaná dílna by vysvětlila tedy nejen snadné propojení cechu s hutí, ale také činnost vícero sochařů v relativně jednotném stylu a rozsáhlý export děl do širokého okolí. Malíře Lukase, zmíněného na počátku této kapitoly, potkáváme také v hutních knihách, a pokud se jedná o téhož umělce, což je velmi pravděpodobné, pak takové spojení jen dokazuje.

Když město získalo v osobě Hanse Multschera mnohem talentovanějšího sochaře, mohl tuto dílnu se vším všudy převzít. Tím by se vysvětlilo, proč „ulmský styl“ s jeho produkcí rychle mizí a přežívá jen ve zlidovělých formách mimo hlavní město. Z chování města vůči Hansi Multscherovi i ze starších dokladů z doby Lutze Krafta totiž vyplývá, že si radní dobře uvědomovali důležitost kvalitní umělecké reprezentace.

⁵³⁵ Srov. WEILANDT 1993b, 369–370.

6. Madony Ochránitelky

S Dornstadtským retáblem je často spojována skupina soch Madon Ochránitelky z Herlazhofen, Gösslingen, Zwiefalten a Panny Marie s ochranným pláštěm z Ummendorfu. Tyto sochy jsme se rozhodli zařadit do samostatné kapitoly, vzhledem k jejich ikonografickému významu, který můžeme spojit se vzrůstajícím kultem Panny Marie Ochránitelky v jižním Německu během 15. století. Všechny Madony můžeme nějakým způsobem odvodit z klášterního prostředí, které bylo zřejmě pro počátky rozvoje této vlny kultu zásadní. Námět se ale velmi brzy dostává i do farních kostelů a v průběhu 15. století se s ním setkáváme stále častěji. Ve farním kostele Munderkingen je to pak dokonce Kristus, kdo chrání své věřící rozevlátým pláštěm.

Plášť je velmi starým znamením autority a ochrany. Představy o moci a schopnostech, jež plášť svému majiteli poskytuje, se promítaly nejen do náboženských rituálů, ale i do mnoha lidových vyprávění a pohádek. Za všeobíhající podobnosti o symbolice pláště lze považovat výklad nebeské bány jako božího pláště chránícího celou zemi a veškeré stvoření.

Ochranná symbolika pláště pramení z velmi starého práva prosby o milost a poskytnutí azylu, které se objevuje v mnoha kulturách. V bibli je plášť jako symbol ochrany zmíněn hned několikrát v různých situacích. Právní normu o významu pláště najdeme v Deuteronomiu, kde je dokonce dvakrát zdůrazněno: „*Nikdo si nesmí vzít ženu svého otce a odkryt tak cíp pláště svého otce.*“⁵³⁶ Ochrannou funkci pláště najdeme v knize Rút 3,9: „*Otázal se: ‚Kdo jsi?‘ Odpověděla: ‚Jsem Rút, tvá služebnice. Rozprostři nad svou služebnici křídlo svého pláště, vždyť jsi zastávce.‘*“ Další zmínka představuje plášť nejen jako ochranu, ale především jako závazek, když prorok Eliáš vhodí na orajícího Elišu svůj plášť, aby jej tímto gestem učinil svým nástupcem.⁵³⁷ V knize Ezechiel má pak plášť roli nejenom ochrany, ale především smlouvy Jeruzaléma s Hospodinem: „*Šel jsem kolem tebe, uviděl jsem tě, a hle, byl právě tvůj čas, čas milování. I rozprostřel jsem na tebe svůj plášť, přikryl jsem tvou nahotu. Pak jsem ti přísahal a vešel s tebou v smlouvu, je výrok Panovníka Hospodina, a stala ses mou.*“⁵³⁸ Přenesená symbolika, důležitá pro námět Panny Marie Ochránitelky, se pak objevuje v žalmu 91,4–6: „*Přikryje tě svými perutěmi, pod jeho křídly máš útočiště; pavézou a krytem je ti jeho věrnost. Nelekej se hrůzy noci*

⁵³⁶ Dt 23,1 a podobně 27,20.

⁵³⁷ Srov. 1 Král 19,19.

⁵³⁸ Ez 16,8.

ani šípu, který létá ve dne, moru, jenž se plíží temnotami, nákazy, jež šíří zhoubu za poledne.“

Plášť platil jako důležitý symbol ochrany rovněž v antickém Římě. Existovala zde ikonografie Venuše jako ochránitelky (*Venus Protectrix*), která se dochovala v drobných hliněných votivních soškách.⁵³⁹ Ve 2. století můžeme na mincích sledovat kult Jupiterova pláště spojený s božskou ochranou císaře nebo Zbožnost (*Pietas*) zřejmě jako ochránkyni Svornosti (*Concordia*).⁵⁴⁰

Ve středověku byla právní symbolika pláště uplatňována především při sňatku, nemanželské děti byly přijetím pod otcův plášť adoptovány či legitimovány (tzv. „*filiu mantellati*“). Právo azylu nebo prosby o milost ukrytím se pod plášť bylo uplatňováno zejména u vysoce postavených dam, které se za prosebníka mohly přimluvit. Věřící, chápající sami sebe jako hříchem poskvřené Eviny děti, se proto pod plášť Matky milosrdenství symbolicky uchýlovali před rozličnými pokušeními duše i nástrahami světa, zejména však v době morových epidemií. Mor byl již podle Starého zákona jedním z Božích šípů, dalšími dvěma byly hlad a válka.⁵⁴¹

Ochranný plášť může být symbolem milosrdenství nejen ve spojení s Pannou Marií, Kristem či dokonce Bohem Otcem, ale i světci a světicemi, zejména sv. Uršulou, Otylií, řádovými zakladateli a patrony či alegorickými figurami, jako je například Moudrost chránící sedm Ctností. Sv. Brigita Švédská slyšela ve svých vizích Marii, jak říká: „*Můj plášť je moje milosrdenství.*“

Již ve 4. století byla na křesťanském východě uctívána Panna Marie ve staré modlitbě zachycené Efraimem Syrským „*Sub tuum praesidium*“, tedy „*Pod ochranu tvou*“.⁵⁴² Velkou roli pro rozšíření kultu Mariina pláště sehrála legenda o židovském chlapci, který šel ke svatému přijímání. Jeho otec se rozzuřil a nechal jej uvrhnout do pece, kde nad ním ovšem Bohorodička rozprostřela svůj plášť a oheň tak chlapci neublížil. V souvislosti s touto legendou byl již od 5. století v konstantinopolském blachernském kostele uchováván a uctíván maforion Bohorodičky.⁵⁴³ Původně řecká legenda se díky dílu *De gloria martyrum* Řehoře z Tours rozšířila v 6. století i na křesťanský západ.

⁵³⁹ Srov. BELTING-IHM 1976.

⁵⁴⁰ Srov. SOLWAY 1985, 359–368.

⁵⁴¹ Srov. Žalm 90 (91); SUSSMANN 1929, 316; THOMAS 1974, 240.

⁵⁴² Srov. MOHR 1987, 10; GORMANS 2006, 6–7.

⁵⁴³ Srov. BELTING-IHM, 13.

Ikonografické kořeny zobrazení Panny Marie Ochránitelky lze hledat v byzantském zobrazení Platytery, Panny Marie jako oranty, jež má na prsou medailon s Kristem Emanuelem, a v jejím zázračném typu *Orans-Blacherniotissa* uctívaném v blachernském kostele.

Z Byzance převzalo ikonografii italské umění. Nositelem motivu Panny Marie Milosrdné byly zejména žebравé řády a jimi vedená laická bratrstva.⁵⁴⁴ Nejstarší zpráva o zobrazení Panny Marie s ochranným pláštěm se týká praporce mariánského bratrstva v Itálii *Raccomandati alla Vergine*, jež roku 1267 získalo formou odpustků výraznou podporu papeže.⁵⁴⁵ Ve 13. století v Itálii se působením žebравých řádů a laických bratrstev nový typ zobrazení velmi rozšířil. Velká zásluha na popularizaci tématu je přisuzována sienskému malíři Ducciovi, jenž kolem roku 1285 namaloval drobnou devoční desku s Trůnicí Madonou, která pravicí přidržuje plášť nad třemi poklekajícími františkány.⁵⁴⁶ Kompozice je zřejmě přejata z o něco staršího arménského rukopisu.⁵⁴⁷

Během 14. století se ikonografický typ rozšířil do celé Evropy, přičemž se spojila byzantská tradice zprostředkovaná především Itálií a starší evropská mariánská mystika, která pramenila zejména z porýnského cisterciáckého prostředí a šířila se od 12. století díky zakládání nových řeholí i horlivosti Bernarda z Clairvaux. Významným pramenem pro nové zobrazení ve 13. století bylo dílo *Dialogus miraculorum* Caesaria z Heiserbachu (kolem 1180–1240), jenž ve svém slavném spisu vyličil vidění jednoho cisterciáckého mnicha, který po příchodu do Nebe hledá svoje cisterciácké bratry. Nevidí je nikde mezi ostatními spravedlivými, ale nakonec je nalézá, když Panna Marie rozevře svůj široký plášť, kam je ve své lásce přijala. Zdroj pro zobrazení Panny Marie Milosrdné i s Kristem lze hledat v antifoně *Salve Regina, Mater misericordiae*, jejíž autorství je přisuzované Heřmanovi z Reichenau (1013–1054). Zprvu se pod Mariiným pláštěm nacházeli zejména řeholníci, teprve později se na jejich místě objeví zástupci různých společenských stavů v myšlence na přímluvu u Posledního soudu.

⁵⁴⁴ Paul Perdrizet konstatoval původ ikonografického typu v Porýní u cisterciáků, zejména vlivem učení Bernarda z Clairvaux a jeho mariánské mystiky. Perdrizet vyloučil možnost, že by motiv pocházel z Byzance a přisoudil mu starogermánské a keltské kořeny s ohledem na právní tradici symboliky pláště (PERDRIZET 1908). Bádání se tohoto názoru dlouho přidržovalo, dokud arménská badatelka Sirarpie Der Nersessian nepoukázala na dvě arménské miniatury jako na nejstarší příklady ikonografického typu, který poté převzalo italské umění (NERSESSIAN 1970).

⁵⁴⁵ PERDRIZET 1908, 64.

⁵⁴⁶ Pinacoteca Nazionale, Siena. Vyobrazení: CARLI 1999, 67–69.

⁵⁴⁷ NERSESSIAN 1970, 187–202.

Na rozšíření kultu ve 13. století však měly vliv i dějinné události. Po vyplenění Konstantinopole během IV. křížové výpravy v roce 1204 se do Evropy dostalo mnoho cenných relikvií, mezi nimiž nechyběly ani části pláště Panny Marie.⁵⁴⁸ 13. století je příznačné vzrůstem mariánské úcty a nový ikonografický typ se tak rychle rozšířil. V Německu lze za jedno z prvních dochovaných zobrazení ze 13. století považovat svorník z jižní boční lodi erfurtského františkánského kostela.

Podobu zobrazení značně ovlivnilo populární dílo *Speculum humanae salvationis*, jehož ilustrace měly mimořádný ohlas v umělecké produkci. Tento spis v kapitolách XXXVII–XL prezentoval Marii jako prostřednici a přímlyvkyni, obhájkyni a ochránkyni hříšného lidstva před pozemským neštěstím, d'áblovým pokušením a božím hněvem. Jako starozákonní paralela slouží výjev s obleženým městem, které zachrání dcera etiopského krále Tarbis. Další dva odkazy představuje žena z Tebesu, která při obraně svého města vrhá mlýnským kamenem, jímž prorazí lebku Abímelekovi, a Davidova žena Míkol zachraňující svého muže, když zdržuje Saulovy posly, zatímco David prchá oknem před jistou smrtí.

Mariánská úcta se rozvíjela zejména v okolí Bodamského jezera v oblasti Seeschwaben, a to díky působení klášterů benediktinů v Reichenau a ve Weingarten, cisterciáků v Salemu a premonstrátů ve Weißenau.⁵⁴⁹ Zejména klášter Reichenau hrál v šíření kultu Panny Marie Ochránitelky výraznou roli, neboť právě zde vznikl již zmíněný hymnus *Salve Regina* oslavující Pannu Marii jako Královnu nebes a Matku milosrdenství. Z kláštera Weißenau pochází exemplář *Speculum humanae salvationis* (1330–1335) s iluminací Panny Marie, která drží svůj plášť ve zdvižených rukou nad skupinami mužů vlevo a žen vpravo.⁵⁵⁰ Text nad zobrazením zní: „*Maria est nostra defensoris et protectrix*“ a výjev je doprovázen třemi obvyklými starozákonními paralelami. Příznačné je zde také oddělení mužů a žen, přičemž muži jsou na čestném místě po pravém boku Panny Marie.

Nejstarší sochařská díla s námětem Panny Marie Ochránitelky ve Švábsku můžeme sledovat ve spojení s parléřovskou architekturou a jedná se vždy jenom o samotnou Pannu Marii, bez Krista.⁵⁵¹ Takové zobrazení staví Pannu Marii do role přímlyvkyně před

⁵⁴⁸ Srov. GORMANS 2006, 7.

⁵⁴⁹ STÄHLE 1983, 73.

⁵⁵⁰ Ibidem, 74–75. Vyobrazení tamtéž. Stiftsbibliothek Kremsmünster, Rakousko.

⁵⁵¹ PFEFFER 1919, 37.

Kristem Vševládcem. Již kolem poloviny 14. století vznikla figura na vnější jižní stěně kostela sv. Kříže ve Švábském Gmündu,⁵⁵² nalevo od portálu s Posledním soudem. Pravděpodobně byla objednána v reakci na strach z morové epidemie v letech 1348–1350. Krátce po polovině století byla vytesána Panna Marie na jižním portálu chóru dómu v Augsburgu,⁵⁵³ která kompozičně vychází ze sochy ve Švábském Gmündu, ale spodní dvě postavy navíc nesou donátorův erb. Přibližně ze stejné doby i dílny pochází kamenná Madona Ochránitelka z Unterkochen bei Aalen, která je dnes umístěna ve sbírkách Württemberského zemského muzea ve Stuttgartu, ovšem po 2. světové válce se dochovala ve značně torzálním stavu, který nedovoluje určit přesnější chronologii ve vztahu k oběma předchozím sochám.⁵⁵⁴ Kolem poloviny 14. století vznikly i Madony Ochránitelky na severním opěrném pilíři průčelní věže⁵⁵⁵ a na druhém opěrném pilíři jižní boční lodi minstru ve Freiburgu im Breisgau,⁵⁵⁶ kde se dochovala také starší vitraj s týmž námětem z doby kolem roku 1320.⁵⁵⁷ O něco mladší je Madona Ochránitelka z freiburského muzea, datovaná do 80. let 14. století, která se od předchozí skupiny liší přítomností Krista.⁵⁵⁸

Zobrazení Panny Marie s ochranným pláštěm ze 14. století jsou si po formální stránce velmi blízká. Postava Marie je štíhlá, s šatem členěným pouze dlouhými vertikálními záhyby, podobně jako je tomu na již zmíněném svorníku v Erfurtu. Plášť je sepnut na prsou a Marie jej po stranách přidržuje. Paže však nerozpíná, pouze je pokrčuje v loktech, aby zůstal úzký prostor pro prosebníky. Uzavřený obrys sochy tvořený pláštěm připomíná mandorlu, po Mariiných bocích klečí se sepnutýma rukama figury zástupců společenských stavů, které jsou seřazené nad sebou a otočené buď bokem, nebo čelem k pozorovateli. Tato jednoduchá symetrická kompozice byla základem i pro skupinu madon z období krásného slohu a je čitelná i v sochách Panny Marie Ochránitelky z oltáře v kapli v Alleschwende v Allgäu a z hlavního oltáře v Ravensburgu,⁵⁵⁹ připisované Michelu Erhartovi, která značně ovlivnila řezbářskou produkci pozdního 15. století.

⁵⁵² Přenesena do kostela sv. Jana Křtitele (Johanniskirche) a nahrazena kopií.

⁵⁵³ MEURER 1978, 321.

⁵⁵⁴ Katalog Stuttgart 1989, 164–166, vyobrazení dnešního stavu i stavu před válkou tamtéž.

⁵⁵⁵ Vyobrazení KREBS 1905, 29. Dostupné v digitální podobě na <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/>, vyhledáno 15. 10. 2014.

⁵⁵⁶ Vyobrazení ibidem 1905, 33.

⁵⁵⁷ Vyobrazení ibidem, 1905, 34.

⁵⁵⁸ BAUM 1921, 52–53.

⁵⁵⁹ Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. 421.

Dochovaná skupina soch z období internacionálního slohu je stylově i ikonograficky rovněž velmi homogenní a dá se tak předpokládat, že všechny sochy vznikly pod působením uměleckého centra v Ulmu, pravděpodobně však ne v jedné dílně.

6.1. Madona z klášterního kostela ve Zwiefalten

Zřejmě nejstarší ze skupiny Madon Ochránitelek spojovaných s ulmskou dílnou je Madona z kláštera Zwiefalten [116], který byl ve 14. a 15. století jedním z nejbohatších a nejvlivnějších klášterů v Horním Švábsku a jeho kostel sloužil jako významné poutní místo, což patrně napomohlo rozšíření typu zdejší milostné sochy.⁵⁶⁰ V letech 1421–1436 byl opatem ve Zwiefalten Georg I. Eger, jenž nechal v klášterním kostele zřídit nový hlavní oltář a také oltář mariánský, který je zmíněn roku 1426.⁵⁶¹ Tento časový údaj by odpovídal i slohovému zařazení sochy, kterou však roku 1756 výrazně pozměnil nebo dokonce možná znovu vyřezal sochař Joseph Christian z Riedlingen.⁵⁶² Vzorem mu byla patrně uctívaná Madona z Einsiedeln, která v baroku našla ohlas po celé střední Evropě.⁵⁶³ Ačkoli Madonu nezbavil zcela jejího původního tvarosloví, připravil ji o její chráněnce.

Ze všech stran opracovaná socha Madony stojí dnes na oltáři sv. Kříže uprostřed chóru klášterního kostela hojně navštěvovaného poutníky. Elegantní, ne příliš výrazné esovité prohnutí těla a čistě vertikální drapérie vysoko přepásaného šatu jí dávají určitou monumentalitu. Kristus sedí vzpřímeně na matčině levé ruce, opřený jednou paží o její hrudník, druhou má spuštěnou podél těla a v ruce svírá cíp pláště, pod nímž bývali prosebníci. Na druhém boku pozvedá mírným gestem plášť Panna Marie. Na rozdíl od praxe běžné na přelomu vrcholné a pozdní gotiky se zde na diváka nedívá Kristus, ale Panna Marie, což je však pravděpodobně dílem barokní úpravy. Z milostné Madony je

⁵⁶⁰ PFEFFER 1919, 44; BAUM 1921, 53–54; PRETSCH 1989, obr. 31; FLEISCHER/KUNZ 2013, 62–63.

⁵⁶¹ Ibidem, 26; srov. PRETSCH 1989, 174.

⁵⁶² Ibidem, 42. Zprávu o tom podává kronikář kláštera, laický bratr Ottmar Baumann: „Am 9. Mai 1740 hat man angefangen, die Altäre wegzuraumen; die Conversi haben mit Beihilf der Maurer und Zimmerleute die Mutter Gottes von dem alten Ort, allwo, sie schon etwelche hundert Jahre gestanden, hinweggethan und in die Pfarrkirche übertragen, allwo sie verblieben bis auf das Jahr 1752. (...) Als die Einweihung (des neuen Münsters, 18. Oktober 1752) vorbei gewesen, so ist man in die Pfarrkirche gegangen und hat die Muttergottes prozessionaliter abgeholt und wiederum in das neue Münster übertragen. Es ist aber die Bildniß der Mutter Gottes in ein oder andern ein wenig geändert worden durch Herrn Christian, Bildhauer; als er aber solches unternommen, so ist das Holz so frisch erfunden worden, als wann es erst vor einem kurzen Zeit von einem frischen Holze wäre gemacht worden, da doch bewußt, daß man schon vor mehr als 500 Jahren es verehrt hat.“ (SCHURR 1911, l.c. 206, 218, 224.)

⁵⁶³ Z geograficky blízkých děl jmenujme například Madonu v klášterním kostele ve Wiblingen, která pochází z pozdního 17. století a stávala původně v einsiedelské kapli, jež byla po sekularizaci zbořena.

dnes zřetelná spíše celková koncepce, která odkazuje na sochy z poloviny 14. století, ovšem detaily a povrchová úprava mohou být zavádějící.

I přes barokní zásahy je možné Madonu nebo její původní podobu zařadit do sféry vlivu ulmské dílny. Socha má esovitým prohnutím nejblíže k cyklu Panen moudrých a pošetilých v archivoltách západního portálu ulmského minstru, konkrétně ke druhé Panně pošetilé zdola.⁵⁶⁴

Zařazení Madony z kláštera Zwiefalten jako nejstarší z celé skupiny se zakládá jednak na jejím méně vychýleném postoji, hlásícím se částečně ještě k tradici soch ze 14. století, jednak na předpokladu, že díky svému umístění ve významném kostele mohla právě tato socha nejspíše inspirovat vznik dalších Madon Ochranitelek.

6.2. Madona Ochranitelka z Leutkirch-Herlazhofen

V. 117,5 cm, vrbové dřevo.

Polychromie byla zcela odstraněna louhem. Řezba vykazuje řadu drobných poškození a pozdějších doplňků. Doplněna byla koruna, agrafa, špička nosu a levá noha dítěte, zadní části pláště, části pravé strany roušky a vícero dřevěných perliček na opasku, zadní část hlavy a rameno druhé mužské postavy i s trubkovým záhybem. Další četné opravy a doplnění dřeva pocházejí z restaurování zřejmě z roku 1906. Poslední restaurace proběhla v roce 1991.⁵⁶⁵

Madona Ochranitelka pochází z obce Herlazhofen u Leutkirchu v kraji Allgäu [117]. Dnes je vystavena v muzeu Suermondt-Ludwig v Cáchách, které ji zakoupilo roku 1906 ze sbírky kolínského sochaře Richarda Moesta. Tenž pocházel z města Horb nad Neckarem a sochu získal právě z Herlazhofen od jakéhosi kostelního malíře – sběratele dřevěných soch.⁵⁶⁶

Sousoší Panny Marie s dítětem a ochranným pláštěm ukryvajícím na každé straně sloupec nad sebou klečících postav je rovněž spojováno s dílnou Mistra Hartmanna a vzniklo patrně ve 20. letech 15. století.⁵⁶⁷ Na severních březích Bodamského jezera se však Hartmannův styl prolíná ještě s další uměleckou tradicí, kterou nejlépe ilustruje výrazově mnohem hlubší tvorba Mistra z Eriskirchu. Právě toto spojení nejlépe vystihuje slohovou polohu Madony z Herlazhofen.

⁵⁶⁴ K otázkám datace figur v archivoltách západní předsíně minstru v Ulmu: RINGSHAUSEN 1984².

⁵⁶⁵ Hans Multscher 1997, 252, kat. č. 3.

⁵⁶⁶ PERDRIZET 1908 Mater Omnium č. 97; SCHWEIZER 1910, 47, Taf. 1; PFEFFER 1919; BAUM 1921, 148; OTTO 1924, 64–65; WEISE 1924, 13; SUSSMANN, 1929, 340; PINDER 1924/1929, 190; WALZER 1957, 29; GRIMME 1966, Nr. 22; GRIMME 1977, Nr. 188; STÄHLE 1983, 84; FALK 1993, 110–112; PARELLO 1994, 87; Hans Multcher 1997, Nr. 4; GORMANS 2006, 8–10.

⁵⁶⁷ Dílo Hartmannově dílně, respektive dílně Mistra Dornstadtského retáblu, připisala Gertrud Otto (OTTO 1924, 65).

Od starší generace ochranných soch se Panna Marie z Herlazhofen odlišuje výrazným esovitým prohnutím a také dítětem, které nese stejně jako Madona ze Zwiefalten na svém pravém boku a jež se na celé kompozici aktivně podílí. Pokrčenou pravou paží se Kristus opírá o matčinu hrud', ale dotýká se jí pouze přes cíp závoje spadajícího z jejích vlasů, levou ručkou nadzvedá Mariin plášť. Levou nožku překřížuje přes nataženou pravou, nepřiliš dětské tělo má vzpřímené a naopak velmi dětskou hlavičku vyklání směrem od matky a pohled směřuje k věřícímu.

Samotná Panna Marie, korunovaná Královna nebes, stojí v klidném kontrastu a hlavu s mladistvou tváří naklání k synovi. Dlouhý splývavý šat má vysoko přepásán opaskem zdobeným četnými dřevěnými perličkami. Rozvrh drapérie sleduje především vertikální či diagonální linie, ale nenajdeme zde žádné mísovité záhyby. Postavy prosebníků jsou seřazeny nad sebou v úzkých nikách, tvořených šatem a lemem pláště, a rozděleny na muže a ženy po vzoru starších vyobrazení, ovšem jejich strany jsou vyměněné. Na pravé straně je původní pouze přední figurka ženy, ostatní byly později upraveny, na levé straně zpoza Mariina šatu vyhlížejí čtyři mužské postavy rozdílného sociálního postavení.⁵⁶⁸ Výměna heraldických stran by mohla poukazovat na prostředí, pro něž byla socha objednána, tedy na některý ženský klášter. Mohla ovšem vzniknout i ze špatné interpretace zrcadlově převrácené grafické předlohy.

Kristova přítomnost a jeho aktivní účast mění interpretaci zobrazení, neboť se zde mnohem silněji prosazuje myšlenka spásy a milosrdenství. Jeho nedětská fyziognomie zdůrazňuje fakt, že se zde nejedná o dítě, ale o inkarnovaného Krista. Zajímavým detailem je způsob, kterým se Kristus opírá o matčinu hrud', tedy pouze přes cíp roušky, jejíž látku svírá v prstech. Velmi podobnou fyziognomii i kompozici Krista najdeme na sochách madon z okruhu Hanse Multschera, které vznikly kolem poloviny 15. století. Dá se proto předpokládat, že milostná Madona ze Zwiefalten byla vzorem i pro jiné ikonografické typy než pouze sochy Madon Ochranníků.⁵⁶⁹

Marie je zde představena jako *Mater omnium*, Matka veškerenstva, což zdůrazňují postavy různých společenských vrstev pod pláštěm. Oproti starším vyobrazením zde však nenajdeme stavy nejvyšší, tedy papeže či krále. Plášť je sepjat prostou kulovitou sponou. Agrafa krásných madon obvykle odkazuje na mystické zasnoubení Panny Marie jako

⁵⁶⁸ GORMANS 2006, 8–10.

⁵⁶⁹ Dítě Madony z Zwiefalten sedí podobně vzpřímeně, ale jeho fyziognomie je mnohem více dětská než u Madony z Herlazhofen. Vzhledem k silným úpravám sochy v baroku je však otázkou, zda tomu tak bylo původně.

Církve s Kristem, což ve spojení s ochrannou funkcí pláště zdůrazňuje důležitou roli církve.

Socha do značné míry svým zpracováním ukazuje vývoj směrem k Madoně z Bollingen, potažmo k Madoně z Munderkingen. Omezení prostorové expanze, roztažení do šířky, ale zejména zpracování očí odhaluje mnohé shody mezi oběma díly. Madona Ochrannice je očividně starší a její vznik můžeme klást přibližně před rok 1430.

6.3. Madona Ochrannice z Dietlingen-Göbblingen

V. 137 cm (s nově doplněnou korunou), jilmové dřevo. Zadní strana je vyhloubená a zploštěná. Původní polychromie byla vícekrát přemalována a její dnešní podoba pochází z 19. století, pouze v inkárnatech se dochovaly zbytky původní barevnosti.

Cášské soše je kompozičně nejbližší Madona Ochrannice z dominikánského muzea v Rottweilu [118], která pochází z nedalekého Dietlingen-Göbblingen, kde stávala ve farním kostele, proslaveném poutěmi.⁵⁷⁰ V 50. letech 19. století se dostala do sbírky církevního rady Dursche. Göbblingen získal roku 1354 benediktinský klášter Alpirsbach ve Schwarzwald, když vesnici odkoupil od hrabat von Sulz. Během reformace zůstalo Göbblingen katolické, zatímco Alpirsbach reformační myšlenky přijal za své. Willi Stähle proto navrhl hypotézu, že někteří z řeholníků zastávající staré vyznání přesídlili do katolického Göbblingen a sochu, jejíž ikonografie reformačním myšlenkám nevyhovovala, si odvezli sebou.⁵⁷¹

Madona přejímá téměř doslova kompozici sochy z Herlazhofen, chybí jí však její lehkost a elegance, kontrast nepůsobí přirozeně, Kristus sedí poněkud toporně a prosebníci jsou podáni čistě frontálně, bez jakéhokoli pokusu o zachycení pohybu a vzájemných vztahů mezi nimi. Na pravé straně chybí jedna z figurek věřících a liší se i gesto Kristovy pravé ruky, již na cášské soše svírá Mariinu roušku na hrudi, zatímco v Rottweilu má ruku na roušce pouze položenou. Tento rozdíl pravděpodobně vznikl nepochopením vzoru. Plášť Göbblingenské madony není sepnut žádnou viditelnou sponou, na rozdíl od Madony z Herlazhofen.

Pohled z boku ukáže výrazněji plasticitu sousoší než pohled frontální, který akcentuje monumentální blokovitost až plochost. Spodní klečící postavy prosebníků jsou zobrazeny

⁵⁷⁰ BEISSEL 1909, 352–361; BAUM 1917, Nr. 75; BAUM 1921, 148; OTTO 1924, 64–65; PINDER 1924/29, 190, 324; BAUM 1929, 31, Nr. 54; WEISE 1955, 7; GRIMME 1977, 96; STÄHLE 1977, 28; STÄHLE 1983, 80–85.

⁵⁷¹ STÄHLE 1983, 84.

celé, na plášti se vytvářejí bohaté záhyby a břicho Panny Marie je pod opaskem kulatě vyklenuté. Odhlédneme-li od ideálu ženské krásy kolem roku 1400, který právě vyklenuté břicho akcentoval, můžeme jej chápat jako zdůraznění ikonografie Marie jako *Mater omnium*, Matky Veškerenstva, protože jej najdeme u všech čtyř soch. Akcentace mateřství interpretuje Marii nejen jako Matku Spasitele, který vykoupil lidstvo z dědičného hříchu, ale rovněž jako druhou Evu a prosebníky jako Eviny děti. Kristus sedí na Mariině levé ruce, ale jeho fyziognomie dospělého člověka, s výraznou propadlinou pod hrudním košem, se vyhraňuje proti tradici dětí krásných madon, což ještě zdůrazňuje naprostá absence motivu zaboření Mariiných prstů do dětského těla. Nožky spasitele směřují k oběma nejvrchnějším prosebníkům a spolu se vzpřímeným tělem nutí pozorovatele myšlenku na vykoupení z dědičného hříchu skrze Kristovo ukřižování.

Kulaté tváře prosebníků jsou si navzájem velmi podobné, pouze nejspodnější figura na pravé straně má výraznější mužské rysy s vráskami kolem úst. Postavy se nedají jednoznačně rozlišit na muže a ženy, řeholníky či farníky a jejich ztotožnění s alpirbašskými benediktiny je tedy problematické. Oděvem je jim prostá tunika s širokými rukávy staženými nebo ohrnutými u zápěstí, které se u jednotlivých postav liší.

Madona je spolu s Madonou Ochránitelkou z cášského muzea velmi často zmiňována v souvislosti s Dornstadtským oltářem. Ačkoli socha používá podobné formální nástroje, jako jsou typické drapériové záhyby nad kolenem volné nohy a zřasení pláště na prsou, nebo v modelaci tváře vysoko nasazená ústa, široké oči a vyklenuté čelo, jejímu zpracování chybí lehkost vlastní sochám Dornstadtského retáblu. Pokud vznikla ve stejné dílně, pak její provedení připadlo zřejmě jinému sochaři. O tom vypovídá i modelace pravé paže, která je pod pláštěm téměř hmatatelná [118c].

6.4. Panna Marie Ochránitelka v Ummendorfu u Biberachu

V. 93 cm, dubové dřevo, zezadu vyhloubená až do výše týla.

Stav zachování: Koruna, levá ruka s ohybem pláště, pravý ukazováček, kus dřeva po straně levého ramene a všechny ruky prosebníků jsou nové doplňky.

Polychromie byla zcela odstraněna žíravinou, následně socha zřejmě delší dobu ležela ve vodě a dřevo touto procedurou utrpělo značná poškození včetně změny barevnosti.

Odlišnou ikonografickou variantu představuje Panna Marie Ochránitelka v katolickém farním kostele v Ummendorfu u Biberachu [119], kam se dostala z majetku sedláka Antona Köberleho.⁵⁷² Socha je o poznání menší než výše zmíněné Madony Ochránitelky a materiálem je nepříliš obvyklé dubové dřevo, které se v okruhu ulmské dílny vyskytuje u postav z chórových lavic v minstru v Überlingen.

Marie je zachycena v elegantním esovitém prohnutí podobně jako Madona z Herlazhofen, vysoko přepásaný šat je opět členěn dlouhými vertikálními záhyby s hlubokým probráním uprostřed, které je společné všem čtyřem sochám. Na pravém boku Panny Marie klečí nad sebou tři modlící se prosebníci v tunikách se širokými rukávy, podobně jako u Madony z Gößlingen. Na levém boku místo věřících nacházíme jen kaskádovitě spadající drapérii.

Asymetrickou kompozici bez Krista vysvětluje Heribert Meurer možnou pozdější úpravou a předpokládá, že původně Panna Marie dítě na levé ruce nesla, nebo nést měla, aby tím vznikla kompoziční protiváha k postavám na pravém boku, a vylučuje, že by se mohlo jednat o zobrazení sv. Uršuly.⁵⁷³ Při dnešním stavu se ovšem nedá pozdější úprava sochy ani potvrdit, ani vyvrátit. Kompozice je však vyvážená a rozvrh drapérie nepůsobí dojmem, že zde dítě chybí. Marie by tak mohla být představena v duchu starší tradice jako Přímlyvkyně, která však v tomto případě není zobrazena jako oranta, ale jako korunovaná *Regina coeli*, Královna nebes. Gesto rukou bylo částečně doplněno a není jisté, zda odpovídá originálnímu záměru. Pokud se již od počátku jednalo o zobrazení samotné Marie bez dítěte a pozice levé ruky je tím pádem původní, je také třeba počítat s tím, že držela nějaký atribut, pravděpodobně žezlo, čemuž by odpovídalo i postavení prstů.

Postavy pod pláštěm jsou zde výrazněji individualizované a hierarchicky uspořádané. Nejspodnější je klečící žena, nad ní se vynořuje mladý muž a nejvyšší umístění připadá muži staršímu, oblečenému do honosnějšího roucha. Při pohledu z boku je patrné, jak

⁵⁷² BECK 1983, 32; BECK 1997, 10; Hans Multscher 1997, 254, kat. č. 4 (autor hesla Heribert MEURER).

⁵⁷³ Hans Multscher 1997, 254.

mladší muž horlivě vytahuje krk dopředu, zatímco zralý, moudrý muž zůstává spíše v pozadí, s vědomím bezpečí, jaké mu skýtá plášť Panny Marie. Motiv prosebníků pouze pod jednou stranou pláště známe již od Duccia a jeho zmíněné Madony se třemi františkány, u ummendorské sochy se však spíše než o ikonografický význam či odkaz na starší tradici jedná o hru s kompozicí, která je vlastní internacionálnímu slohu.

Výtvarná kvalita ummendorské sochy ostatní sochy z této skupiny převyšuje. Kompozice není rozdrobená do detailů a sochařská modelace je zvládnuta bez viditelných obtíží, což je patrné zejména v jemně modelované tváři či zpracování pokrčených paží, které u Hartmannových či ulmských děl nepůsobí nikdy přirozeně. Kvalita, stejně tak jako neobvyklé dubové dřevo, které bylo obtížnější na zpracování, vypovídá o vyšších nárocích objednavatele. Drobnější měřítko bližší krásným madonám dovoluje domněnku, že socha byla určena pro menší interiér a spíše privátní devoci. Ummendorf leží nedaleko významného benediktinského opatství Ochsenhausen, založeného již v 11. století, a lze tak vyslovit možnost, že se socha do majetku rodiny sedláka Köberleho dostala právě odtud po sekularizaci kláštera.

7. Současníci Mistra Hartmanna

Na rozdíl od Mistra Hartmanna, jehož kariéru lze sledovat pomocí pramenů, ostatní řezbáři a sochaři ve Švábsku zůstávají zahaleni rouškou anonymity. Jednou z výjimek byl Mistr Greczinger, který měl podle cedulky s nápisem na zadní straně sochy roku 1427 vytvořit Madonu z farního kostela v Sigmaringen-Laiz, ale není jasné, zda jde pouze o malíře, nebo i sochaře.⁵⁷⁴ U jiných nadaných umělců si však musíme vystačit s pomocnými jmény jako Mistr Božího hrobu z Trochtelfingen nebo Mistr z Bronnweileru a konečně Mistr z Eriskirchu. Rámec sledovaného období teoreticky uzavírá počátek činnosti Hanse Multschera v Ulmu v roce 1427, ale protože nejsme schopni většinu pojednávaných děl přesně datovat, setkáváme se i s reakcemi na jeho ranou tvorbu.

Alfred Schädler ovšem navrhl hypotézu, že Hans Multscher mohl v Ulmu žít, učit se v místní huti a vytvořit umělecká díla⁵⁷⁵ již *před* svojí cestou na západ. Rovněž se pravděpodobně vrátil dříve než v roce 1427, kdy byl přijat jako měšťan a osvobozen od daní. Dokladem je mimo jiné skutečnost, že v roce 1427 již Multscher vlastnil v Ulmu dům. Schädler proto navrhuje datovat východní radniční fasádu již do let 1425–1426 a spojit Multscherovo získání měšťanských výsad právě s touto významnou zakázkou. Zároveň by se tím vysvětlil umělecký vývoj směrem ke Kristovi v západní předsíni ulmského minstru z roku 1429.⁵⁷⁶ Nejstarší sochou, která se Multscherovi připisuje je malá Madona z allgäuského soukromého vlastnictví,⁵⁷⁷ následují skříňové figury z Reichenhofen, které vznikly patrně ještě předtím, než byl Multscher přijat jako občan Ulmu. Přijmeme-li tuto velmi pravděpodobně znějící hypotézu, musíme počítat s tím, že se Hans Multscher s Hartmannem znali z ulmské huti.

⁵⁷⁴ BAUM 1921, 123; HERMANN 1986, 44; MAEK-GÉRARD 1985, 15.

⁵⁷⁵ Jako příklady Schädler uvádí Madonu z Kempten/Adelhartz a Sv. Máří Magdalénu z berlínské Skulpturensammlung.

⁵⁷⁶ SCHÄDLER 1998, 38.

⁵⁷⁷ WLM Stuttgart, kolem 1425. Srov. Hans Multscher 1997, kat. č. 9.

7.1. Mistr z Eriskirchu

Mistr z Eriskirchu⁵⁷⁸ tvořil zhruba současně s Mistrem Hartmannem a na některých dílech tak můžeme sledovat prolínání formálních a výrazových prostředků obou sochařů. Tyto dvě dílny byly pravděpodobně nejvlivnějšími a nejúspěšnějšími řezbářskými podniky dvacátých let v Horním Švábsku. S recepcí jejich stylu se setkáváme i u mnoha výrazně rustikálních děl. Po návratu Hanse Multschera ovšem můžeme sledovat nesmírně rychlou reakci na nový styl i ve vrstvách lidového umění, což nám prozrazuje mnohé o povaze objednavatelů a funkci umění v tehdejší společnosti.

Julius Baum přiřkl Mistru z Eriskirchu v sochařství stejné místo, jaké zaujímal Stefan Lochner v malířství, tedy funkci „*nového vína ve starém měchu*“.⁵⁷⁹ Srovnával jej s Ghibertim, přičemž ovšem právě renesančního tvůrce označuje jako toho, kdo čerpal mnohem hlouběji z gotické tradice než „gotický“ Mistr z Eriskirchu.⁵⁸⁰

Sochař činný na počátku 15. století v okolí Bodamského jezera získal své pracovní jméno podle starého poutního místa a městečka Eriskirch, ležícího na břehu Bodamského jezera, odkud pocházejí čtyři dřevořezby ženských figur, dnes vystavené v Dominikánském muzeu v Rottweilu. Dvě s překříženými rukama na prsou se označují za sousoší Navštívení, zbylé dvě jako ženy ze skupiny Oplakávání. Není ovšem jisté, zda byla čtveřice soch skutečně původně určena pro kostel v Eriskirchu. Georg Lill zvažoval jako možná sídla dílny Tettnang, Rottweil, Isny, případně velká centra jako Lindau nebo Kostnici.⁵⁸¹ Ačkoli se dílna nedá přesvědčivě lokalizovat, J. Baum předpokládal Mistrův původ v tomto kraji, neboť: „...*die stille Beseelung seiner Figuren ist nur im Lande Seuses möglich*“.⁵⁸² Naopak Georg Weise připojil sochy z Eriskirchu k mladší fázi stylu ovlivněného českým uměním.⁵⁸³ Doba kolem roku 1420, kdy mistr tyto sochy vytvořil, představovala bezesporu jeho umělecký vrchol. Willi Stähle mu připisuje místo na počátku nového stylu:

⁵⁷⁸ LILL 1925, 86–90; OTTO 1950, 93; WEISE 1955, 6; BAUM 1957; BETZ 1969; STÄHLE 1983, 54–72; HILGER 1991, 20–21; KONRAD 1993, 152–153; Hans Multscher 1997, kat. č. 1a, b (autorka hesla Claudia LICHTÉ), LICHTÉ 2003, 33.

⁵⁷⁹ BAUM 1957, 9.

⁵⁸⁰ Ibidem, 10.

⁵⁸¹ LILL 1925, 87.

⁵⁸² BAUM 1957, 10. „...*tichá oduševnělost jeho postav je možná jen v zemi Seuseho*“.

⁵⁸³ WEISE 1955, 7.

„Der Meister steht mit seiner lebensnahen und ausdrucksvollen Kunst am Anfang einer neuen Entwicklung in der schwäbischen Bildschnitzerkunst der Spätgotik, die zu seiner Zeit starke Impulse aus den Niederlanden und aus Burgund empfing.“⁵⁸⁴

Erich Wiese poukázal ve své disertaci na souvislost mezi vratislavským Mistrem Dumlosovského ukřižování a Mistrem z Eriskirchu.⁵⁸⁵ A ve své zásadní práci o slezském sochařství byl ještě konkrétnější, když srovnal hlavy bolestné Marie z Rottweilu a z Vratislavi a shledal je téměř dvojčaty. Pro ruce vratislavské sošky složené na hrudi našel zase analogii na soše Panny Marie z Navštívení v Rottweilu. Stylově obě⁵⁸⁶ rottweilské sochy postavil mezi Dumlosovské ukřižování a sochu sv. Barbory z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi.

„Es ist bei der Kompliziertheit des Tatsachenbestandes bei den Arbeiten des Dumlose-Kreises nicht geboten, eine Deutung der persönlichen Zusammenhänge innerhalb dieses Kreises zu versuchen. Sein Radius ist auch keineswegs mit dem beigebrachten Material festgelegt. In der Richtung der schönen Madonnen wächst er unabsehbar, nach Burgund einerseits und Italien auf der anderen Seite.“⁵⁸⁷

Na spojení Mistra z Eriskirchu a pražského Týnského ukřižování navázal Berndt Konrad, který Týnského mistra označil jako východisko stylu reprezentovaného Mistrem z Eriskirchu.⁵⁸⁸ Milena Bartlová datovala Týnskou kalvárii až do roku 1439, čímž možný vliv pražského sochaře na Mistra z Eriskirchu vyloučila a poukázala na Pannu Marii jako šestinedělku z Buchau,⁵⁸⁹ která podle ní dokládá domácí kořeny tohoto stylu.⁵⁹⁰ Pozdní datace Týnské kalvárie byla ovšem vyvrácena, neboť během nedávného restaurování bylo na podstavci Panny Marie Bolestné z Krupky nalezeno datum 1436. Protože tato socha na

⁵⁸⁴ STÄHLE 1983, 54. „Mistr stojí se svým realistickým a výrazovým uměním na počátku nového vývoje švábského pozdně gotického řezbářství, jež v jeho době přijímalo silné impulsy z Nizozemí a Burgundska.“

⁵⁸⁵ WIESE 1920, 33, pozn. 71.

⁵⁸⁶ Tehdy byly ze čtveřice soch v muzeu v Rotweilu deponovány pouze dvě zmiňované figury.

⁵⁸⁷ WIESE 1923, 45–46. „Není nutné, při komplikovanosti skutečností ohledně děl okruhu Mistra Dumlosovské kalvárie, pokoušet se o interpretaci osobních vztahů v rámci tohoto okruhu. Jeho radius v žádném případě není stanoven dochovaným materiálem. Směrem ke krásným madonám nedozírně narůstá, na jedné straně do Burgundska, do Itálie na druhé.“

⁵⁸⁸ KONRAD 1993, 152. Podobně dřívější české bádání srov. zejm.: CHLÍBEC 1990, 45.

⁵⁸⁹ MEURER 1989, 173–177.

⁵⁹⁰ BARTLOVÁ 2004, zejm. 84. Autorka tuto část Švábska označuje za horní Porýní, což není úplně přesné, neboť se sice jedná o povodí nejhořejšího rýna, ale také Dunaje. V německé umělecko-historické literatuře se výraz horní Porýní („Oberrhein“) používá zejména pro oblast s centry v Basileji a Štrasburku. Oblast nejhořejšího Rýna, o níž zde hovoříme, bývá označována jako „Bodenseeraum“ nebo přesněji „Seeschwaben“.

týnskou Marii přímo reaguje, pozdní datování pražských děl tím bylo vyvráceno.⁵⁹¹ Ačkoli tváře Marií z Dumlosovského a Týnského ukřižování a rottweilských Truchlících žen děl představují téměř shodný formální aparát, celkový výraz děl Mistra z Eriskirchu je jiný a můžeme tak předpokládat, že jde o univerzální dědictví krásného slohu, zejména pak typiky tváří krásných piet.

7.1.1. Čtyři truchlící ženy z Eriskirchu

Rottweil, Dominikanermuseum (dříve Lorenzkapelle).

Původní provenience: Poutní kostel v Eriskirchu.

Materiál: vrbové dřevo, opracování ze tří čtvrtin, vzadu vyhloubené, polychromie byla odstraněna louhem.

Kráčející žena: v. 133 cm, š. 57 cm, h. 25 cm (W. Stähle ji označuje jako Marii Magdalenu).

Modlící se žena: v. 139 cm, š. 40 cm, h. 25 cm (W. Stähle – bolestná Panna Maria).

Žena se zkříženými pažemi hledící doleva: v. 140 cm.

Žena se zkříženými pažemi hledící dopředu: v. 143 cm.

Stav zachování: Sochy jsou nevratně povrchově poškozené kompletním olouhovááním polychromie. Otvory po dřevokazném hmyzu a drobnější poškození jsou zakryty kytem. Zadní strany nejsou zakryty, ani se nedochovaly doklady krycích desek, ale naopak četná kytování děr po hřebících, jimiž mohly být sochy připevněny ke stěně.

Žena zobrazená v nakročení: chybí oobě ruce a část šatu u levé ruky. Pravá ruka byla připevněna dřevěným kolíčkem, levá sestávala z jednoho kusu dřeva spolu s 48 cm dlouhým fragmentem visící drapérie a k celku ji vázaly tři kolíčky a kliš. Přední část roušky je v jednom místě doplněna novým kouskem dřeva.

Modlící se žena: části okraje roušky doplněny kytem.

Skupina sestává ze čtyř ženských figur, které mají mnohé společné znaky [120]. Je to zejména typika mladých, žalostných tváří, vyznačujících se měkkými, plnými tvářemi, velkýma očima posazenýma široko od sebe a dlouhým rovným nosem s drobným chřípím. Brada špičatě vybíhá z jinak kulaté tváře, je drobná, nasazená hned pod ústy a uprostřed mírně probraná. Ústa jsou velmi pečlivě řezaná, s plnými rty a koutky ztrácejícími se v důlcích ve tvářích. Charakteristickým motivem je zvižené obočí, které na čele utváří dvě vertikální vrásky. Oči mají výrazná horní i spodní víčka, přičemž vnější koutek se stáčí více či méně směrem dolů. Linie spodního víčka je buď vodorovná, nebo dokonce vypouklá a přispívá tím k bolestnému výrazu. Tento detail je u všech čtyř soch totožný, včetně poslední, výrazně méně kvalitní řezby.

Vlasy jsou jen naznačeny, neboť tváře halí bohatě řasená rouška z těžké, hutné látky s řezbářsky definovaným lemem, který se kroucí a převrací a kolem jemně modelovaného obličejce vytváří rámec v podobě plaménku. Šat je buď přepásán pod ňadry jednoduchým opaskem, nebo zakryt pláštěm. Záhyby jsou jasně definované a hojné, většinou v podobě

⁵⁹¹ KLÍPA/OTTOVÁ 2015, 72.

dlouhých tubic nebo mís. Řezba je sebevědomá a občas se objevuje i ostrá modelace, aniž by ovšem narušila měkkost celku. Využita je bohatá hra lemů a kontrast nahuštěných záhybů s klidnými partiiemi.

Pohybově nejnáročnější je postava kráčející, či v kolenu poklesající ženy, zobrazená z boku [120a, c, f]. Postava je zahalená do bohatého pláště, jehož horní lem se na zádech přehýbá a tvoří výrazné kornoutové záhyby na pravém rameni. Nakročení a pravá paže pokrčená v lokti definují další běh drapérie, zejména řasy spadající ze zad, které se stáčejí směrem k lokti a vytvářející dva výrazné mísové záhyby, mezi nimiž jsou další, menší, jež pohyb dotvářejí. Tuto rotující partii ohraničuje největší mísa, na niž zároveň navazuje hlavní diagonální tah záhybů spodní partie sochy, který posiluje dojem pohybu. Všechny tubicové a kaskádové záhyby jak pláště, tak i šatu zřaseného nakročenou nohou, se zde lámou stejným směrem. Zcela vepředu na samém okraji podstavce nahromaděné záhyby odhalují špičku boty.

V kontrastu ke kráčející ženě stojí postava se sepnutýma rukama, jejíž drapérii určují zejména vertikály a esovitá linie procházející celou figurou [120a, g]. Motiv orámování tváře do plaménku či kapky je zde nejsilnější, protože přes roušku je na temeni ještě přehozen lem pláště. Tento motiv, hojný ve středním Porýní, zvýrazňuje tvář postavy, neboť vytváří ohraničující linii. Záhyby pláště spadajícího z ramen se paprskovitě soustředí k sepnutým dlaním a akcentují tak téma tiché modlitby. Na předloktích se hromadí záhyby, z nichž pak spadají dlouhé vertikální či mírně diagonální řasy až k zemi, kde se zalamují. Z pravého předloktí můžeme sledovat vertikální, či mírně diagonální lem pláště, jenž se v půli převrací a ve spodní části vytváří vzdušný, dvakrát zalomený záhyb, známý zejména ze soch krásných piet. Na druhé straně sochy plášť ustupuje stranou a nechává vyniknout pokrčenému kolenu volné nohy.

Další ze soch je žena s rukama překříženými na prsou, s hlavou nakloněnou k levé straně [120b, d]. Zkřížené ruce opticky prodlužují cípy roušky, které se kříží a mizí pod pláštěm o pár centimetrů výše, a motiv kapky či plaménku je zde opět hlavním kompozičním tématem. Lem pláště je přeložený a nakasaný a kolem šije tak vytváří skoro dojem kapuce, podobně jako u kráčející postavy. Ohrnutí lemu je patrné na řasení drapérie předloktí a pokračuje dolů. Motiv křížení se zde opakuje a lem z pravého ramene mizí pod přeloženou látkou zpod pravého předloktí, která se v partii pasu nadouvá v podobě vzdušné výrazné mísy. Tento záhyb je na celé soše nejvýraznější, protože nemá logické opodstatnění – na pravém boku totiž látka volně visí ve vzduchu. Claudia Lichte

tento detail vysvětlila původním postavení celé skupiny, kdy kráčející žena měla ztracenou rukou přidržovat právě cíp pláště, který zde zůstal neukotvený v jinak organické struktuře záhybů.⁵⁹² Pod velkou mísou se drapérie dělí do trojúhelníkové kompozice spodního šatu tvořené kolenem volné nohy a z něj spadajícími vertikálními záhyby, které se na podstavci lámou do obou stran, a do protipohybu tvořeného ostrou mísou na levé straně. Tyto dva trojúhelné tvary definují společnou hranou diagonální linii, která vede od místa, kde měla plášť přidržovat kráčející žena, k levé straně podstavce. Po stranách tuto kompozici rámují ploché kaskádové záhyby pláště. Celkově lze kompozici této sochy označit jako hru s geometrií a křížením linií.

Čtvrtá socha jako by k prvním třem nepatřila [120b, e]. Formálně se snaží držet stejných zásad, ovšem jejich provedení silně zaostává. Kompozice je nejbližší poslední soše, a to nejen v motivu překřížených rukou, ale i uspořádáním drapérie mísovitých záhybů na břicho. Spodní část sochy se liší a představuje plochý ornament s vlnovkou lemu pozdvižnutého pláště. Socha zcela postrádá ambice k prostorové expanzi, její kompozice je čistě frontální a definovaná kmenem stromu. Řezba obličeje je zhrublá a nevyvážená, příčná vráska krku je jen široký vryp. Ruce překvapivě vykazují vyšší kvalitu, ačkoli je způsob jejich pojetí odlišný od předchozí figury. Jestliže srovnávaná socha měla ruce plně v duchu krásnoslohého ideálu oblé s dlouhými rovnými prsty, poslední figura nezapře v tomto směru realistickou tendenci, která se objevuje v naznačení šlach na hřbetech rukou a jasnější definici kloubů prstů.

I přes povšechnou řezbu, která počítala s vrstvou polychromie, je partná vysoká výtvarná kvalita prvních tří soch. Důvod kvalitativního úpadku reprezentovaný čtvrtou sochou nám není znám, podle restaurátorských průzkumů však sochy měly vzniknout v jedné dílně. Můžeme tedy předpokládat, že Mistr z nějakého důvodu nemohl poslední sochu dokončit. Vzhledem k tomu, že nemáme žádný příklad stylově pokročilejších děl z jeho ruky, je možné, že během realizace soch pro poutní kostel v Eriskirchu zemřel. Socha ovšem doslova opakuje kompozici jedné z Marií a jsou na ní vysloveně školácké chyby, jako by se na ní některý z tovaryšů učil. Můžeme navrhnout i jinou hypotézu a sice že tato socha k dochovanému souboru nepatří. Pod křížem se objevují obvykle tři Marie, nikoli čtyři.⁵⁹³ Je možné, že tato postava patřila k jinému typu zobrazení, možná

⁵⁹² Hans Multscher 1997, 249.

⁵⁹³ Analogii ke čtyřfigurové kompozici máme z Trochtelfingen, kde se ale čtvrtá socha dostala k souboru až později. Vzhledem k odlišné výšce nebyla původně jeho součástí.

Zvěstování, vytvořil ji někdo z dílny, a se souborem Truchlících žen byla spojena až druhotně.

Měkká modelace a komorní atmosféra evokuje drobnou alabastrovou plastiku, jako jsou díla Mistra Oltáře z Rimini [125],⁵⁹⁴ sochy z Eriskirchu jsou ovšem lyričtější, výrazově sugestivnější a v modelaci měkčí. Dlouhé a plynulé paralelní záhyby drapérie, rouška vlnící se kolem dívčího obličeje, široce od sebe posazené oči s tlustými víčky a bolestně zdvihnuté obočí tvořící na čele dvě vertikální vrásky, to vše jsou znaky, které můžeme sledovat na mnoha dalších sochách z kraje na sever od Bodamského jezera.

Zakladatel rottweilské sbírky farář Martin Dursch označil všechny čtyři sochy za truchlící ženy,⁵⁹⁵ ovšem Julius Baum navrhl na základě motivu zkřížených paží interpretovat dvě z nich jako Marii a Alžbětu z Navštívení.⁵⁹⁶ Claudia Lichte však upozornila na chybějící známky těhotenství a pro srovnání uvádí Pannu Marii v naději z Bronnweileru.⁵⁹⁷ V dominikánském muzeu jsou od roku 1992 sochy uvedeny jako „Trauernde Frauen“.

Sochy pocházejí nejspíše z Božího hrobu, jaký známe například z Trochtelfingen, nebo z vícekomparzového Ukřižování, jako je soubor z Bronnweileru. Ve Švábsku najdeme vícero kompozičně příbuzných skupin truchlících žen, například skupinu z kláštera Ottobeuren či afektovanější zobrazení z Mittelbiberachu⁵⁹⁸. Námět byl oblíbený i v sousedním Porýní, kde je v tomto směru nejvýznamnější realizací Nesení Kříže z Lorchu, jehož autor vedl vlivnou dílnu tvořící terakotovou plastiku. Pro další sochařství ve Švábsku bylo zásadní umístění těchto soch v poutním kostele v Eriskirchu, neboť díky tomu mohly inspirovat objednávky značného množství dalších podobných sousoší.

V odborné literatuře se již dlouho objevuje spojení Mistra z Eriskirchu a Mistra Týnské kalvárie. Typika tváří obou Mistrů a jejich děl je nesmírně blízká, ovšem v obou případech se dá odvodit od výrazového repertoáru krásných piet. Pokud srovnáme tvář týnské Marie [121] a tváře Truchlících žen z Rottweilu[120e, f], shledáme shodu právě v těchto obecně rozšířených prvcích, ovšem v detailech se obě díla liší. Jde zejména o modelaci očí, kdy pražský řezbář nechává velmi realisticky spodní víčko ve vnějším

⁵⁹⁴ Srov. nakročnou bolestnou Marii z Eriskirchu s Marií Magdalenou objímající kříž na Oltáři z Rimini (kolem roku 1430). K Ukřižování z Rimini: MAEK-GÉRARD 1981, 148–171, kat. č. 71–89.

⁵⁹⁵ DURSCH 1851, 27–28.

⁵⁹⁶ BAUM 1922, 43–46; BAUM 1929, Nr. 50, 51.

⁵⁹⁷ Hans Multscher 1997, kat. č. 1, 249.

⁵⁹⁸ Berlin, Skulpturensammlung.

koutku prohnout mírně nahoru a zmizet pod horním víčkem, zatímco v Rottweilu se obě víčka setkávají na stejné úrovni ve velmi ostrém úhlu, případně se ani nedotknou a neurčitě mizí ve stínu po stranách obličeje. Spodní víčko Týnský mistr zdůrazňoval tenkým zářezem, což v Rottweilu nenajdeme. Rozdíl je i celkovém tvaru obličeje, zatímco Mistr z Eriskirchu představil měkké, kulaté dívčí tváře, týnská Marie má tváře plošší a výraz starší ženy. Ústa jsou širší a nejsou našpulená, jako je tomu u Mistra z Eriskirchu. Tam, kde bodamský řezbář používá výtvarnou zkratku nebo stylizaci, aby dosáhl silného výrazu, tam je pražský umělec bytostným realistou.

Opačnou tendenci můžeme sledovat v drapérii, která je v Rottweilu vzdušná, záhyby působí přirozeně. Zde naopak Týnský mistr zvolil stylizaci. Záhyby jsou plošší a ornamentálně pojaté, kapkovitá probrání v šatu sv. Jana Evangelisty směřují ke geometrizaci záhybů. V tomto směru se Týnský mistr jeví jako stylově výrazně pokročilejší. Takové pojetí navazuje na tradici parléřovského řezbářství,⁵⁹⁹ zatímco švábská díla jsou bližší středorýnské terakotové plastice.

Zatímco Týnská Kalvárie působí monumentálně a vážně, Mistr z Eriskirchu nepostrádá hravost a nápaditost, které dávají sochám živost a sílu výrazu. Společné znaky tvorby těchto dvou řezbářů můžeme označit za dědictví krásného slohu. Ač byla zdůrazňována kompozice s rukama zkříženými na hrudi, jde jen o jeden z typických výtvarných prostředků jak vyjádřit bolest. Gesto podobné rottweilské soše se zkříženými rukama představuje Bolestná Panna Maria z Hesenského zemského muzea v Darmstadtu.⁶⁰⁰

7.1.2. Dílna Mistra z Eriskirchu

Čtveřice soch z Eriskirchu není homogenní, čtvrtá socha výrazně zaostává po stránce kvality. Její plochost, nejistota, hrubost řezby a zejména pak zpracování obličeje s očima posazenými příliš blízko u sebe dávají tušit, že s touto figurou měl Mistr jen pramálo společného, ačkoli vznikla v téže dílně. Je to ovšem jev poměrně příznačný, protože i mezi dalšími dochovanými díly, která lze stylově spojit s dílnou Mistra z Eriskirchu, můžeme sledovat kvalitativní rozkolísanost. Je tedy možné předpokládat buď dílnu, která měla tolik zakázek, že mistr musel přenechávat velkou část realizací svým tovaryšům,

⁵⁹⁹ Srov. zejm. stat' Jaromíra Homolky in: CHLÍBEC 1990.

⁶⁰⁰ Srov. kap. 9.1. Střední Porýní

anebo několik významných realizací Mistra z Eriskirchu, které značně ovlivnily tvorbu dalších místních sochařů, jejichž umělecké schopnosti ovšem na takový úkol nestačily. Mezi díly tohoto okruhu je patrná snaha dodržet formální aparát, ovšem chybí vyváženost a harmonie vlastní Mistrovým pracím.

Kromě soch z Eriskirchu je možné dílně připsat poměrně hodně dochovaných památek. Mnoho z nich se objevilo v aukcích teprve během 20. století. Georg Lill poukázal na sochu, která se objevila u mnichovského obchodníka s uměním Norberta Fischmanna a připsal ji přímo Mistru z Eriskirchu.⁶⁰¹ S jistými pochybnostmi byla Mistru z Eriskirchu J. Baumem připsána polychromovaná Truchlící Maria tehdy ve sbírce Schlayer v Madridu.⁶⁰² Za možná díla žáka Mistra z Eriskirchu považoval Baum i skupinu Madony mezi sv. Osvaldem a sv. Kateřinou z oltáře z Pfärrichu, které zde ovšem uvádíme spíše v souvislosti s Mistrem Hartmannem. Jako předstupeň jejich měkkého malířského stylu Baum označuje Krista nesoucího kříž od Bodamského jezera (BNM München), jehož výraz však snese spíše srovnání s Multscherovým ulmským Bolestným Kristem. Z Pfärrichu pochází ještě Marie a Jan ze skupiny Ukřižování (dříve sbírka Löwental ve Stuttgartu). Obě figury s jejich bolestným výrazem a jemnými rukama s dlouhými prsty Baum dokonce navrhl připsat k mistrovým dílům, jakkoli některé detaily napovídají spojení s raným dílem Hanse Multschera.⁶⁰³

K dílně Mistra z Eriskirchu můžeme připsat Marii ze Stefandsfeldu v Rosgartenmuseum v Kostnici [126]⁶⁰⁴ a Truchlící Marii z Bavorského národního muzea v Mnichově.⁶⁰⁵ Pieta v mnichovské sbírce Schuster⁶⁰⁶ spolu s Pietou v depozitáři Württemberského zemského muzea ve Stuttgartu [127]⁶⁰⁷ se v drapérii od předchozí sochy liší a reprezentují již upadající sloh, zřejmě kolem roku 1430.⁶⁰⁸ Dalšími díly jsou

⁶⁰¹ LILL 1922, 677–678. Vyobrazení tamtéž. Výška 110 cm, lipové dřevo, nová polychromie. Lill ji připisuje Mistru z Eriskirchu a datuje ji kolem roku 1420. Její přímou spojitost se souborem z Eriskirchu ovšem vylučuje kvůli rozdílnému měřítku soch.

⁶⁰² Vyobrazení WILM 1923, 163, Taf. 50 a 51; BAUM 1957, obr. 1.

⁶⁰³ BAUM 1957, 12.

⁶⁰⁴ V. 70,5 cm, š. 31 cm, h. 18 cm. Vrbové dřevo, zadní strana vyhloubená až do výše ramen. Polychromie byla olouhována. Poškození: spodní část figury odlomena, drobnější mechanická poškození v záhybech šatu zejména dřevokazným hmyzem. Restaurována 1988. Původ: Roku 1913 byla získána z Mimmenhausen u Salemu od malíře skla Lütze. BAUM 1957 jako původní provenienci určil Stefandsfeld u Salemu. KONRAD 1993, 152–153, kat. č. 5.08.

⁶⁰⁵ Vyobr. SCHWEIZER 1986, obr. 97.

⁶⁰⁶ WILM 1937, obr. 23.

⁶⁰⁷ LICHTE/MEURER 2007, 51–52, kat. č. 20. Vrbové dřevo, opravená ze tří čtvrtin, vyhloubená, původně polychromovaná. V. 64 cm; š. 47,3 cm; h. 17,5 cm.

⁶⁰⁸ KLAIBER 1969, 347–349, LICHTE/MEURER 2007, 51–52, kat. č. 20.

mladý světec, patrně sv. Štěpán ze sbírky již zmíněného Norberta Fischmanna,⁶⁰⁹ Pieta ze Schaffhausen (Museum zu Allerheiligen) a půlfigura bolestné Marie z Pfullendorfu.⁶¹⁰ Dále zde uveďme Pietu z Appenzellu⁶¹¹ a již poněkud vzdálenou Bolestnou Marii z Hofen.⁶¹²

Často se setkáváme s pietami či truchlícími ženami, které jsou označeny za díla Mistra z Eriskirchu, příkladem mohou být dvě Truchlící Marie ze sbírky Oberschwäbische Elektrizitätswerke [124].⁶¹³ Tyto sochy představují poměrně rozšířený styl, který patrně z umění Mistra z Eriskirchu vychází, ale jeho formy jsou zdrobnělé a chybí jim rafinovanost kompozice i síla výrazu. Jejich řezba není tak cizelérsky přesná, jako lze pozorovat u soch z Eriskirchu, záhyby šatů jsou zjednodušené a proporce stylizované. Dalším příkladem zmíněného směru je Pieta ve Vlastivědném muzeu v Nagoldu [123],⁶¹⁴ která je však pravděpodobně o něco starší. Podle těchto děl tedy možná můžeme postihnout tvorbu dílny, ve které později působil Mistr z Eriskirchu, před onou slavnou realizací pro poutní kostel v Eriskirchu, která se zdá být nejmladším a stylově nepokročilejším dílem. V kraji kolem bodamského jezera najdeme další díla, především piety, jejichž vznik je bez dílny Mistra z Eriskirchu nemyslitelný, ale jejich kvalita nepřesahuje lidovou řezbu.

Ačkoli mnoho děl na první pohled vypadá jako práce téže dílny, těžko vznikla bez podílu ulmské dílny na utváření zdejší umělecké tradice. Příkladem je velmi kvalitní řezba relikviářové ženské busty, která se nachází v ravensburské sbírce Obeschwäbische Elektrizitätswerke [122].⁶¹⁵ Také již jmenovaná figura z Deggingen ve sbírkách

⁶⁰⁹ WILM 1923, 164, Taf. 52

⁶¹⁰ HERMANN 1986, 54. Terakota, výška 64 cm, polychromie z 19. století. Farní kostel sv. Martina v Pfullendorfu-Aach/Linz.

⁶¹¹ FLÜHLER-KREIS/WYER 2007a, č. kat 93

⁶¹² WLM Stuttgart. V. 77,4 cm, š. 21,5 cm, h. 14, 5 cm. Topolové dřevo, plně plastická, nová polychromie, částečně přeřezána a doplněna. LICHT/MEURER 2007, 52–53, kat. č. 21

⁶¹³ WESTHOFF 1998, 158. V. 63 cm, š. 25 cm h. 16,5 cm. Vrbové dřevo, polychromie odstraněna louhem, dochovaly se jen zbytky podkladových vrstev v prohloubeninách, Sousoší je povrchově mírně poškozené, nejvíce utrpělo odstraněním polychromie. Ve vyhloubeninách byly nalezeny dvě novější lněné záplaty. Zřejmě pro potřeby nového podstavce byla spodní část přeřezána a dochovalo se množství vyvrtaných děr. Obě sochy jsou z jednoho kusu dřeva a nesou známky upevnění na řezbářské lavici. Zezadu jsou vyhloubeny, kromě hlav.

⁶¹⁴ Heimatmuseum Nagold, kraj Calw, Baden-Württemberg. Nagold spadal pod klášter Stein, ale vzhledem k omezeným právním se o svůj majetek v obci mniši příliš nestarali a roku 1430 jej prodali nagoldským. K dějinám Nagoldu: Christoph WEISMANN: Aus der Geschichte der Remigiuskirche und ihres Schutzheiligen. In: Evangelischen Kirchengemeinde: Remigiuskirche in Nagold. Bericht zu ihrer Erneuerung. Nagold 1965, 19.

⁶¹⁵ WESTHOFF 1998, 160. V. 47 cm, š. 32 cm, h. 19 cm. Vrbové dřevo, polychromie odstraněna louhem. V levé části vlasů a roušky jsou stopy ohně, vzadu je socha uzavřena novou deskou. Celá hrud' je

Bavorského národního muzea v Mnichově je jedním z děl na pomezí mezi oběma sochařskými dílnami, neboť používá fromální repertoár jak soch z Eriskirchu, tak z Hartmannova cyklu z ulmského průčelí. Její větší popisnost, loutkovitost a neorganičnost drapérie ji projevu Mistra z Eriskirchu vzdalují. Kompozice s rukou nadzvedající postranní závěs je nemyslitelná bez znalosti Dornstadtského retáblu, potažmo chórových lavic v Überlingen, k nimž má i stylově velmi blízko, přesto se nedá zařadit ani k okruhu ulmské dílny. Předpokládáme tedy šíření kompozičních schémat skrze dílenské vzorníky a fluktuaci tovaryšů.

Ve Švábsku se dochovala další kvalitní díla z dvacátých let 15. století, která se však nedaří spojit s žádnou dílnou, z nejkvalitnějších jsou to skupiny Truchlících žen z Mittelbiberachu [132] a Ottobeuren. Skupina z Mittelbiberachu se vyznačuje pro tento region nepřiliš charakteristickým výrazem, který akcentuje bolest a žal. Dvě prostovlasé plačící ženy v pozadí podpírají bezvládnou Pannu Marii, kterou bolest ze ztráty syna zbavila sil. Hlavu má zvrácenou dozadu, oči zavřené, ústa zkrivená bolestí. Kvalita řezby ukazuje na významnou dílnu.⁶¹⁶

7.2. Mistr z Bronnweileru

Dalším sochařem, který působil v této oblasti, byl tzv. Mistr z Bronnweileru, který měl vytvořit sochy dochované v bronnweilerském kostele, jimiž jsou fragment Ukřižovaného, sousoší dvou truchlích žen a Panna Marie z Navštívení. Všechny sochy jsou dnes deponovány v Zemském muzeu ve Stuttgartu.

Bronnweilerská farnost spadala od roku 1315 až do 19. století pod Reutlingen. Dnešní kostel má několik předchůdců, přičemž nejstarší z nich může pocházet již ze 7. či 8. století. Druhá stavba vznikla pravděpodobně ve století devátém. Třetí stavba spadá do první poloviny 12. století a dodnes je částečně dochovaná v jádru zdiva současného kostela. Chór a věž byly přistavěny po roce 1415. Chór kostela se vyznačuje vysokou kvalitou a jeho architekt musel znát velmi dobře parléřovskou architekturu.⁶¹⁷ Anton Pfeffer poukázal na to, že pro tak malou a nevýznamnou ves by sotva mělo smysl nákladně přestavovat kostel a pořizovat kvalitní sochařské vybavení, proto zde

vyhloubená až na tenkou skořápku, vyhloubení hlavy a hrudi je propojené. Na hrudi je otvor pro relikviář, z něž se ovšem nic nedochovalo.

⁶¹⁶ WEISE 1924, 8–13.

⁶¹⁷ K architektuře kostela SCHOLKMANN 1970 a KLUCKERT 1980.

předpokládal poutní místo.⁶¹⁸ Z roku 1432 skutečně pochází zmínka o pouti za zázračným mariánským „obrazem“ a dává tušit nadregionální význam kostela.⁶¹⁹ Objednání nových soch zřejmě souviselo se stavební aktivitou při rozšiřování chóru.

Socha Panny Marie v naději je nápadná jednak svojí monumentalitou, jednak obrovským břichem, které se vydouvá pod opaskem [128]. Drapérii tvoří množství zdobných záhybů, zejména v postranním závěsu na levém boku, který vytváří vícero paralelních klikatých linií lemu pláště, aniž by ovšem rozbíjely základní kompozici. Typika oválné tváře je blízká truchlícím ženám z Eriskirchu, stejně tak zpracování vlasů.⁶²⁰ Modelace širokých očí nemá přímou paralelu ani v tvorbě Mistra z Eriskirchu, ani ulmské dílny, přestože mají také velká přimhouřená víčka, jejich zpracování není tak „úhledné“.

Ještě markantnější je to u dvou Truchlících žen – Panny Marie klesající pod křížem a ženy, která ji přidržuje za ruku a podpírá – které na základě stylových paralel snad můžeme považovat za díla téhož řezbáře [129]. Modelace jejich tváří se podřizuje výrazu a u ženy podpírající Marii dokonce vidíme odhalené zuby. Řezba je velmi precizní, zpracování řasícího šatu stlačeného opaskem Marie pod křížem není vůbec stylizován, jak jsme to viděli u děl ulmské dílny nebo Mistra Hartmanna, ale odpovídá pozorování skutečnosti ve všech svých nepravidelnostech. Absence polychromie a poničený povrch sochám hodně ubírá na výrazu. Řezba s polychromií počítala a některé detaily tváří nejspíš byly dokončeny právě až v polychromii.

Panna Marie z Bronnweileru⁶²¹ pochází původně ze skupiny Navštívení, která pravděpodobně stávala na vítězném oblouku, kde se dodnes zachovaly dvě kamenné konzoly.⁶²² Julius Baum viděl v sochách z Bronnweileru dolnošvábské práce, jejichž vznik kladl zhruba do roku 1415, a poukazoval – stejně jako W. Pinder – na jejich souvislost se sochami z farního kostela v Trochtelfingen.⁶²³ Jako mezičlánek uvedl

⁶¹⁸ PFEFFER 1954, 18–19.

⁶¹⁹ SCHOLKMANN 1970, 69–70; LICHTÉ/MEURER 2007, 44.

⁶²⁰ Většina švábských děl má řezbu vlasů provedenou podobně jako sochy Dornstadtského retáblu, pouze sochy z Eriskirchu, z Bronnweileru, z Trochtelfingen a oltář z Pfärrichu (kromě Madony, která v předních lóknách napodobuje ulmské řešení) představují paralelní mělká vyhloubení kulatým rydlem.

⁶²¹ WLM Stuttgart. V. 166, š. 47, h. 40cm. Vrbové dřevo, plně plastická, polychromie byla zcela odstraněna. Na nepatrných zbytcích bílého podkladu byly zjištěny stopy modrého a červeného pigmentu a plátkového zlata. Socha překvapivě není vyhloubená. Řezba je hrubá, počítala se silnou vrstvou polychromie. Stav: Chybí pravá ruka, poškození povrchu při odstraňování polychromie, zadní strana je poškozená červotočem, některé záhyby jsou vykytovány.

⁶²² LICHTÉ/MEURER 2007, kat. č. 14, 42–44.

⁶²³ BAUM 1917, č. 66; PINDER 1924/1929, 191–192.

A. Schädler Madonu z Bavorského národního muzea v Mnichově.⁶²⁴ Claudia Lichte jako příbuzné dílo uvedla Madonu ze Sontheimu v Ulmském muzeu.⁶²⁵ Uvedme zde také Navštívení z Reutlingen [133],⁶²⁶ s níž má Bronnweilerská Marie mnohé společné. Jednak je to celková modelace obličeje a přimhouřená víčka, jednak přehození roušky přes vlasy a přes tělo, nebo také způsob řasení šatu na vypouklém břiše. Podle A. Walzera již tato socha opouští „*zasněženě milou a lyrickou*“ polohu švábského sochařství a ukazuje směrem k nové éře.⁶²⁷

Truchlící panny z Bronnweileru⁶²⁸ spojila Claudia Lichte s Marií z Navštívení a rovněž je odvodila od ulmského průčelí, ale předpokládá samostatnou, na Hartmannovi nezávislou dílnu. V prostorném chóru bronnweilerského kostela badatelka předpokládá rozměrný retábl, v jehož skříní mohlo být Ukřižování. Sochy mají kompozičně mnoho společného s berlínskou skupinou pod křížem z Mittelbiberachu, která mohla být pro bronnweilerské sousoší vzorem. Georg Weise s tímto dílem spojil skupinu pod křížem ze špitálu v Buchau am Federsee a obě skupiny spojoval s dílnou Mistra Dornstadtského oltáře.⁶²⁹ Podobná kompozice jako v Buchau se dochovala také na skupině pod křížem z kaple sv. Anny v Uttenweileru.⁶³⁰ Jako vzor pro podobné skupiny můžeme navrhnout pašijový portál ulmského minstru, který pod křížem zobrazuje hroutící se Marii přidržovanou dvěma ženami.⁶³¹

Fragment hlavy s nasazením hrudníku a paží Ukřižovaného někdejší možné Kalvárie se skutečně dochoval [131].⁶³² Horní část hlavy s trnovou korunou podlehla nepříznivým povětrnostním vlivům. Poškozená busta sice dovoluje jenom omezený formální rozbor, ale již jen materiál se liší. Krucifix byl z lipového dřeva, navíc špatně vybraného, zatímco

⁶²⁴ SCHÄDLER 1976, 6.

⁶²⁵ LICHTÉ/MEURER 2007, 43.

⁶²⁶ Heimatmuseum Reutlingen.

⁶²⁷ WALZER 1960, 30

⁶²⁸ WLM Stuttgart. V. 155 cm; š. 64 cm; h. 32 cm. Vrbové dřevu, opracování ze tří čtvrtin, vyhloubené, původně polychromované. BAUM 1917, č. 67; LICHTÉ/MEURER 2007, 44–45, kat. č. 15,

⁶²⁹ WEISE 1924, 12–29.

⁶³⁰ Diecézní muzeum Rottenburg. PRANGE/URBAN 2012, 294–299, kat. č. 67. Autoři katalogu srovnávají Skupinu pod křížem s Dornstadtským oltářem a považují ji za provinční zpracování ulmských vzorů ovlivněné Mistrem z Eriskirchu. Mistra Hartmanna považují za umělecky stejně významného sochaře, jako byl Mistr z Eriskirchu (!) (srov. 298).

⁶³¹ Vyobr. detailu: SCHMIDT 2000², obr. 60.

⁶³² WLM Stuttgart. V. 47 cm; š. 39 cm, h. 23 cm. Lipové dřevu, plně plastický, vyhloubený, původně polychromovaný. Získán od dvorního fotografa Sinnera z Tübingen, do jehož vlastnictví se dostal před rokem 1888 z evangelického kostela v Bronnweileru. MEURER/WESTHOFF 1985, kat. č. 12, 94–95; LICHTÉ/MEURER 2007,

truchlící ženy jsou vyřezány z vrby. Kristova protáhlá, vyhublá tvář je tesána velmi expresivně. Velký nos je u kořene zvrásněn bolestí, ústa se otevírají a odhalují zuby. Oči jsou přivřené a sešikmené. Hlava se naklání k pravému rameni, na něž spadají dva vzájemně zamotané prameny hrubě řezaných vlasů. Vous je vyřešen obloučkovými zářezy do masý dřeva. Claudia Lichte v Kristově tváři našla „hartmannovské prvky“, a proto předpokládá vznik ve stejné dílně.⁶³³ Heribert Meurer jej naproti tomu srovnává s nizozemskou tvorbou a oltářem z Rimini.⁶³⁴

Oba badatelé také poukázali na to, že Ukřižovaný ukazuje dalekosáhlé technologické i výtvarné shody se stejným zobrazením z Nellingen, které se dochovalo v celku [130].⁶³⁵ Sochařské zpracování souvisí především s raným dílem Hanse Multschera. Julius Baum předpokládal jeho vznik na přelomu 50. a 60. let 15. století a odvozoval jej od Multscherových zobrazení téhož námětu, Ukřižovaného z návrhu na náhrobek Ludvíka Vousatého z roku 1435,⁶³⁶ Krucifixu z Wiblingen nebo Krista z dílenského retáblu v Scharenstetten z doby 1445–1450. Claudia Lichte, stejně jako předchozí bádání odvodila Nellingenský krucifix od děl z okruhu Hanse Multschera ze 30. let a srovnala jej i s Bolestným Kristem z trumeau ulmského minstru. Zároveň ale poukázala na spojení s Hartmannem skrze sochy z Bronnweileru a přisoudila autorství některé ulmské dílně, která se orientovala na práce obou sochařů.

Souvislost s Mistrem Hartmannem nebo „některou ulmskou dílnou“ se nezdá být přesvědčivá.⁶³⁷ Sochy z Bronnweileru jsou jednak kvalitnější a jednak jak ve výrazu, tak v modelaci bližší spíše Mistru z Eriskirchu. Zda má i bronnweilerský Ukřižovaný stejného autora, je vzhledem jeho torzálnímu dochování složité určit. Podle způsobu řezby, užití jiného druhu dřeva a komparací s Ukřižovaným z Nellingen se ale spíše zdá, že patří jinému sochaři. Pro vznik v Ulmu nic kromě údajných podobností s produkcí Mistra Hartmanna nevypovídá. Předpokládáme zde dílnu činnou pravděpodobně v Reutlingen, jež bylo rovněž významným říšským městem.

⁶³³ LICHTE/MEURER 2007, 46.

⁶³⁴ MEURER/WESTHOFF 1985, 94.

⁶³⁵ WLM Stuttgart. V. 237 cm, š. 179 cm, h. 45 cm (rozměry korpusu), lipové dřevo, vzadu vyhloubený, původní polychromie. Dubový kříž pochází z 19. století. Literatura: KAD Blaubeuren 1911, 97; BAUM 1917, č. 159; BAUM 1923b, 21, 36, obr. 88; WALZER 1960, obr. 35–36; LEMPERLE 1959, 23; MEURER/WESTHOFF 1985, kat. č. 13, 96–99; SCHWEIZER 1986, 239; LICHTE/MEURER 2007, 49–51.

⁶³⁶ BNM München.

⁶³⁷ LICHTE 2003, 32.

7.3. Mistr Božího hrobu v Trochtelfingen

Poměrně významným uměleckým centrem, jak dokládá kvalita dochovaných památek ze 14. a 15. století, bylo také nedaleké Trochtelfingen. Založení města spadá do doby falckraběte Rudolfa I. von Tübingen (1182–1219). Roku 1310 město koupil hrabě Eberhard von Württemberg a vzápětí bylo jako věno postoupeno hrabatům von Werdenberg.⁶³⁸ Stěny „Hennensteinkapelle“, vystavěné na počátku 14. století, zdobí fresky z doby kolem roku 1320 s výjevy ze Starého a Nového zákona. Právě z Trochtelfingen pocházel Heinrich Gretzinger, který měl kolem roku 1430 vytvořit nástěnné malby v kapli sv. Erharda a jehož jméno nese i Madona ze Sigmaringen-Laiz.⁶³⁹ V tomto případě se ale spíše jednalo o malíře a štafíře než o sochaře.

Některé části farního kostela sv. Martina pocházejí ze 13. a 14. století. V roce 1320 kostel spolu s celým městem vyhořel a musel být znovu vystavěn. Dnešní loď byla vybudována roku 1451 a 1823 výrazně upravena.⁶⁴⁰ Celý kostel prošel roku 1965 výraznou restaurací, kdy zanikly novogotické oltáře a kazatelna a na uvolněných stěnách byly odkryty nástěnné malby. V lodi na levé straně od vítězného oblouku je dochovaná socha trůnící Panny Marie s dítětem [134], kterou jsme již zmiňovali v souvislosti s ulmskou Madonou mistra Hartmanna. Trochtelfingenská socha do značné míry opakuje ulmskou kompozici, ale ikonografie se liší příznačnou „hrou o jablko“ a Panna Maria tedy není pouze pasivní ochránkyní svého syna, jako je tomu v Ulmu. Ačkoli kompozice z ulmské sochy jednoznačně vychází, původ sochy je nutné hledat v některé místní dílně.

V presbytáři kostela sv. Martina se nacházejí tři Truchlící ženy [135],⁶⁴¹ které byly původně součástí Božího hrobu v kapli sv. Michaela, jež se v roce 1421 dočkala renovace a v tomtéž roce byla nadána hrabaty z Werdenbergu „věčnou mší“. Byl zde také zřízen Boží hrob. Protože kaple byla v první polovině 19. století zbořena, soubor Božího hrobu se částečně poztrácel. Ani tři truchlící ženy nezůstaly pohromadě. Jedna z nich se do farního kostela dostala hned po demolici kaple, druhá stávala v tzv. „Stadtackerkapelle“ a třetí ležela na půdě kostela v Höschwagu. Když ji ve 20. letech 20. století farář Güntner odkoupil zpět, byla o 30 cm zkrácena a její dnešní stav je tak výsledkem pozdější restaurace. Dnes jsou všechny tři sochy opět pohromadě ve farním kostele.

⁶³⁸ MERKELBACH 1979, 129

⁶³⁹ GENZMER 1969, 22

⁶⁴⁰ MERKELBACH 1979, 133.

⁶⁴¹ V. 167 cm; š. 45 cm; h. 40 cm. Dřevo, ze zadu vyhloubené, sestavené z více částí. Odkrytá patrně původní polychromie byla silně „vylepšena“. Restauroval Ernst Lorch, Sigmaringen. Za poskytnutí informací velice děkuji farnosti Trochtelfingen.

Tři truchlící ženy můžeme zařadit do manýristické fáze krásného slohu, neboť zmnožení a rozdrobení záhybového systému na dlouhých, tenkých figurách dosáhlo po výtvarné stránce až na hranici konvenčních krásnoslohých schémat. Tělesné jádro je výrazně potlačené a ulmský „nový realismus“ se zde vůbec neuplatňuje. Sochy tak ukazují, kam až se dá zajít v rozpadu krásnoslohé drapérie, aniž by se záhyby začaly lámat.

Stejnému mistru je připisována ještě Bolestná Marie, která se dostala do sbírky hraběte Uracha na hradě Lichtenstein, ale vzhledem k rozdílné výšce zřejmě nepochází z téhož souboru. Její kopie se dnes nachází rovněž v chóru kostela v Trochtelfingen. Její drapérie je ale jednotnější a záhyby jsou o něco mohutnější a mechaničtější. Ve sbírce Klingelschmitt v Mohuči se nacházela další socha, kterou Julius Baum připsal Mistru z Trochtelfingen.⁶⁴² Otto Schmidt a Georg Swarzenski navrhli skupinu Truchlích žen z frankfurtského soukromého vlastnictví [136] rovněž spojit s mistrem z Trochtelfingen.⁶⁴³

Sochy z Trochtelfingen navazují na styl panny Marie z Bronnweileru a dál jej rozvíjejí. Můžeme zde tedy konstatovat určitou souvislost mezi oběma skupinami a za místo jejich vzniku předpokládat rovněž Reutlingen. Klikaticí se drapérie bočního závěsu Marie z Navštívení se v Trochtelfingen dostala do stadia, z něhož už se dá pokračovat pouze k opětovnému zjednodušení. Vzhledem k pokročilé fázi slohu se nabízí tyto sochy datovat spíše do 30. let 15. století, přestože nijak nereagují na nový ulmský styl spojený s Hansem Multscherem. Možná se tím místní dílna chtěla vůči ulmskému centru vymezit. Sochy představují jedinečný příklad krajních mezí formálního aparátu krásného slohu, a zdá se proto, že zde šlo o záměr a úmyslnou manýru.

⁶⁴² WALDENPUL 1923, 21–23, BAUM 1921, 122, odkaz na vyobrazení Gustav HEBEISEN: Die Künstlerfamilie Strüb. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte in Hohenzollern, XLVII–XLIX, 1916, Tafel 1.

⁶⁴³ SCHMIDT/SWARZENSKI 1921, 14, Taf. 40

8. Širší okruh „hartmannovských“ děl

Díla předchozí kapitoly se dala odvozovat od Dornstadtského retáblu, případně jsme zároveň nacházeli paralely i v Hartmannově cyklu na západním průčelí ulmského minstru. V následující části se zaměříme na díla, která sice rovněž vykazují určitou inspiraci Hartmannovým cyklem nebo produkcí ulmské dílny, ale jejich výtvarné pojetí se již Dornstadtskému oltáři nebo sochám z průčelí minstru vzdaluje.

V této produkci narazíme na mnohá díla, která používají určité prvky známé z ulmské dílny, ale zároveň nezapřou inspiraci z jihozápadu Švábska. Některá z nich byla v minulosti spojována s Mistrem z Eriskirchu. Je to zejména skupina Madony, sv. Kateřiny a sv. Osvalda z Pfarichu, která zřejmě pochází z podobného oltářního retáblu, jako se dochoval v Dornstadtu. Jedním z děl, která vyvolávají mnohé otázky je Kaulbachova Madona, jejíž vysoká kvalita nemá mezi ostatními díly paralely. Kompozičně vychází z Madony z pilíře arkády západní předsíně ulmského minstru, ale její spojení s ulmskou dílnou skrze výtvarný přístup musíme vyloučit.

Zvláštní pozornost si zaslouží soubor soch v kostele sv. Klimenta v Poltringen, který hlubší pozornosti uměleckohistorické literatury dosud víceméně unikal. K problematickým solitérům patří Madona z Kunsthalle v Karlsruhe, která byla s Mistrem Hartmannem sice spojována, ale nakonec jsme se rozhodli uvést ji až v tomto kontextu, protože v obličejovém typu se odráží tvorba raného Hanse Multschera.

Na závěr zmíníme několik děl, která nesou některé prvky příznačné pro ulmskou produkci, ale vznikly zřejmě bez přímého kontaktu s hlavním městem. Kvalitativní rozdíly v této produkci jsou obrovské a ukazují na mnohé schopné řezbáře, jejichž činnost můžeme předpokládat v jiných říšských městech nebo i državách mocných klášterů. Právě v jejich tvorbě se připravuje půda pro růst lokálních dílen v pozdní gotice.

8.1. Madona, sv. Osvald a sv. Kateřina z Pfärrichu

Württembergisches Landesmuseum Stuttgart,
Sv. Osvald a Sv. Kateřina jsou zápůjčky z Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově.⁶⁴⁴

Vrbové dřevo, opracování ze tří čtvrtin, vyhloubené, původní polychromie byla odstraněna.

Madona: v. (s korunou): 126 cm, š. 44 cm, h. 28 cm.

Osvald: v (s korunou): 128 cm, š. 33 cm, h. 23 cm.

Kateřina: v. (s korunou): 128 cm, š. 36 cm, h. 15 cm.

Stav zachování: U Madony byly ve 20. století doplněny části koruny, pravá ruka mezi zápěstím a prvním článkem prstů, levé předloktí až k zápěstí, části trubkovitých záhybů pod levou rukou, záhyby pod levou novou a menší částí v záhybech a také ve vlasech, nožkách a na bříšku dítěte. Osvald má novou korunu a levou ruku a pohár prošel v průběhu času úpravami, kdy ztratil víko i ozdobné aplikace. Kateřině byl doplněn meč, ale původně se mohlo jednat o jinou světiči.

Na souvislost těchto tří soch, které jsou v majetku dvou různých muzeí, upozornil již roku 1921 Julius Baum.⁶⁴⁵ Sochy Panny Marie s dítětem, sv. Osvalda a sv. Kateřiny jsou si po formální stránce skutečně nesmírně podobné a patrně pocházejí ze společné oltářní skříně, kde by ale Madona musela stát na vyvýšeném místě, protože je nižší než ostatní dvě sochy [137]. Musíme tudíž připustit i variantu, že Madona pochází z jiného oltáře provedeného touž dílnou. Figury jsou štíhlé, téměř bez ramenou, jejich kompozice jsou poměrně jednoduché a utvářené zejména jemnými vertikálními křivkami. Obličej je oválný, oči se silnými víčky směřují ve výrazných vnějších koutcích mírně dolů a ústa v mírném úsměvu jsou nasazena poměrně vysoko. Zpracování vlasů je jiné, než u dornstadtských soch a odpovídá spíše způsobu práce Mistrů z Eriskirchu nebo Bronnweileru. Jen přední kadeře Panny Marie jsou provedeny střídáním silných a slabých pramenů [137f, g].

Panna Marie [137c–e] představuje kompozici, jakou známe z Dornstadtského retáblu, ale krátká rouška vypovídá spíš o inspiraci Madonou z volného pilíře ulmského minstru nebo jinou, nedochovanou sochou téhož typu, jejíž existenci jsme naznačili v souvislosti s Madonou z kláštera Sießen. Sochařské zpracování tématu je ale na mnohem vyšší úrovni, jak je vidět nejen z detailů, jako jsou ruce s dlouhými tenkými prsty, ale zejména z postavy Krista, který si jako většina malých dětí – s výrazem naprosto odpovídajícím přirozenosti takového počínání – vkládá prst do pusy. Druhá ručka je ztracená, ale patrně držela jablko, jako je tomu na ostatních variantách této kompozice. Vytlačení kůže dítěte

⁶⁴⁴ BAUM 1917, č. 42; BAUM 1921, 38, 117–118, 122–123, 159, obr. 100; Neuerwerbungen Stuttgart 1921, č. 6, obr. 5; BAUM 1922, 46, Taf. X; BAUM 1923b, 14, 30–31, obr. 51; STANGE 1923, 14, obr. 9; HALM/LILL 1924, kat. č. 218–219, Taf 24; PINDER 1924/1929, 190, 193; FUTTERER 1930, 47; BAUM 1932, 38sq, obr. 4; Kdm Wangen 1954, 255; WALZER 1958, 29, 70, obr. 24; HILGER 1991, č. 5 a 6; LICHT/MEURER 2007, 54–56, kat. č. 22,.

⁶⁴⁵ BAUM 1921, 117.

Mariiným palcem, které jsme mohli pozorovat v Ulmu, se zde neobjevuje. Zejména spodní část šatu se od děl ulmské dílny odlišuje způsobem lámání záhybů na podstavci i uspořádáním látky v oblasti kolenou. Trojúhelná kompozice kolem kolene volné nohy nebo záhyby do tvaru obráceného „T“ se zde vůbec neobjevují. Záhyby, které jsou v horní části sochy plynulé, se na podstavci poměrně ostře lámou a vytvářejí špičaté útvary či kapkovitá probrání podobně, jako můžeme pozorovat na dílech Mistra z Eriskirchu. Drapérie je prostorově velkorysá a nerozpadá se do zdrobnělých detailů.

Sv. Kateřina [137b, g] připomene tutéž světici z Dornstadtu, ale i v tomto případě jde pouze o kompoziční schéma, způsob zpracování je docela jiný. Podobnou kompozici má i sv. Konrád z chórových lavic v Überlingen. V tomtéž souboru najdeme i blízkou kompoziční variantu pro sv. Osvalda z Pfärrichu [137a, i], jímž je sv. Otýlie z Überlingen. Osvald ovšem nese svůj atribut nad volnou nohou. Poměrně příznačným motivem je rozdělení záhybů nad kolenem volné nohy u sv. Kateřiny, které se vyskytuje jak v Ulmu nebo Überlingen, tak i na dílech Mistra z Bronnweileru, a v méně nápadném provedení dokonce i na modlící se truchlící ženě z Eriskirchu. Tyto kompozice se pravděpodobně šířily pomocí vzorníků, a ačkoli jejich původ můžeme předpokládat v ulmské dílně, jejich použití na mnoha dalších dílech žádnou přímou souvislost nenaznačuje.

Julius Baum datoval oltář z Pfärrichu přibližně současně s Multscherovým oltářem Kargů v ulmském farním kostele a autorství přisuzoval Mistru z Eriskirchu.⁶⁴⁶ Stejného názoru byl i Hans Peter Hilger.⁶⁴⁷ Phillip Maria Halm a Georg Lill spíše než dílenskou souvislost viděli příbuznost děl v čase a místě.⁶⁴⁸ Claudia Lichte poukázala na rozšíření stylu pfärrišských soch v Allgäu, jak dokazuje Madona z procesního baldachýnového oltáře v Zell v Allgäu, Madona z Weingarten [151] nebo Madona v kostele sv. Kristýny v Ravensburgu, které ovšem nemůžeme po výtvarné stránce nijak s oltářem z Pfärrichu spojit.⁶⁴⁹ Baum uvádí ještě dvě figury ze stuttgartské sbírky Löwenthal, které mohl vytvořit tentýž sochař, ovšem tyto sochy jsou dnes ztracené.⁶⁵⁰

Sochy mají poměrně mnoho společného s tzv. Kaulbachovou madonou [138], která se dnes nachází v expozici Bavorského národního muzea v Mnichově.⁶⁵¹ Kompozičně je

⁶⁴⁶ Ibidem, 117.

⁶⁴⁷ HILGER 1991, kat. č. 21 a 22.

⁶⁴⁸ HALM/LILL 1924, 149.

⁶⁴⁹ LICHTÉ/MEURER 2007, 55; vyobr. HALM/LILL 1924, č. 204, Taf. 29.

⁶⁵⁰ BAUM 1922, Taf. IX b, c.

⁶⁵¹ BNM München. V. kolem 130 cm, dřevo, opracovaná ze všech stran, polychromie olouhována.

velmi blízká Madoně z Dornstadtského retáblu [88] nebo Madoně z Orsenhausen [100]. Socha je dnes bez polychromie a tak vynikne detailní řezba a pečlivé opracování povrchu. Pozice dítěte odpovídá Madoně z průčelí misntru [71a], kde Jezulátko pokládá pravou ruku na břicho, a to včetně Mariina palce zabořeného do dětských zad [71b]. Sochařské zpracování je však na mnohem vyšší úrovni, mnichovská Madona je prací vynikajícího sochaře, jak ukazují detaily jako cíp látky přehozený přes pravou ruku nebo minuciézní zpracování prstů a očí. Drapérie představuje vytáhlé, vyfouklé mísy a trubky, ale přesto nepostrádá velkorysost a pohyb.

Na souboru soch z Pfärrichu můžeme pozorovat podobně detailní opracování povrchu i způsob řezby některých prvků, jako jsou oči, ačkoli nedosahují takové preciznosti jako Kaulbachova madona. Zároveň zde ale nacházíme i rozdíly, jako je zpracování Kristových uší nebo tvar obličeje Panny Marie. I přesto, že jde o dva různé přístupy, nenacházíme pro ně v soudobé tvorbě bližší analogie, než vzájemné srovnání.

Pfärrich je uváděn jako provenience soch, protože je nejbližším kostelem ke vsi Geiselharz, kam se dá jejich původ vystopovat nejdále. Místní poutní kapli Panny Marie byl v roce 1401 přistaven nový chór a sochy by tedy mohly pocházet z nového vybavení po této stavební aktivitě. Pfärrich, ležící v jižní části Allgäu, byl již ve sféře vlivu kláštera St. Gallen. Sídlo dílny se přesto nabízí hledat v některém městě na severním břehu Bodamského jezera, jak již navrhl C. Lichte,⁶⁵² což by vysvětlilo jednak recepci děl z Eriskirchu a Überlingen, jednak zpracování ulmských schémat.

8.2. Sochy z kostela sv. Klimenta v Poltringen

V kostele sv. Klimenta v Poltringen se dochoval soubor dřevořezeb,⁶⁵³ které s ulmskou dílnou do určité míry souvisejí, ačkoli představují vlastní stylový směr. Na hlavním oltáři se nacházejí sv. Jan Evangelista a Panna Marie truchlící pod novějším Ukřižovaným. Na kamenných a dřevěných konzolách v chóru stojí sv. Jan Křtitel, sv. Vavřinec a sv. Štěpán a v lodi najdeme ještě sv. Biskupa. Sochy na konzolách mají společné znaky jako drobnější měřítko, zjednodušený běh drapérie a podřízení detailů celku a zřejmě pocházejí z jednoho oltáře. Truchlící dvojice pod křížem se od skupiny na konzolách liší nejen měřítkem, ale také propracovanější modelací a detaily.

⁶⁵² Lichte/Meurer 2007, 55.

⁶⁵³ WEISE 1921, 29–56 ; OTTO 1924, 56–58, MANZ 2010, 53, 58–60.

Panna Marie a sv. Jan pod křížem [139] patří k někdejšímu vybavení kostela a s novogotickým oltářem byly sestaveny dohromady teprve na konci 19. století. Původně zřejmě stávaly pod pozdně gotickým Ukřížovaným ve vítězném oblouku kostela.⁶⁵⁴ Obě sochy stojí v esovitém prohnutí, s hlavami nakloněnými směrem ke kříži. Panna Marie pozdvihuje pravou ruku k hrudi a levou přidržuje cíp roušky, aby otřela slzy. Velmi podobné gesto najdeme i na jedné z truchlících žen v Trochtelfingen. Také obličejový typ a uspořádání roušky má nejblíže k Mistru z Trochtelfingen. V Poltringen je však tvář mnohem subtilnější, se špičatou bradou a vyváženými proporcemi, zatímco v Trochtelfingen se manýristické přehánění dotklo i modelace obličejů. Sv. Jan drží nad volnou nohou knihu a pravicí se chytá za hlavu v gestu bolesti. Drapérie představuje zmnožené trubkovité závěsy po stranách, ne zcela organický útvar z mísovitých záhybů na břicho a poměrně ostré lámání řas na postavci. Obě figury mají velmi podobnou, zrcadlově obrácenou základní kompozici, takže po stranách kříže působí vyváženě. Koleno sv. Jana vytváří ve spodní části šatu příznačný útvar ve formě obráceného „T“, na jehož základě jej Gertrud Otto srovnávala v držení těla a skladbě drapérie se Světicí s knihou z Überlingen [107].⁶⁵⁵ Oproti výzdobě tamních chórových lavic je ale tvář sv. Jana výrazněji individualizována skrze výrazné vrásky kolem úst. Evangelista obrací přivřené oči ke Kristu, spodní víčka jsou nateklá a vypouklá, tváře propadlé a brada povytažená. Ústa obou figur jsou vyřezána velmi jemně a detailně a na rozdíl od většiny děl spojovaných s ulmskou dílnou nejsou nasazena příliš vysoko, ale proporčně, podobně jako u soch v Überlingen. Zpracování některých anatomických detailů, jak jsme viděli zejména v Janově tváři, překvapí svojí kvalitou, která kvůli novější polychromii není na první pohled patrná.

Skupina čtyř soch na konzolách představuje oproti figurám z Kalvárie značně zjednodušená schémata. Také tyto dřevořezby trpí pod novější polychromií, která zakrývá detaily.⁶⁵⁶ Sv. Vavřinec [142b] je představen jako jáhen ve splývavé tunice členěné pouze vertikálními řasami, žehnající Biskup [142d] představuje tradiční kompozici krásného slohu se dvěma mísami na břicho a závěsy po stranách a sv. Štěpán [142a] má kolem pasu omotaný plášť, v němž nese kamení. Sv. Jan Křtitel [142c] je zobrazen poměrně tradičně jako vousatý muž s bosýma nohama zahalený do pláště, přes nějž drží knihu, na které

⁶⁵⁴ Oltář byl získán z katolického kostela v Tübingen. Srov. MANZ 2010, 52.

⁶⁵⁵ OTTO 1924, 56.

⁶⁵⁶ Není proto ani jasné, co jsou novější doplňky, s jistotou tak můžeme označit jenom pravou ruku Sv. Jana Křtitele.

stojí Beránek. Zvíře samotné je k divákovi natočeno zády a pouze otáčí hlavičku, jako by bylo náhle vyrušeno z konverzace se světcem. Tato socha má nejbohatší drapérii, která je poměrně blízká sv. Onřeji z Hartmannova cyklu na ulmském kostelním průčelí [46]. Celková loutkovitost figury a uspořádání vousu a vlasů na čele do klepetovitých kučer připomene sv. Šimona [59]. Podobně můžeme odvodit kompozici sv. Biskupa od Hartmannovy sv. Anežky Římské [48]. Sv. Vavřinec ve spodní části šatu zrcadlově obráceně kopíruje sv. Barboru [50] a sv. Štěpán parafrázuje sv. Matouše z průčelí ulmského minstru [61]. Gertrud Otto hledala souvislost spíše s Dornstadtským oltářem a jeho Mistrem, jehož autorský rukopis dlouhých vertikálních záhybů, které jsou občas menším zářezem rozděleny v horní části na dvě tenké řasy, našla v Poltringen na soše sv. Vavřince. Stejný detail ale najdeme i u jiných dílen na západ od Ulmu, zejména u Truchlících žen z Bronnweileru. Tatáž socha, stejně jako Bolestná Maria z Poltringen, vykazuje podle badatelky i jistou bezradnost v zobrazení pokrčené ruky s atributem, která se objevuje i v dalších dílech jako je sv. Barbora z Dornstadtského oltáře a Svěťice s knihou z Überlingen. Velmi blízký sv. Vavřinci nejen v kompozici, ale i v typice tváře je sv. Štěpán v obnoveném kostele v Gruornu (Münsingen) [141].⁶⁵⁷

Gertrud Otto nezařadila sochy z Poltringen pro jejich nižší kvalitu do dílny Mistra Dornstadtského oltáře, ale konstatovala, že musely vzniknout v úzké závislosti na jeho dílech. Georg Weise je odvozoval od dílny, která měla fungovat po tři generace v Horbu nebo Rottenburgu. Společně s Pietou z Rexingen [143] měly poltringenské sochy představovat nejstarší stupeň této „školy“. Vztahem soch k Ulmu však Otto tuto teorii vyvrací a samostatnou bodamskou produkci, byť odvozenou od ulmského sochařství, vidí až v další generaci, již zastupuje Madona z Hechingen-Weildorfu.⁶⁵⁸

Poukaz na Pietu z kostela sv. Jana Křtitele v Rexingen u Horbu nad Neckarem nás ale opět přivede k dílům z Bronnweileru a Trochtelfingen. Ačkoli totiž Marie sedí, její drapérie ukazuje tendenci k zmnožení záhybů, ačkoli ne tak v extrémním provedení, jako u truchlících žen v Trochtelfingen. Také řasení roušky na hlavě do paralelních vln odpovídá do značné míry zmíněnému sochařskému souboru. Stejně uspořádání roušky najdeme i na Panně Marii pod křížem v Poltringen [144]. Pro sv. Jana a Bolestnou Marii

⁶⁵⁷ Vesnice Gruorn dnes již neexistuje, neboť její obyvatelé museli v roce 1937 uvolnit místo vojenskému cvičišti. Teprve na počátku 70. let se začalo s obnovou kostela sv. Štěpána, který dnes slouží jako památník. Další informace a fotografie na <http://www.gruorn.info>.

⁶⁵⁸ WEISE 1921, 39–43; OTTO 1924, 57.

najdeme příbuznou skupinu pod křížem v Sulzau (Horb), kde se objevuje stejné gesto ruky sv. Jana.⁶⁵⁹

Právě v případě poltringenských soch se nabízí otázka, zda v případě sv. Štěpána nejde pouze o převzetí kompozic z ulmského průčelí, případně cirkulaci tovaryšů a kresebných předloh mezi lokálními dílnami, protože celkový ráz soch se i přes některé společné detaily od ulmské produkce značně liší. Dieter Manz sochy narhl spojit s rottenburskou dílnou, která vytvořila sochy ze zdejšího špitálu. Stejně dílně navrhuje připsat také Piety z Kiebingen [19] a z Rexingen [143].⁶⁶⁰ Další místní sochu trůnícího sv. Klimenta, jejíž vznik uvádí již kolem roku 1380, z tohoto okruhu vylučuje.⁶⁶¹

V Poltringen je již od vrcholného středověku doložená fara, která byla při kostele sv. Štěpána a byly jí podřízené i okolní vesnice Reusten a Oberndorf. Úloha kostela sv. Klimenta není v pramenech nijak specifikována, ale nejspíš se jednalo o vedlejší kapli. Farnost spadala pod správu kláštera v Bebenhausen. Nedaleko farního kostela je roku 1423 doložena klauzura několika františkánek terciárek, která zřejmě vznikla o něco dříve, ale dodnes se z ní nic nedochovalo.⁶⁶² Skrze zdejší jeptišky bychom mohli předpokládat jednu z cest pro ohlasy ulmského umění do Poltringen, neboť také v Ulmu se nacházel klášter terciárek. V sousedním Wendelsheimu v kostele sv. Kateřiny se dochovaly nástěnné malby přibližně z let 1380–1400. Nedaleká města Tübingen a biskupský Rottenburg byla kolem roku 1400 aktivními uměleckými centry, kde můžeme předpokládat vlastní sochařské dílny, z nichž některá zřejmě provedla i obě skupiny soch z Poltringen.

⁶⁵⁹ WEISE 1921, 37, obr. 142.

⁶⁶⁰ MANZ 2010, 60.

⁶⁶¹ Ibidem, 57 a 60. Formálně socha k námi pojednávanému souboru nepatří. Datace se zdá být ale velmi raná. Nacházíme zde spíše tendenci ke zjednodušování záhybů a jejich zalamování a ornamentalizaci. Ve starší ani v mladší vrstvě však nemáme z lokální produkce materiál, který by dovolil komparaci, protože právě v tomto kraji se krásný sloh prosadil až do krajnosti. Socha sv. Klimenta tedy patrně není dílem místní dílny.

⁶⁶² Ibidem, 7–13.

8.3. Trůnící Madona v Karlsruhe

V. 88 cm, š. 51,5 cm; h. 25 cm. Vrbové dřevo, zezadu vyhloubená.

Polychromie je částečně původní. Na roušce se dochovaly dvě z papírových, původně zlacených aplikací. Sbírka S. Lämmle, Mnichov, 1955–1962 sbírka Emil G. Bührle, Zürich, od roku 1962 Badisches Landesmuseum Karlsruhe.

Dílem, které bylo v literatuře s Místrem Hartmannem a jeho průčelním cyklem mnohokrát spojováno, je trůnící Madona v Badisches Landesmuseum, Karlsruhe [37]. Trůnící Panna Maria s nahým dítětem sedí na jednoduchém trůnu vystaném polštářem. Kristus sedí vzpřímeně na matčině levé noze a pravou paží natahuje po jablku, které drží Marie, levou se opírá o nohu. Matka jej podpírá na zádech levou rukou a pohled směřuje ke hře s jablkem. Oděv Marie sestává z přepásaného našaseného spodního šatu a bohatého pláště sepnutého na prsou bez viditelné spony. Rouška spadá po stranách v kaskádách na ramena, koruna a vrchní část hlavy chybí. Celá kompozice stojí na polygonálním podstavci, jehož čelní část zaujímá dolů obrácený půlměsíc s ženskou hlavou Luny.

Madonu zakoupilo Badisches Museum Karlsruhe v roce 1962 ze sbírky Bührle a Eva Zimmermann jí věnovala zaslouženou badatelskou pozornost.⁶⁶³ Výsledkem byla diskuse mezi ní a Ekkartem Klinge ohledně původní provenience sochy. E. Zimmermann upozornila na podobnost kompozice s Hartmannovou trůnící Madonou z průčelí ulmského minstru, a proto hledala její původ v Ulmu. Jako argument pro tuto hypotézu slouží i obtížně čitelné erby na podstavci, interpretované jako mužský znak rodu Fürstenbergů a ženský znak zřejmě rodu Hohenzollern-Hechingenů. E. Klinge naopak hledal původ sochy v Augsburgu a přirovnával ji k Madoně z Apfeltrachu. Pro oba badatele přitom hrál velkou roli obličejový typ i hlava Jezulátka.

Po srovnání s Hartmannovou Madonou se socha jeví jako mladší a je to právě zpracování očí, brady a dalších detailů, stejně jako celkový tvar obličeje, kde se projevuje vliv raného umění Hanse Multschera v jinak velmi konzervativní kompozici. V běhu záhybů můžeme sledovat tendenci k rozpadu vláčných linií, zejména ve velkém mísovém záhybu mezi koleny a k němu připojených řas ve spodní části sochy. Tato část drapérie postrádá logické uspořádání záhybů a žije svým vlastním životem. Tyto náznaky prozrazují, že socha mohla vzniknout až kolem roku 1430. Tvář Luny je velmi blízká dílům z okruhu Mistra z Eriskirchu. Ještě pozdějším dílem z okruhu Hanse Multschera je

⁶⁶³ ZIMMERMANN 1964; KLINGE 1964, 39–40, 84, č. 74; GROSSMANN 1965, 95; GRIMME 1966, 109, č. 21, obr. 117, ZIMMERMANN 1985, 141–143 (zde i kompletní předchozí literatura), obr. 13; LICHTÉ 2003, 29, 30, 62; SÖDING 2008a, 68–69; SÖDING 2008b, 190.

Madona z někdejšího klášterního kostela ve Waldu u Sigmaringen,⁶⁶⁴ která buďto navazuje přímo na sochu z Karlsruhe, nebo na jinou sochu stejného typu.

Ačkoli sochu nezařazujeme mezi díla ulmské řezbářské dílny, její vznik v Ulmu nemůžeme vyloučit. Vzhledem ke kvalitě řezby a rychlé recepci umění Hanse Multchera se zdá i pravděpodobný. Stojí však minimálně za úvahu zvážit jiné centrum blíže k Bodamskému jezeru, tedy v oblasti, kde bylo kolem roku 1430 činných více dílen.

8.4. Sv. Anna Samatřetí z Dornstadtu

Již v úvodních kapitolách jsme zmiňovali krásnou Madonu z Horbu [5] a některá díla, která opakují její kompozici, jako je Madona z hřbitovní kaple v Bisingen [147], Madona z Lipbachu [148] nebo truchlící žena, možná Marie Magdalena z berlínského muzea [149]. Na tomtéž kompozičním základu je vystavěna socha sv. Anny Samatřetí v dnešní dornstadtské kapli [154]. Světice nese na pravé ruce nad volnou nohou sedící postavičku Panny Marie, která oběma rukama drží za břicho frontálně posazeného Krista s jablkem. Drapérii tvoří vláčné, dlouhé, trubkovité záhyby uspořádané do vytáhlého trojúhelníku, a systém mísovitých záhybů stáčejších se na pravý bok. Madonu drží sv. Anna přes plášť, který spadá rovněž v dlouhých trubkách až do výše kolen. I přes zmnožení záhybů, charakteristické pro pozdní krásný sloh, se zde ukazuje určitá redukce ornamentálních prvků, které obvykle vytváří lem pláště.

Gertrud Otto spojila sv. Annu s Místrem Dornstadtského oltáře na základě podobností se sv. Otýlií z chórových lavic v Überlingen [107], zejména v obličejí. Rovněž zde našla motiv českého kolene a záhyb ve tvaru obráceného „T“, ale konstatovala určitý časový odstup.⁶⁶⁵ Mezitím byla ze sochy odstraněna pozdější polychromie a odkryto dubové dřevo, které sv. Annu překvapivě spojuje s Pannou Marií ochranitelkou z Ummendorfu [119]. Ummendorfská socha je propracovaná detailněji, zatímco dornstadtské sousoší zřejmě počítalo se silnější vrstvou polychromie.⁶⁶⁶ Nacházíme však mnoho paralel ve zpracování detailů. Zajímavostí je užití dubového dřeva, které je velmi tvrdé a obtížně opracovatelné, vydrží však mnohem déle než měkké lipové nebo vrbové dřevo. Většinou

⁶⁶⁴ Vyobr.: MEURER 1997, 167, obr. 166.

⁶⁶⁵ OTTO 1924, 60–62. Autorka sem připojila i truchlící ženu z Berlína, obr. 30.

⁶⁶⁶ Dr. Tobias Kunz z berlínského muzea se domnívá, že socha mohla být v minulosti upravována. Mírné přeřezání předpokládá v obličejí (oči, ústa) a v horní části těla. Za tuto informaci děkuji panu Konradu Ritterovi z Dornstadtu.

bylo používáno pro práce, které si žádaly trvanlivý materiál, jako jsou chórové lavice. Jeho užití pro volné skulptury je poměrně vzácné a volba materiálu v takovém případě nebyla náhodná. Podobně jako v případě velmi kvalitní sochy z Ummendorfu, také v Dornstadtu musíme předpokládat fundovaného objednavatele. Není jasné, zda byla socha od počátku určena pro dornstadtskou kapli, která tehdy podléhala klášteru Lorch, nebo zda se sem dostala až po sekularizaci klášterů. Obě sochy mohly vzniknout v Ulmu a jejich vyšší kvalitu můžeme vysvětlit tím, že se jednalo o práce pro náročnější objednavatele.

8.5. Švábská produkce mimo dosah ulmské dílny

V hornošvábském sochařství 1. třetiny 15. století narazíme také na mnoho děl, která se s ulmskou dílnou spojit nedají. Můžeme zde rozpoznávat dílčí „ulmské vlivy“ či „hartmannovské“ detaily převzaté z průčelí, ale propojení s ulmskou dílnou konstatovat nelze. Zmiňujeme i některá další díla, u nichž se tento vliv sledovat nedá, a jedná se buď o práce ze sousedních výtvarných center, nebo jsme již svědky rozměňování „hartmannovského stylu“ a hledání nových osobitých řešení. Zejména během 30. let je již označení Ulmu jako umělecké periferie diskutabilní. Zdejší centrum se etablovalo velmi rychle. V těchto sochařských památkách, které nejsou ani parafrází na slavné průčelí, ani výrazně nereagují na Hanse Multschera, můžeme často sledovat tendence rozpadu krásného stylu, které se nakonec v dominantních uměleckých proudech neprosadily. Tato mezivrstva je velmi rozmanitá a nehomogenní a představuje zajímavou ilustraci situace v sochařství mimo hlavní ulmské centrum.

Výraznou skupinou soch jsou Madony reagující volně na Madonu z pilíře arkády ulmského minstru. Tyto sochy jsou často kamenné a představují pozdní verzi krásných madon v Horním Švábsku. Jsou to zejména dřevěná Madona v kapli sv. Michaela v Edelstetten [102]⁶⁶⁷ a kamenná Madona v minstru v Donauwörthu [104].⁶⁶⁸ Jejich společnými znaky je roztažení do šířky, ulmská kompozice šatu a držení dítěte a zmnožené, ploché, zašpičatělé mísy na břicho. Do této společnosti se dá řadit také dřevěná Madona ve farním kostele v Babenhausen [152]. Ani tuto Madonu však nelze připsat ulmské dílně či jejímu okruhu pro její zcela odlišné výtvarné pojetí. U těchto

⁶⁶⁷ V. 175 cm (bez koruny), dřevo, zezadu vyhloubená. Nová polychromie. OTTO 1924, 74; DEHIO/GALL 1954, 128; KLINGE 1964, 53, 77–78.

⁶⁶⁸ V. 80 cm, pískovec, částečně původní polychromie. OTTO 1924, 75; KLINGE 1964, 53, 77.

prací, které snad můžeme datovat již do 30. let, lze předpokládat vznik v samostatných dílnách, které byly založeny na základě zvýšené poptávky a vycházely z „ulmského stylu“, nicméně si jej přetvořily vlastním způsobem.

Madona v Leonhardskapelle v Apfeltrachu představuje další z děl, která nemůžeme s ulmskou dílnou spojit a ani starší bádání si nevědělo rady s její proveniencí, kterou kladlo buď do jižního Německa, nebo také do Salcburku.⁶⁶⁹ E. Klinge ji zařadil ke stejné skupině jako Madonu z Maihingen im Ries (Donauwörth) nebo ztracenou Oertelovu Madonu z Türkheimu, již Julius Baum srovnával s Madonou z volného pilíře ulmského minstru a Gertrud Otto se sochami z Dornstadtského oltáře. Další sochou této skupiny je podsaditá Madona v Zemském muzeu v Bonnu, již odkázal muzeu Paul Clemen, a socha sv. Michaela v klášterním muzeu v Ottobeuren, s níž Klinge spojil kamenného sv. Michaela ze sbírky Öttingen-Wallerstein na zámku Harburg (Donauwörth). Spojitosti s Madonou z Apfeltrachu našel Klinge i v Kristu z muzea v Kaufbeuren.⁶⁷⁰ Tato skupina z Bavorského Švábska se od ulmské produkce již výrazně odlišuje a představuje tvorbu více zaměřenou na salcburské centrum, které na rozdíl od Ulmu utvářelo již po desetiletí silnou tradici krásného slohu.

Salcburský ráz mají i další švábské sochy, jako Madona z Unterschneidheimu [147],⁶⁷¹ jež opakuje kompozici Madony z pilíře ulmské předsíně. Stojí ovšem na luně zobrazené jako masivní ženská hlava ze tříčtvrtěčního pohledu, která hledí vzhůru. Takové zobrazení, avšak s mužskou tváří, známe z produkce dílny Mistra Madony ze Seeonu. zpracování vlasů, monumentalita, i typika tváře nedovolují Madonu srovnat s žádným z děl, které jsme zde uváděli. Opačným příkladem je Madona z Türkheimu,⁶⁷² která sice nezapře salcburský původ, ovšem stojí na polygonálním podstavci s půlměsícem, který je naopak příznačný pro ulmskou dílnu nebo i střední Porýní.

Zcela jiný výraz než hornošvábské práce má sv. Osvald (?) [153],⁶⁷³ v katalogu sbírky Oertel označený jako „Heiliger Fürst“, jehož pravděpodobná provenience je Buchau am Federsee.⁶⁷⁴ Schematické řezbářské zpracování bylo doplněno plátnem a polychromií, v níž byla teprve dovršena jemná modelace. Julius Baum předpokládal vznik sochy

⁶⁶⁹ Výška 107 cm. Pravá ruka Marie a levá nožka dítěte chybí. Starší literatura u KLINGE 1964, 37.

⁶⁷⁰ Klinge 1964, 41.

⁶⁷¹ WLM Stuttgart. LICHT/MEURER 2007, 47–48, kat. č. 17, zde i výčet literatury. Autoři ji spojují s dílnou Mistra Hartmanna.

⁶⁷² Původně sbírka Oertel. Dnes ztracená. OTTO 1924, 59, obr. 28.

⁶⁷³ V. 92 cm, š. 38 cm, h. 28 cm. Topologové dřevo, půlkulatý, zadní strana vyhloubená, původní polychromie.

⁶⁷⁴ DEMMLER 1913, 11, kat. č. 1.

kolem roku 1400 v hornošvábském regionu.⁶⁷⁵ Claudia Lichte jej na základě typiky podlouhlé tváře, zpracování očí a úst či vlasů přirovnala ke sv. Martinovi na pilíři arkády západní předsíně ulmského minstru a na tomto základě připojila k okruhu Mistra Hartmanna.⁶⁷⁶ Narážíme ovšem na problematiku vymezení pojmu „okruh“. Určitá inspirace sochou sv. Martina z ulmského průčelí ještě neznamená okruh téže dílny. Obě sochy na jižním pilíři arkády, tedy jak sv. Martin, tak i Madona, byly napodobovány po celé 15. století. Socha připomene také porýnskou produkci, ve výrazu a strmém posazení najdeme obdobu u trůnící Madony z muzea Schnütgen v Kolíně nad Rýnem.⁶⁷⁷ Silně zredukovaná, polámaná drapérie sv. Osvalda mluví spíše pro pozdější vznik sochy a připočteme-li inspiraci sv. Martinem z ulmského mintru, můžeme jej datovat do pokročilých 30. let 15. století.

V úvodní kapitole o situaci ve švábském sochařství jsme mohli sledovat několik lokálních uměleckých center, zejména na řece Neckar jižně od Stuttgartu. Vedle měst jako Horb s nově založenou kapitulou, biskupským Rottenburgem nebo říšským městem Reutlingen, se etablovalo také Sigmaringen se svým mocným hradem, které sice přijímalo impulsy z Ulmu, ale místní tvorba představuje vlastní pojetí stylu. Kromě kláštera v Salemu je ze Sigmaringen již poměrně blízko k Bodamskému jezeru a do Kostnice, pod níž celá oblast církevně spadala. V okolí se dochovalo více památek, které s ulmskou dílnou nemají nic společného. Působil zde již zmíněný malíř Heinrich Gretzinger z Trochtelfingen, který byl možná činný i jako sochař, jak by se dala interpretovat jeho signatura a letpočet 1427 na Madoně ze Sigmaringen-Laiz.⁶⁷⁸ Kostel v Laiz byl nejen farním chrámem, ale sloužil i františkánkám terciářkám, jejichž malé konventy můžeme na přelomu 14. a 15. století potkávat po celém Švábsku. Na oltáři se dnes nachází uctívaná socha piety, která sem byla umístěna sekundárně po reformaci a pochází z kláštera téhož řádu v Ebingen.⁶⁷⁹

Tyto příklady dokládají, že i mimo ulmské centrum existovala určitá odlišná řezbářská tradice, živá zejména v lokálních centrech a ovlivněná okolními zeměmi, zejména

⁶⁷⁵ BAUM 1913, 276; BAUM 1917, kat. č. 33; BAUM 1921, 129

⁶⁷⁶ LICHT/MEURER, 41–42, kat. č. 13.

⁶⁷⁷ Köln, Schnütgen-Museum, Inv. č. A 52, ořešákové a dubové dřevo, v. 58,5 cm, š. 31 cm, h. 22 cm. Porýní, kolem roku 1400. KARRENBROCK/LANGEN 2001, kat. č. 4, 147–150.

⁶⁷⁸ Výška 130 cm bez nově doplněné koruny, lipové dřevo, zezadu vyhloubená. BAUM 1921, 123, obr. 44; HERMANN 1986, 44–45.

⁶⁷⁹ ZEKORN 2005, 227.

Bavorskem a horním Porýním. Většina soch z této kapitoly osciluje mezi ulmskou dílnou a Mistrem z Eriskirchu, přičemž anonymní sochař měl vliv především na měkkost zpracování a typiku dívčích tváří, zatímco z Ulmu můžeme odvodit kompoziční schémata. Takový ohlas obou dílen indikuje, že tu šlo o spojení určité tradice a nových trendů. Novinkami můžeme rozumět ulmské kompozice, zatímco dílna Mistra z Eriskirchu mohla sídlit v tradičním centru celé oblasti Kostnici.

9. Umělecká výměna s centry v Porýní a v Čechách

Švábské umění první třetiny 15. století silně reagovalo na impulsy z jiných oblastí. Z pochopitelných důvodů to byla zejména místa, kde probíhaly realizace parléřovských staveb. V hutních knihách ulmského minstru máme dochovány přídomky umělců podle jejich původu z mnoha vzdálených měst Evropy. Kromě parléřovského hutního prostředí se ale umělecké trendy šířily i jinými cestami. Velkou roli při přenosu kompozic či stylu hrály milostné sochy. Trůnicí Madona kostnického dómu inspirovala sochaře po dlouhá desetiletí, a zejména pak v době konání koncilu. Její varianta se dochovala v kostele sv. Jiří v Isny, volnější následování jejího vzoru se dá konstatovat u Madony z farního dvora v Rankweilu.

Vliv na zdejší umění měly také importy, opět zejména pokud šlo o uctívané sochy, které se vyvážely nejenom z Prahy, ale také ze Salcburku, kde díky technologii umělého kamene byla možná „masová“ produkce oblíbených typů. Spojení Mistra Hartmanna se Salcburkem, jenž byl jednou z kolébek krásného slohu, navrhl Hans Ramisch prostřednictvím anonymního autora Madony z benediktinského kláštera Seeon v jihovýchodním Bavorsku. Jeho argumenty se ale nezdaří průkazné a rozdíl mezi švábskou a salcburskou produkcí první třetiny 15. století můžeme pozorovat nejen ve stylu, ale zejména ve výrazu sochařských děl.

Uměleckými oblastmi, které na počátku 15. století nejsilněji ovlivnily švábskou tvorbu, bylo jednak blízké Porýní, zejména pak jeho prostřední část s centrem v Mohuči, ale také Kolín nad Rýnem, jednak země Koruny české, odkud se vyvážely sochy krásnoslohých madon a piet i do značně vzdálených oblastí. O expotech uměleckých děl z Prahy máme řadu dokladů, ať již písemných, popisujících „*imago de Praga*“ ve Štrasburku a Mohuči, či fyzicky dochovaných soch z bělohorské opuky, jako je Pieta ze Seeonu.⁶⁸⁰ Ve 20. letech se recepce umění z pražského centra začíná postupně měnit ve spíše konzervativní přístup, mnohem aktuálnější jsou nové impulsy ze západní Evropy, tíhnoucí k realismu. Krásný sloh se i přesto udržel až do poloviny století a ačkoli jeho formy mnohdy zhrubly a zlidověly a teologický obsah se vytratil, takto dlouhá tradice vypovídá o jeho silném ohlasu mezi širokými vrstvami obyvatelstva.

⁶⁸⁰ BNM München.

V předchozích kapitolách jsme mnohokrát narazili na možnost příchodu Mistra Hartmanna z Porýní. Zatímco Mistr Apoštolů bývá spojován s kolínským dómem a zdejší parléřovskou hutí, umění ulmské huti i řezbářské dílny v době Mistra Hartmanna nás zavede do oblasti středního toku Rýna. V následující části tyto analogie a východiska rozebereme hlouběji a nastíníme politickou situaci v arcibiskupské Mohuči.

V mezích, které nám umožňuje stav a množství dochovaných děl, a s ohledem na importy, se zde pokusíme vykreslit obraz přenosu uměleckých forem i myšlenek v epoše prolínání odeznívajícího internacionálního slohu a nástupu pozdní gotiky. Příznačným rysem doby je, že se tento transfer neodehrává na dvorské úrovni, ale běží v režii patriciátu a ulmské městské rady. Ilustruje tak proměny společnosti, kdy měšťanská vrstva získává své dominantní postavení. Je třeba mít neustále na paměti, že založení městského chrámu nebylo fundací ani panovnickou, ani církevní, ale značilo emancipaci měšťanstva. Bylo demonstrací síly svobodného říšského města.

Interpretace přenosu tématu sv. Martina z mohučského portálu Memorie a dalších odkazů na Mohuč a jejího arcibiskupa je v době politických intrik a společenských zvrátů docela komplikovaná. Ve srovnání s tímto očividným napodobením významné zakázky z mohučského dómu se při komparacích s českým uměním pohybujeme pouze v rovinách hypotéz. Jediné spojení s českým uměním, které lze prokázat, je skrze cirkulaci řemeslníků v huti a skrze exporty z pražského centra. Srovnání Mistra z Eriskirchu a Mistra Týnského ukřižování ukázalo na odlišné řezbářské pojetí a zájem sochaře, přičemž společné znaky pramení spíše z obecného formálního aparátu internacionálního slohu než z dílenského propojení obou sochařů.

9.1. Umělecká výměna se středním Porýním

Střední Porýní je skutečně nejpříbuznější uměleckou oblastí Švábska, což má politické a geografické důvody. V první čtvrtině 15. století zde nacházíme neobyčejně blízký styl a mnohdy je vysloveně obtížné určit, zda dílo pochází ze Švábska, nebo je středorýnské. Právě na středním Rýnu působila vlivná dílna Mistra Nesení kříže z Lorchu pracující v terakotě a geniální architekt a sochař Madern Gerthener. I pohled o něco zpátky do první poloviny 14. století ukazuje vazby na střední Porýní spíše než na hornorýnská centra, jako byl Štrasburk. Cyklus Proroků na kapli sv. Vavřince v Rottweilu vytvořila

skupina kameníků nejspíše středorýnského původu.⁶⁸¹ I poté, co se v Ulmu vytvořilo díky stavbě farního kostela samostatné umělecké centrum, zůstaly kontakty se středorýnskými dílnami silné, a to i přesto, že Štrasburk jako nadřazená huť pod vedením stejného architekta představoval mnohem bližší a dostupnější umělecké vztahy.

Střední Porýní nebylo kolem roku 1400 v žádném případě jednotnou uměleckou oblastí. Moc a vliv se zde rozpadaly mezi množství aktivních činitelů, nejen mezi arcibiskupskou Mohuč a volbou krále či říšskými sněmy významný Frankfurt, ale roli hrály také šlechtické državy rodů Nassau, Katzenelnbogen, Sponheim, Veldenz nebo Eppstein.⁶⁸² Pro Ulm byly významné zejména obchodní styky s Frankfurtem, ale později zřejmě i s Mohučí, jak dokazují dochované památky reflektující současné mohučské umění. Velkou roli zde přisuzujeme výjimečné osobnosti Konrada III. von Daun, který nastoupil do úřadu mohučského arcibiskupa roku 1419.

V řezbářství je příkladem díla, u něž se nedá jasně určit provenience mezi Švábskem a středním Porýním, Bolestná Panna Marie z Darmstadtského muzea [155].⁶⁸³ Poměrně hodně poškozená socha pochází ze skupiny Ukřižování. Marie stojí s pravou nohou nakročenou a naklání se doleva, levou rukou se objímá kolem trupu v gestu vnitřní bolesti, pravicí pozdvihuje cíp roušky, aby jím otřela slzy. Podle M. Woelka se dá řadit vedle prací Mistra Hartmanna, Mistra z Eriskirchu, Mistra Nesení kříže z Lorchu nebo i vedle mohučského portálu Memorie. Tento popis zcela vystihuje provázanost obou uměleckých oblastí a jejich hlavních představitelů a překvapivě Hartmannovo jméno uvádí ve společnosti mnohem kvalitnějších děl.

*„Beispielsweise bestehen Stilverwandschaften zwischen den der Hartmann-Werkstatt zugewiesenen Schreinfiguren des Dornstädter Retabels im Württembergischem Landesmuseum, Stuttgart und sicher an den Mittelrhein zu lokalisierenden Werken der Tonplastik, wie die Madonna von Hallgarten oder den hll. Katharina und Barbara der Stiftskirche St. Martin in Bingen.“*⁶⁸⁴

⁶⁸¹ Srov. BANK 2014c, 23–24.

⁶⁸² VETTER 2000, 94.

⁶⁸³ Dubové dřevo, v. 80,5, š. 27, h. 22 cm, z jednoho kusu dřeva, opracovaná ze všech stran, 1410–1420. Polychromie byla odstraněna Alfredem Jobstem roku 1955, ale původně byl šat azuritově modrý, rouška zlatá, plášť temně modrý se světle červeným rubem a podstavec bledě zelený. Podle nedochovaného nápisu na zádech pochází z někdejšího klášterního kostela německých rytířů z Gießen.

⁶⁸⁴ WOELK 1999, 213. „Například existují stylové příbuznosti mezi skříňovými figurami Dornstadtského retáblu ve Württemberském zemském muzeu připsanými Hartmannově dílně a terakotovým pracem, které můžeme s jistotou lokalizovat do středního Porýní, jako je Madona z Hallgarten nebo sv. Barbora a Kateřina z klášterního kostela sv. Martina v Bingen.“

Moritz Woelk Bolestnou Marii přirovnává k Hartmannovým kamenným sochám z předsíně ulmského minstru, švábským Madonám Ochránitelkám a poněkud vzdálenějším Truchlícím ženám Mistra z Eriskirchu v Dominikánském muzeu v Rottweilu, jedné Lillem publikované soše, která se objevila u mnichovského obchodníka s uměním Norberta Fischmanna,⁶⁸⁵ Truchlícím ženám z Mittelbiberachu v berlínské Skulpturensammlung a nakonec k Bolestné Marii z Trochtelfingen. Za mnohem bližší analogii považujeme sochy z Bronnweileru, zejména skupinu Truchlících žen.

K Porýní sochu váže podobnost modelace s terakotovými plastikami. Například gesto, jímž drží roušku, se objevuje u Marie z Tondörfferova epitafu v norimberském kostele sv. Vavřince, která je připisována Mistru Nesení kříže z Lorchu, s jehož stěžejním dílem má darmstadtská Marie společnou měkkou modelaci. Srovnatelná porýnská řezbářská díla podle M. Woelka představují sedící Madona z Oberweselu,⁶⁸⁶ Pieta z frankfurtského muzea Liebieghaus,⁶⁸⁷ Madona, dvě Truchlíci ženy a Pieta, jež se nacházely ve sbírce Huga Benaria, Pieta z katolického kostela v Appenheimu u Ingelheimu, a Trůnící madona z Alken an der Mosel [36]⁶⁸⁸.

Na příkladu Bolestné Panny Marie z darmstadtského muzea jsme mohli vidět provázanost středorýnského a švábského umění, ale také jsme se dotkli nejvýznamnějších dílen. Mistr Madony z Hallgarten pracoval v terakotě a jeho dílně můžeme připsat kromě Madony z Eberbachu [91] i sochy sv. Barbory a sv. Kateřiny v kostele sv. Martina v Bingen [95, 96].⁶⁸⁹ Bingen, které od roku 1424 patřilo napůl mohučské kapitule, se stalo cílem exodu kléru roku 1432 a od roku 1438 patřilo kapitule zcela.⁶⁹⁰ Právě v tomto městě na Rýnu, které měl mohučský arcibiskup jen přes řeku ze svého hradu, předpokládá Vetter dílnu pracující v terakotě.⁶⁹¹

V případě Dornstadtské archy [88] jsme upozorňovali nejen na blízkost kompozičních řešení jeho sochařské výzdoby s terakotovou produkcí Mistra Madony z Hallgarten, ale v případě maleb také na oltářní retábl z Ortenbergu [98]. Tento oltář je v literatuře rovněž spojován s místní terakotovou plastikou, zejména se sochami sv. Barbory a sv. Kateřiny

⁶⁸⁵ LILL 1922, vyobrazení tamtéž.

⁶⁸⁶ Rheinisches Landesmuseum, Bonn.

⁶⁸⁷ Inv. č. 327.

⁶⁸⁸ Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen. SUCKALE 2009, 102–104, obr. 103.

⁶⁸⁹ Madona z Hallgarten: červená hlína, 113 cm; Madona z Eberbachu: kaolin, výška 102 cm, šířka 40 cm, hloubka 23 cm. Srov. REMBIESA-DAROWSKA 1993, 65, 72.

⁶⁹⁰ JUNG 1975, 86.

⁶⁹¹ VETTER 2000, 97–101.

v Bingen.⁶⁹² Terakotová plastika je dalším spojujícím článkem mezi Švábskem a středorýnskými centry, jak ukazuje Pieta ze Steinbergu [16]. Tato socha je již od prvních publikací označována za švábské dílo, někdy přímo ulmské, aniž bychom pro ni mohli v Ulmu najít jakýkoli srovnatelný materiál.⁶⁹³ Vzhledem k tomu, že v Ulmu nemáme doklady o působení dílny pracující v terakotě, ani srovnatelná díla, můžeme navrhnout vznik sochy v Augsburgu nebo i ve středním Porýní. Pokud v Ulmu skutečně existovala natolik kvalitní dílna pracující v terakotě, mohli bychom k ní snad přiřadit také Madonu z Kirchheimu nebo Pietu z Wimpfen, ačkoli tyto plastiky v bohaté drapérii a široké kompozici ukazují spíše k augsbuské dílně a Madoně z Buxheimu [20]. Tato mohutná madona bývá považována za doklad českého vlivu⁶⁹⁴ a v literatuře je spojována s porýnskými dřevěnými monumentálními madonami, zejména kolínskou Madonou v kostele St. Maria in Lyskirchen a její variantou v kostele St. Foilan v Cáchách.⁶⁹⁵

9.2. Mohuč a recepce osobnosti Konrada III. von Daun v Ulmu

Sousední Frankfurt byl na počátku 15. století silným konkurentem Mohuče, jejíž obyvatelstvo se během uplynulého století částečně vinou morových epidemií zredukovalo z 20 000–25 000 na pouhých 5 000–10 000 osob.⁶⁹⁶ Mohuč si držela význam díky sídlu arcibiskupství a jeho vlivu a také svojí klíčovou polohou na Rýnu, ale oproti obchodním ambicím jiných emancipujících se měst byla spíše pasivní. Wolfgang Dobras hospodářskou situaci města, kde sídlilo mnoho zámožných klášterů a církevních funkcionářů, popisuje poměrně jednoznačně: „*In erster Linie war Mainz eine Stadt des Konsums.*“⁶⁹⁷

⁶⁹² Srov. naposledy VETTER 2000, 97–101.

⁶⁹³ Srov. MAEK-GÉRARD 1985, 10–12. Existenci dílny pracující v terakotě v Ulmu předpokládá na základě této plastiky RAMISCH 2001, 131; HIRSCH 2010, 99–101 upozorňuje na výrazně nižší kvalitu variant Piety ze Steinbergu, které se dochovaly na zámku v Oettingen a v Dorndorfu. K hypotetické ulmské dílně přiřazuje fragment hlavy světice, která se objevila u mnichovského obchodníka s uměním Sigfrieda Lämmleho kolem roku 1925–1930.

⁶⁹⁴ Gertrud Otto ji poodle motivu paprskovitého uspořádání záhybů pod kolenem volné nohy, tedy „českého kolene“, přiřadila k českému „vlivu“, je však podle ní pozdější než díla Mistra Hartmanna. OTTO 1924, 45–46.

⁶⁹⁵ LEGNER 1980, IV, 60–62; SUCKALE 2009, 83.

⁶⁹⁶ DOBRAS 2000, 20.

⁶⁹⁷ Ibidem, 20. „*V první řadě byla Mohuč městem konzumu.*“

Již za vlády Johanna II. von Nassau se město začalo propadat do nesmírných dluhů – i kvůli válce v roce 1388 – z čehož patriciát vinil cechy, zatímco cechy viděly jako příčinu špatné hospodaření městské rady. Rada sice tehdy sestávala rovným dílem ze zástupců patriciátu a cechů, ale patriciové byli ve funkci doživotně, zatímco cechy své radní volily každý rok. Výsledkem byl větší vliv dobře zakořeněných politiků patriciátu, kteří měli zkušenosti i kontakty a navíc výsady propůjčené arcibiskupem, mezi něž patřil také monopol na obchod s drahými kovy.⁶⁹⁸ Všechny tyto aspekty vyvolávaly nálady proti patriciátu a posilovaly opoziční proudy, a tak se stalo, že roku 1411 křehký mír ve městě nevydržel. Měšťané si nárokovali právo kontrolovat činnost rady a předlužení města vyřešit vyšším zdaněním patriciátu. To vedlo k dočasnému odchodu některých rodin z města. Arcibiskup Johann II. von Nassau na sebe vzal roli prostředníka a znesvářené strany se mu podařilo na čas uklidnit. V letech 1428–1429 však spory vypukly nanovo s o to větší intenzitou. Cechy tentokrát vytvořily stínovou vládu a nakonec se jim podařilo svrhnout dosavadní radu. Přesto ani toto vítězství cechů nevedlo ke sjednocení. Po novém zvýšení daní pro patriciát a deklaraci pouhých 12 křesel v radě z celkových 36 se mnoho rodin rozhodlo opustit Mohuč.

Nová rada stála před složitým úkolem jak splatit dluh 200 000 guldenů. Jedním z pokusů bylo vyhlášení velkých trhů, vždy dva týdny před tradičními frankfurtskými trhy. Hned následující rok to ale císař Zikmund zakázal, pochopitelně na žádost z Frankfurtu.⁶⁹⁹ Cechy musely přiznat katastrofální stav řemesel ve městě, k tomu se přidal úbytek obyvatelstva. Finanční situace byla neúnosná a rada tak dospěla k závěru, že by se na jejím řešení měli podílet také duchovní, což vyvolalo spor, který se dostal roku 1433 až před basilejský koncil, jenž ovšem rozhodl ve prospěch duchovenstva. Zoufalství měšťanů a rady vedlo roku 1438 k pogromu na židovské obyvatelstvo Mohuče.⁷⁰⁰

Victor Curt Habicht se pokusil najít v soše mohučského arcibiskupa na průčelí ulmské radnice kryptoportrét Konrada III. von Daun. Srovnával afektovanou ulmskou tvář se slavným arcibiskupovým náhrobkem v mohučském dómu.⁷⁰¹ Ačkoli tento návrh nebyl ostatními badateli přijat, opatrnou hypotézu ohledně ohlasu osobnosti mohučského

⁶⁹⁸ Ibidem, 21; k podobné oligarchizaci patriciátu v nedalekém Frankfurtu srov. FREIGANG 2010, 100–101.

⁶⁹⁹ Ibidem, 23.

⁷⁰⁰ Ibidem, 24.

⁷⁰¹ HABICHT 1912, 179.

arcibiskupa v Ulmu si snad přece jen dovolit můžeme. Portál Memorie v Mohuči sice není přímou arcibiskupovou zakázkou, ale jeho objednavatel měl coby kanovník k arcibiskupovi blízko.

Otázka recepcce Konrada III. von Daun by vyžadovala samostatnou práci a hluboké vnoření do komplikované politicko-hospodářské situace v říši v první polovině 15. století, přesto ji však chceme alespoň zformulovat a poukázat na nadstandardní ohlas této osobnosti v umění měšťansky silného Ulmu. Od města, kde převládly cechy, bychom čekali podporu svým protějškům a nikoli kléru, proti němuž bylo mohučské měšťanstvo silně zaujaté. Co se tedy ulmská rada snažila vyjádřit tím, že citovala dílo z mohučského portálu Memorie na průčelí svého městského chrámu, symbolu moci a nezávislosti? Proč bylo na osobnost mohučského arcibiskupa znovu upozorněno jeho naprostou jinakostí v rámci cyklu na fasádě radnice?

Jisté je, že nejde o trvalý vztah Ulmu a mohučských arcibiskupů, ale pouze o Konradovu osobnost. Jeho předchůdce z rodu Nasavských byl zarytým nepřitelem krále Zikmunda, zatímco Ulm a další švábská města obvykle nacházíme na straně krále.⁷⁰² Konrad III. von Daun⁷⁰³ působil od roku 1396 jako kanovník v Mohuči, v roce 1414 pokračoval na místě probošta u sv. Bartoloměje ve Frankfurtu nad Mohanem a zároveň jako vyšší správní úředník v Rüstenbergu v Eichsfeldu, exklávě mohučské diecéze. O tři roky později 10. října 1419 byl zvolen arcibiskupem mohučským. Volba se odehrála v Rüdesheimu kvůli příliš zjitřeným antiklerikálním náladám v Mohuči. Po svém potvrzení ve funkci papežem Martinem V. si Konrad zvolil za sídlo hrad Ehrenfels na břehu Rýna, přímo proti městu Bingen, a s císařovým svolením vytvořil roku 1421 ochranný svaz mezi Mohučí, Wormsem a Špýrem.

Současně však eskalovala situace v Čechách a arcibiskupové z Mohuče, Trevíru a Kolína nad Rýnem se v březnu sešli na poradě v Boppardu, odkud v dubnu pokračovali na sněm do Norimberka, kde svolili ke spolupráci s císařem při druhé křížové výpravě proti husitům. Konrad se svým vojskem skutečně vytáhl přes Cheb na Prahu, protože se však Zikmund nedostavil včas, vrátil se po obléhání Žatce zase zpátky. Na následujícím sněmu mu byla císařem propůjčena hodnost říšského vikáře, které se však vzdal. Konradovo jméno se objevuje při všech důležitých jednáních ohledně řešení konfliktu s husity a roku 1429 se dokonce vydal na vyjednávání se zástupci kališníků do Bratislavy.

⁷⁰² BAUM 1996, 88–95, 114, 189

⁷⁰³ BOCKENHEIMER 1882, 596–597; MATHIES 1978; JUNG 1975, 86; MATHEUS 1998, 176–179, 203; DOBRAS 2000; JÜRGENSMEIER 2000.

Přesto připomeňme, že byl Konrad zakládajícím členem Bingenského spolku, který se zformoval v roce 1424 jako jasná opozice proti císaři Zikmundovi.

Mezitím musel Konrad bojovat i na domácí půdě, neboť Mohuč měla rozsáhlé državy v Hesensku a již po dvě století se přetahovala o jejich kontrolu s hesenským lantkrabětem. V roce 1427 vyhlásil Konrad novou válku, kterou však prohrál a musel s lantkrabětem Ludvíkem uzavřít mír, přičemž Mohuč většinu území ztratila.

Situace v srdci Konradovy diecéze Mohuči však byla sama o sobě zlá pro nekonečné spory mezi cechy a patriciátem. Konrad se pokusil k řešení přispět tím, že zvýšil počet zástupců cechů v městské radě na dvojnásobek počtu patriciů, neboť byl přesvědčen, že konflikt neustane, dokud cechy nebudou mít navrch. Výsledek byl ale zcela opačný a patriciát začal rozhořčeně opouštět město. Podobné neřešitelné spory paralelně běžely také mezi klérem a měšťanstvem. V roce 1432 vyeskalovaly tyto konflikty zdaněním duchovních, což vyústilo v jejich exodus z města. Dřív, než mohl arcibiskup rozkol urovnat, sám v exilu v Eltville 10. června roku 1434 zemřel.

Zřejmě kvůli popsané politické situaci ve městě zadával mohučský arcibiskup svoje zakázky umělci z konkurenčního Frankfurtu, kde dříve sám působil. Madern Gerthener pocházel z frankfurtské kamenické rodiny Johanna Gerthenera.⁷⁰⁴ Narodil se kolem roku 1365, neboť v roce 1387, kdy mu mělo být 12 let, je zmíněn v cechu frankfurtských kameníků „*Meister Johann Gerthener, Maderne sin son, Wigel der Parlerer*“. Roku 1391, poté co se vrátil z tovaryšské cesty pravděpodobně z Burgundska nebo z některé z parléřovských hutí,⁷⁰⁵ zřejmě převzal dílnu svého otce ve Frankfurtu. Z roku 1395 pochází zmínka o jeho výplatě jako městskému kameníkovi. Roku 1409 byl vedoucím stavitelem kostela sv. Bartoloměje, na sklonku života před rokem 1430 zastával funkci generálního dohlázele nad stavbou kostela i ostatní stavební činností ve městě. Pro oblast sochařství se však nedochovaly žádné prameny, které by spojovaly Gerthenerovo jméno s konkrétními díly, a veškerá připsání jsou hypotézy založené na stylovém rozboru.

Do Mohuče se Gerthener dostal možná i proto, že arcibiskup Konrad III. von Daun byl proboštem kapituly u sv. Bartoloměje ve Frankfurtu a tamního stavitele znal. Portál Memorie mu není připsán na základě pramenů, ale podle analogií s portály frankfurtského

⁷⁰⁴ BACK 1910; FEULNER 1940; BECK/BEEH/BREDEKAMP 1975, 49–56, HABERLAND 1992; SEBALD 2000a; FREIGANG 2010, BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2013.

⁷⁰⁵ FREIGANG 2010, 99 zmiňuje Prahu a Vídeň.

dómu. V minulosti mu připsán i náhrobek mohučského arcibiskupa Konrada III. von Daun (†1434),⁷⁰⁶ který podle některých badatelů z politických důvodů ani nemohla dělat mohučská dílna.⁷⁰⁷ Náhrobek Konrada von Daun představuje mistrovské zpracování krásnoslohé drapérie, tělo je spíše upozaděno. Náhrobky mohučských arcibiskupů se drží velmi dlouho formálního aparátu vrcholného krásného slohu s bohatou drapérií a měkkými záhyby, které se nelámou. Můžeme to považovat i za odraz jejich společenské funkce, odkaz na starší tradici církve a nepřipojení se k novým myšlenkovým proudům, které symbolizují proměnu středověké společnosti směrem k reformaci.⁷⁰⁸

Samotná forma náhrobku (náhrobní desky určené pro umístění v dlažbě kostela)⁷⁰⁹ s architektonickým orámováním a monumentální figurou zesnulého je přitom velmi tradiční a propůjčuje celé kompozici velkolepost a důstojnost. Postava arcibiskupa stojí na dvou lvech, kteří drží erby umístěné v rozích epitafu. V horní části se objevují dvě značně poškozené postavy andělů, jež představují podle A. Feulnera západní motiv, což badatele přivedlo k otázce, zda mohl Gerthener znát dílo Clause Slutera, především náhrobek Filipa Smělého v Dijonu. Adolf Feulner prosazoval Gerthnerovo autorství náhrobku, ačkoli prameny vypovídají spíše proti, neboť roku 1430 je Madern Gerthener již doložen jako zesnulý.⁷¹⁰ Představil hypotézu o vyhotovení modelu (podobně jako známe u Hanse Multschera a epitafu Ludvíka Vousatého) ještě za arcibiskupova života, podle něhož pak některá mohučská dílna po Konradově smrti vytvořila samotný náhrobek.

Kromě dvou reliéfů orlů – městského a říšského, za něž dostal Madern Gerthener zapláceno roku 1427 při dokončení Eschenheimské věže, nemáme žádné přímé doklady o jeho sochařské činnosti. V katedrálních účtech z roku 1409 najdeme toliko zmínku, že měl vytesat svorník s frankfurtským orlem v severní lodi bartolomějského dómu.⁷¹¹ Kromě toho se ještě objevuje zápis v *Baumeisterbüchern* z roku 1431: „9 schilling einem

⁷⁰⁶ Náhrobek Konrada III. von Daun (kolem 1434), materiál šedý pískovec, původně to byla horizontální deska. Doplněný nos, pravá ruka, malé části levé ruky, spodní část berly a obličej levého lva. 86.

Nápis: „Im Jahre 1434 am 10. Juni starb der Hochwürdigste Vater und Herr in Christus, Herr Conrad, Rheingraf, Erzbischof von Mainz. Seine Seele ruhe im heiligen Frieden. Amen.“ JUNG 1975,

⁷⁰⁷ Srov. BECK/BEEH/BREDEKAMP 1975, 47–48.

⁷⁰⁸ Srov.: JUNG 1975, 86. K tomu: BECK/BREDEKAMP 1997.

⁷⁰⁹ FEULNER 1940, 24.

⁷¹⁰ BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2013, 277

⁷¹¹ RINGSHAUSEN 1968, 30. Svorník se nedochoval a podobný svorník s říšským orlem v jižní lodi pochází od jiného sochaře. Ringshausen uvádí J. G. Battonnem zachycenou informaci, že z roku 1410 pochází zmínka v městských účetních knihách (Rechenmeisterbücher): „It. 10 fl. den Bumeister zur Pfarre zum Buwe geschenkt als sie ein Gewelbe vollenbrachten, und des Richs Wappen daran zum Schlussstein hattin tun huwen.“ J. G. Battonn, Oertliche Beschreibung III, 256. Informaci však nelze ověřit, neboť tyto knihy shořely během 2. světové války. RINGSHAUSEN 1968, pozn. 84.

maler von unser frauwen bilde zu malen, das meister Maderne selgen gewest was.“
Zmíněná mariánská socha ovšem mohla pouze pocházet z Madernova majetku.

Gerhard Ringshausen srovnával sochařský projev Maderna Gerhenera s pražským dílem Petra Parlěře, stejně jako to činil u architektury. Kromě orlích reliéfů je dochováno jediné sochařské dílo, které se dá frankfurtskému architektovi připsat na základě pramenů, a tím je jeho údajný pískovcový autoportrét, jenž tvoří svorník archivoly brány Eschenheimské věže. Ringshausen zde našel velmi podobné objemové cítění jako v Praze, ovšem při srovnání s triforiovými bustami konstatoval zcela odlišnou výslednou energii sochařského projevu.⁷¹²

O portálu takzvané Memorie, prostoru, jenž propojuje jižní loď a křížovou chodbu mohučského dómu, bylo již napsáno mnohé. První zevrubnou studii mu věnoval Friedrich Back, nedlouho po něm se tématu Maderna Gerthnera věnovali zejména Adolf Feulner a Gerhard Ringshausen a v devadesátých letech vyšla stručnější kniha Ernsta-Dietricha Haberlanda.⁷¹³ Nejnověji se mu dostalo pozornosti v katalogu výstavy Gutenberg⁷¹⁴ a v monumentální knize Architektur der Gotik, jejíž autoři s ohledem na dobře fungující huť v Mohuči podíl Maderna Gerthnera považují za nepravděpodobný.⁷¹⁵ Pro sochu sv. Martina na pilířích arkády ulmského minstru je tato památka bez nadsázky klíčová, a proto se zde o ní musíme alespoň stručně zmínit.

Portál má z vnější strany podobu jemně profilovaného lomeného oblouku rámovaného fiálami a završeného vimperkem ve tvaru oslího hřbetu, zdobeným kraby. Archivolta portálu je vyplněna sochami šesti světců a světic. Ve spodní etáži najdeme oba patrony mohučského dómu, sv. Martina a sv. Štěpána, kteří jsou o něco větší než ostatní sochy. V archivoltě jsou na každé straně tři světecké postavy v drobnějším měřítku. Vnitřní strana brány má výrazně jednodušší architekturu ostění, o to rafinovanější je ovšem kružba ve vrcholu oblouku, kde byl použit motiv suchých větví. Na obou nárožích stojí dvojice figur, podobně jako na ulmských pilířích arkády západní předsíně. Na vnitřní straně portálu byly objeveny také pozůstatky starších nástěnných maleb.

Sv. Martin [77] je zde představen jako idealizovaný světec s hladkou tváří a v honosném dobovém oděvu v kontrastu k naturalistickému zobrazení polonahého

⁷¹² RINGSHAUSEN 1968, 59.

⁷¹³ BACK 1910; FEULNER 1940; HABERLAND 1992.

⁷¹⁴ SEBALD 2000b, 509–511.

⁷¹⁵ BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2013, 277.

žebráka. Podobný kontrast ideálního světa a naturalistického detailu nalezneme na náčrtu Božího hrobu, který se dochoval v Kupferstichkabinetu v Berlíně. Starší bádání jej považovalo za práci Maderna Gerthenera, nebo jeho blízkého spolupracovníka. S lyrickým zobrazením celku zde kontrastuje naturalistický mrtvý Kristus, podobně jako na portálu Memorie kontrastuje idealizovaný světec a ubohý žebrák.⁷¹⁶

Podle Friedricha Backa lze na sochařské výzdobě portálu rozlišit čtyři různé autory, kteří pracovali pod vedením jednoho nebo dvou mistrů.⁷¹⁷ Wilhelm Pinder o něm napsal, že „den Memorienmeister gibt es nicht“.⁷¹⁸ Adolf Feulner se k tomu po rozvedení úlohy vedoucího sochaře, zodpovědného za uměleckou jednotu výsledného díla, jenž měl vytvořit hliněné modely soch a nákresy architektury, vyjadřuje slovy: „Der Memorienmeister war Madern Gerthner.“⁷¹⁹

Víme jen tolik, že křížová chodba byla započata roku 1370 a dokončení se dočkala za vlády arcibiskupa Johanna von Nassau (1397–1419). A. Feulner kladl portál do let 1424–1425, kdy byl Gerthener uvolněn z vedení stavby ve Frankfurtu a mohl tedy v této době pracovat v Mohuči.⁷²⁰ Portál je ale ve skutečnosti zřejmě o něco starší. Stavebníkem mohl být arcibiskup nebo kapitula. Ve vimpérku oslího oblouku portálu směrem do kostela se dochoval znak malého štítu ve štítu, který byl identifikován jako znak rodiny von Gerhartstein, k níž patřil kanovník Heinrich von Gerhartstein.⁷²¹

9.3. České země a otázka vlivu pražského centra

Vliv českého umění krásného slohu na švábskou tvorbu 20. let 15. století Gertrud Otto označila za fakt, jenž zasluhuje hlubšího zpracování.⁷²² Poukázala na motiv „českého kolene“ na Deichslerském oltáři a na terakotové Madoně z Buxheimu.⁷²³ Nejasnosti se vyskytnou ale v okamžiku, kdy si položíme otázku, jak se sem tyto vlivy dostaly. Přenos skrze malířská díla a iluminované rukopisy se zdá být nedostatečný. Velkou roli zde hrály pravděpodobně importy krásnoslohých madon a piet, jak dokládá jejich široká odezva

⁷¹⁶ BECK/BEEH/BREDEKAMP 1975, obr. 39; SEBALD 2000c, 514–515.

⁷¹⁷ BACK 1910, 19.

⁷¹⁸ PINDER 1924/1929, 136, „Mistra portálu Memorie není“.

⁷¹⁹ FEULNER 1940, 16, „Mistr portálu Memorie byl Madern Gerthener“.

⁷²⁰ Ibidem, 18.

⁷²¹ ARENS 1975, 132; SEBALD 2000b, 511.

⁷²² OTTO 1924, 39, pozn. 2, 43sq. Autorka navázala na: BACK 1910, 84, pozn. 48.

⁷²³ Ibidem, 43–47.

v lokální i lidové produkci. Ačkoli prokazatelná bohemika nacházíme spíše v Bavorsku, zejména ve Frankách, nemůžeme jejich existenci v Ulmu vyloučit. České umění se mohlo dostat do Ulmu zprostředkovaně také přes nedaleký Augsburg, který měl za vlády Karla IV. k Českým zemím velmi blízko a tato tradice se udržela i v dalších generacích.⁷²⁴

Karl Heinz Clasen se vyslovil proti českým a rakouským vlivům na švábskou tvorbu. Důvodem podle něj byla nedostatečná znalost porýnských děl a celkové situace v oblasti, naopak blízkost obou regionů použil jako argument pro snazší přenos výtvarných vlivů.⁷²⁵ „České koleno“ nepovažoval za český prvek vzhledem k jeho výskytu na maastrichtské milostné Madoně „Sterre der zee“. Nejen autora Madony z Horbu, ale i Mistra Hartmanna, kterého ještě považoval za autora ulmských apoštolů v archivoltách, a Mistra Dornstadtského oltáře odvozoval pouze z porýnského umění přičemž „...*hat mit Böhmen und dem übrigen Osten nicht das Geringste zu tun.*“⁷²⁶ Na autora monumentální knihy o Mistru krásných madon se záhy snesla kritika za spojování nesourodých děl na základě povrchních analýz, bez jejich kontextu, a zaměňování stylu a typu. V tomto případě navíc ještě zcela opomíjí parléřovskou tradici přítomnou v Ulmu a jednoznačné vztahy s pražskou hutí i pramenně doloženou cirkulaci umělců na stavbě ulmského minstru. Ačkoli měl K. H. Clasen pravdu v tom, že souvislosti s Porýním bývaly v minulosti podceňovány, jeho jednoznačné odmítnutí východních vlivů a odstřížení krásných madon od parléřovských realizací nelze akceptovat.

„České prvky“ bývají v literatuře zmiňovány zejména v souvislosti s Dornstadtským retáblem a jeho okruhem, ale setkáváme se s nimi zejména v malbě. Například na starším a méně kvalitním Oltáři z Mühlhausen nebo na polyptychu zvaném „Ulmer Hochaltar“, u něhož Edeltraud Rettich konstatovala silnou orientaci na české malířství oproti francouzsko-burgundskému.⁷²⁷ Původní provenience Ulmského oltáře není známá, ačkoli se často uvádí jako hlavní oltář z ulmského minstru. Zajímavé paralely byly nalezeny na vitrajích v klášterním kostele v Saulgau (odkud pochází část desek), Eriskirchu a Ravensburgu.

⁷²⁴ Srov. KLÍPA 2012b, 122–127.

⁷²⁵ CLASEN 1974, 95.

⁷²⁶ Ibidem, 96. „...s Čechami a ostatním východem neměl ani v nejmenším co do činění.“

⁷²⁷ Oba oltáře v Kunsthalle, Stuttgart. Alte Meister 1992, 304–311 (Mühlhausen); 455–465 (Ulmer Hochaltar).

V souvislosti s těmito díly je třeba upozornit na desku se sv. Barborou a sv. Mořicem, která je pramenně spojena s jistou Kateřinou z Kolína, která žila v Mohuči a zemřela roku 1403.⁷²⁸ V tomto případě zaradí typologie postavy sv. Mořice, která do detailu odpovídá typickému zobrazení sv. Václava. Postava má velmi blízko ke sv. Václavu právě z oltáře z Mühlhausen. Ačkoli ikonografie i typologie ukazuje k českému patronovi, nápis v nimbu světce identifikuje jako Mauritia. Otázkou zůstává, zda v tomto případě můžeme v přenosu námětu hledat politické vazby a odkazy na konkrétní díla, nebo zda se jednalo o pouhé převzetí kompozice bez významu pro interpretaci převzatého motivu. Tato otázka se jako červená nit vine skrze celou tuto studii, neboť formy krásného slohu se ve druhém desetiletí 15. století již vyprazdňují a schémata se často opakují bez jakéhokoli ideového vztahu k originálu.

V sochařství můžeme uvést Mariánský oltář z Raronu, který s „Hartmannem z Ulmu“ spojil E. Schmid.⁷²⁹ Objednavatelem retáblu byli páni z Raronu. Nový katalog curyšského muzea není proti připsání centrální sochy Madony [156] do blízkosti Hartmannova Dornstadtského oltáře a zároveň autoři poukazují na oltář Hanse Strigela z Zellu.⁷³⁰ Robert Suckale ji označil za import z Würzburgu na základě obdobné kompozice s tamní Madonou z portálu mariánské kaple.⁷³¹ Po formální stránce nemá socha s Dornstadtskou Madonou kromě vrbového dřeva mnoho společného, pokud pomineme projevy příznačné pro dobu a oblast vzniku, jako je přepásaný šat a nesepnutý plášť, přetažení roušky, polygonální podstavec nebo formování záhybů. Naopak sledování detailů, jako je cizelérské provedení Mariiných vlasů a očí nebo obličejů dítěte, připomene opukové krásné madony a mariánské obrazy české provenience. Jezulátko vychází nejen kompozičně, ale i fyziognomií a výrazem z Madony svatovítské či potažmo z Madony krumlovské. Nejbližší českou paralelou curyšské sochy je Madona z Nesvačil, jejíž kompozice vycházející z plzeňského prototypu odpovídá do značné míry i Madoně z pilíře ulmského minstru nebo Dornstadtského retáblu, aniž bychom ovšem mohli sledovat také podobnou typologii dětské tváře a další detaily. Jestliže jsme se celou dobu potýkali s konstatovanými „českými vlivy“ u Mistra Hartmanna, aniž bychom mohli pevně poukázat na přímé analogie, v případě Madony z oltáře z Raronu takové spojení nacházíme. Pravděpodobně šlo o zprostředkovaný kontakt s českým uměním skrze

⁷²⁸ Tato deska se nedávno objevila v aukčním katalogu Lempertz jako stěžejní dílo aukce. LEMPERZ 2010; GAST 1999/2000.

⁷²⁹ Schweizerisches Landesmuseum Zürich. Srov. zejm. SCHMID 1972, 89–111.

⁷³⁰ FLÜHLER-KREIS/WYER 2007a, 25–29, zde i kompletní literatura.

⁷³¹ SUCKALE 2009, 219.

některý import, protože socha vykazuje také mnoho prvků typických pro porýnské řezbářství, zejména v typice zdobného obličje Panny Marie. Podle vrbového dřeva mohla socha vzniknout ve Švábsku, ale nenacházíme zde žádná další díla, s nimiž by se dala po výtvarné stránce srovnávat.

V rámci českého umění 20. a 30. let 15. století se v posledních desetiletích výrazně změnil názor na to, co se vlastně stalo s pražským centrem během husitských válek. Diskuse se týkala zejména datace Mistra Týnské kalvárie, jehož klade jedna část badatelů jako geniální osobnost do 20. let, zatímco druhý tábor prosazuje vznik sousoší v roce 1439 a klade jej do souvislosti s možnou objednávkou Zikmunda Lucemburského.⁷³² Otázky vyvolává také starším bádáním předpokládaný odchod mnoha talentů z válečné Prahy do bezpečnějších lokalit, který novější výzkumy relativizovaly.⁷³³ Ačkoli byla dokázána kontinuita umění v Praze i během husitských válek, výtvarný výraz a účel umění se výrazně proměnil, a proto musíme předpokládat, že i tak mnoho umělců odešlo do jiných míst, kde měli jistější budoucnost a klid na práci.

Představa, že řezbářská dílna měla rozsáhlý sklad materiálu a její stěhování by tedy bylo obtížné, je (až na výjimky, jakou byl v Ulmu Michel Erhardt) kupodivu mylná. Řemeslník totiž kvůli cechovním pravidlům nesměl se dřevem obchodovat ani jej skladovat, protože by zasahoval do podnikání jiné profese. Umělci mohli proto materiál objednat až poté, co získali zakázku a podepsali smlouvu.⁷³⁴

Jan Chlíbaec předpokládal personální propojení pražské řezbářské dílny se švábským sochařstvím, když poukazoval na příbuznosti mezi Mutscherovým Karlem Velikým a Týnskou Pannou Marií pod křížem:

„Na drapériový systém týnské sochy, citlivě reagující na světla a stíny, s vybranou hmotou mezi kolnými liniemi těžkého roucha, s hmotným pojetím tělesného tvaru rámovaného tuhým pláštěm, volně navazuje ve své rané tvorbě Hans Multscher kamennou plastikou Karla Velikého z ulmské radnice (...) a dovádí jej do podoby masívnější a tvarově přísnější. Multscherovi ostatně nebylo české sochařství vzdálené, jak dosvědčuje jeho Kristus Bolestný ze západního portálu ulmského münsteru (1429).

⁷³² Srov. BARTLOVÁ 2004, zejm. 23–36; HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010, 86, 99; BARTLOVÁ 2015, 169–172. Rok 1439 se objevuje již v mnohem starším bádání. K celkové problematice srov. CHLÍBEC 2012, zejm. 119–121.

⁷³³ Srov. zejm. HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010.

⁷³⁴ ULMANN 1984; ULLMANN 1993, 226.

*Zprostředkující roli zde patrně sehrál ve Švábsku působící Mistr z Eriskirchu, žák Týnského mistra, a další umělci z českých zemí působící v Ulmu.*⁷³⁵

V předchozích kapitolách jsme se snažili načrtnout komplexitu propojení hutí a řezbářských dílen ve střední Evropě 20. let 15. století. Uvedené příklady ukázaly provázanost a podobné stylové kořeny regionálních odnoží pozdního krásného či internacionálního slohu. Na vypuknutí protoreformace v Čechách ve 20. letech 15. století musela nějakým způsobem reagovat všechna centra umělecky spjatá s Prahou. Ačkoli Ulm hleděl na husity zcela otevřeně jako na kacíře, díky existujícím uměleckým vazbám zde mohli nalézt nové působiště umělci, kteří se nechtěli přihlásit ke kalichu nebo přizpůsobit novým požadavkům na svoji tvorbu. Vzhledem k propojenosti Evropy skrze síť kamenických bratrstev, hutí a kontakty jednotlivých cechů mohli zejména umělci, kteří neměli v Praze pevné zázemí, město velmi snadno opustit. Přesto je na místě určitá zdrženlivost k názoru, že dílna Mistra Týnské kalvárie ovlivnila i švábská díla jako jsou Truhlíci ženy z Eriskirchu,⁷³⁶ a to zejména na základě provedeného srovnání dochovaného sochařského materiálu, ale také vzhledem k mnohem silnějším vazbám bodamského řezbářství na umělecká centra v horním a středním Porýní.

Celkovou situaci komplikují známé evropské dobové paralely, které spolu ale nemají přímou souvislost. Kromě sedících apoštolů v archivoltách v Ulmu a jejich prorockých protějšků na tumbě arcibiskupa Friedricha von Saarwerden v katedrále v Kolíně nad Rýnem najdeme podobný příklad i v řezbářství. Je to právě zmíněná paralela mezi švábským Mistrem z Eriskirchu a Mistrem Týnské kalvárie. Na tomto místě připomeňme slova Jaromíra Homolky z katalogu k výstavě v roce 1990, když srovnává sošky Dumlosovského ukřížování s Krumlovskou madonou:

*„Proti Krumlovské madoně je na první pohled nápadná převaha vertikál, včetně dlouhých trubíc bočních kaskád (tedy formulace, která je u opukových krásných madon spíše výjimkou). Jsou uplatněny s takovou důsledností a důrazem, že se zdá, že ani volba kompozice s otevřeným pláštěm, v radikálním krásném slohu nepřiliš oblíbeného, protože nedovoloval žádoucí rozvinutí a rytmizaci drapérie, nebyla náhodná.*⁷³⁷

⁷³⁵ CHLÍBEC 1990, 45.

⁷³⁶ Srov. nověji CHLÍBEC 2012, 124. „Rádus vlivu dílny tohoto pražského řezbáře je obdivuhodný svým geografickým rozsahem a intenzitou. Z kvalitativního hlediska se pohybuje od děl řezbářsky velmi zjednodušených (Panna Marie Bolestná z Krupky) až po dřevěné skulptury nejvyšší kvality (Madona ze St. Foillan v Cáchách). Geograficky pak zasahuje z území Čech na západ přes Švábsko až do Porýní, na severovýchodě do oblasti Slezska.“

⁷³⁷ Jaromír HOMOLKA in: CHLÍBEC 1990, 8.

Tento popis se dá vztáhnout i na mnohá švábská díla Mistrem z Eriskirchu počínaje a sv. Kateřinou z Dornstadtského retáblu konče. Pro Jaromíra Homolku to svědčí o původu stylu Mistra Týnské kalvárie nikoli v sochařství opukových Madon krásného slohu, ale v parléřovském řezbářství, které představovalo paralelní větev.⁷³⁸ Švábské řezbářství ovšem mělo velmi podobná východiska. Kromě parléřovských realizací na stavbách městských chrámů tu nijak silná tradice krásného slohu nebyla a styl 20. let proto můžeme odvodit zejména z architektonické skulptury parléřovských nebo i starších staveb. Samotné ulmské tympanony byly bohatým zdrojem kompozic, jak ukazuje rozšíření skupiny tří Marií pod křížem. Nejslavnější sousoší z Mittelbiberachu kompozičně vychází z totožné scény na pašijovém tympanonu ulmského minstru.

Personální spojení českého, respektive moravského umění a Ulmu můžeme doložit na úrovni objednavatelů, ovšem opačným směrem, neboť ve 30. letech 15. století se na východ velmi rychle dostaly eyckovské motivy západoevropského umění. Olivetská hora z kostela sv. Mořice v Olomouci je spojována s Kunešem ze Zvole, jenž byl v letech 1430–1434 olomouckým biskupem a zároveň administrátorem pražského arcibiskupství. Kuneš cestoval roku 1433 s císařem Zikmundem na koncil do Basileje, kde zůstal víc než rok. Na Moravu se již nevrátil, zemřel 4. srpna 1434 v Ulmu, kde je také pochován. Kuneš ze Zvole se pohyboval ve špičkové politice a patrně disponoval kontakty s progresivními uměleckými proudy západní Evropy. To dokládá i jeho epitaf v Ulmu, který je připisován Hansi Multscherovi.⁷³⁹

9.4. Pozdní krásný sloh?

Rozpad internacionální gotiky do lokálních stylů a jejich modifikace do pozdně gotických forem je často označován termínem „pozdní krásný sloh“, což evokuje s ním spojený konec vrcholné gotiky. Na příkladu Ulmu jako původně periferní oblasti, která se dokázala velmi rychle stát centrem, jsme se pokusili volbu stylu vysvětlit jako snahu reprezentovat se stejně jako nejvýznamnější oblasti říše, ačkoli se zpožděním. Pozdní rozvoj krásnoslohých forem v Ulmu a Horním Švábsku jsme pak vysvětlili nedostatkem původní tradice a schopností tohoto stylu oslovit široké vrstvy populace, následkem čehož často zlidověl.

⁷³⁸ Ibidem, 21.

⁷³⁹ JASBAR/TREU 1981, kat. č. 64; HOMOLKA 1979; HLOBIL 2001, 50.

Ovšem je z celoevropské perspektivy tento styl skutečně pozdní? Z pohledu českého krásného slohu se tak jeví, v jiných oblastech ovšem styl natolik zdomácněl, že jej zde potkáváme až do poloviny století. V případě Norimberka se nejedná o okrajovou oblast, ani v Porýní bychom nepředpokládali opožděnou recepci nových trendů. Podobně Salcburk, na jehož příkladu lze kontinuálně sledovat pozvolné rozlámání a geometrizaci záhybů, se těchto forem rovněž drží až do pozdních 30. let 15. století. Proč si tedy Hartmannův cyklus a Dornstadtský oltář vysloužily označení „pozdní“?

Při bližším pohledu na sochy z průčelí jsme mohli sledovat, že jejich drapérie jsou plně poplatné internacionální gotice a skutečně je můžeme označit za ne zcela aktuální. Mnohé další prvky ovšem náležejí spíše pozdní gotice. Je to především typologie mužských bezvousých tváří s výraznou čelistí a nadsázka, až karikatura. Je velmi pravděpodobné, že zde Hartmann pouze plnil zadání městské rady, která mohla chtít podobný cyklus, jaký se nacházel v některém významném říšském městě. Na příkladu fasády radnice vidíme rovněž snahu napodobit dobovou tvorbu,⁷⁴⁰ ale teprve s příchodem opravdu schopného sochaře bylo možné docílit něčeho víc než jenom prosté nápodoby provedené ve druhé jakosti. Nejde zde ani tak o opožděné přejímání stylu, jako spíše o volbu umělce, který nedokázal dát takovým realizacím dostatečnou výtvarnou hodnotu.

Další problém s termínem „pozdní krásný sloh“ je nejednotnost v datacích. Již v úvodním přehledu bádání jsme upozornili na nerefluktování některých lokálních objevů zahraniční literaturou. Je to jednak příklad Plzeňské madony,⁷⁴¹ jednak velké časové propasti mezi souvisejícími díly zejména z rakouského krásného slohu, který se pohybuje přibližně v 80. letech 14. století,⁷⁴² zatímco v Porýní je tendence datovat díla mnohem později.⁷⁴³ Z pohledu nejpříbuznější umělecké oblasti, tedy středního a horního Porýní, se ulmská tvorba jako pozdní vůbec nejeví. V úvodu jsme zmínili Suckaleho knihu *Schöne Madonen am Rhein*, kde se autor pokusil vytvořit kontinuální přehled vývoje sochařství v Porýní a rozdíl v datování mohučské Madony z augustiniánského kostela. Starší bádání tuto sochu datovalo do roku 1420, zatímco R. Suckale její vznik předpokládá již o 40 let dříve. Jiným příkladem je Ortenberský oltář, dílo velmi blízké malbám retáblu z Dornstadtu, na kterém bylo použito téhož vzorníku pro postavy králů. Katalog z roku

⁷⁴⁰ Srov. např. *Schöne Brunnen* v Norimberku, radnici v Brémách nebo v Kolíně nad Rýnem.

⁷⁴¹ Srov. KOHRMANN 2014, 8 a 114 – úvodní stať od M. Hörsche uvádí správnou dataci, zatímco ve vlastním textu je datována do 90. let.

⁷⁴² Srov. SCHULTES 1994 a jeho velmi rané datace.

⁷⁴³ Srov. např. aktuální katalog musea Schnütgen v Kolíně nad Rýnem: KARRENBROCK/LANGEN 2001.

1990 jej datoval zhruba do roku 1430,⁷⁴⁴ zatímco poslední monografie uvádí druhé desetiletí 15. století, na základě komparací s dobovým porýnským sochařstvím, ale souvislost s datovaným Dornstadtským oltářem žádný z autorů nezmínil.⁷⁴⁵

Ačkoli tedy máme v Dornstadtském oltáři nebo Hartmannových sochách na ulmském průčelí k dispozici datovaná „pozdní“ díla, pro svoji nižší kvalitu často nejsou reflektována. „Umění kolem roku 1400“ a „pozdní krásný sloh“ i přes mnohé snahy stále ještě nemají jednotnou chronologii, a výraz „pozdní“ má proto spíše význam nápodoby a nižší kvality.

⁷⁴⁴ BEEH 1990, kat. č. 7.

⁷⁴⁵ Srov. VETTER 2000.

IV. Závěr

„(Meister Hartmann war) ein subtiler, lyrisch gestimmter Künstler, dessen Statuen an Wänden einer großartigsten deutschen Kirchenbauten fremdartig wirken.“⁷⁴⁶

Lépe podstatu problému M. Liebmann snad ani vystihnout nemohl. Mistr Hartmann byl po objevu zápisu v hutních knihách z let 1417–1421 kvůli jejich mylné interpretaci jako umělec přeceňován, následně jej Getrud Otto z tohoto piedestalu srazila pro jeho bezkrevnost a jeho zásluhy připsala Mistru Dornstadtského retáblu. V současném bádání je líčen jako nepřiliš invenční, ale zdatný řemeslník, který byl jak v huti, tak zároveň i v cechu a vedl ve městě řezbářskou dílnu. Sochy ze západního průčelí ulmského minstru dodnes matou svojí kvalitativní nevyvážeností a odhalují tak celkovou složitost hodnocení jednotlivých umělců v rámci hutního provozu. Zároveň se vynořily otázky ohledně jejich dnešního stavu, neboť nejsou k dispozici žádné restaurátorské zprávy nebo průzkumy. Ve srovnání s jinými soudobými díly, například figurami kurfiřtů z fasády radnice, jsou velmi dobře zachovalé, což je poněkud zarážející s ohledem na stav apoštola Matěje (?) deponovaného již celé století v muzeu.

Na sochách z ulmského průčelí a na pilířích arkády můžeme pozorovat hned několik tendencí. Je to na jedné straně tíhnutí k ornamentu, nesourodost jednotlivých částí sochy, nebo jinak řečeno zájem o detail na úkor celku, nejistota při zpracování rukou a pokrčených paží a v neposlední řadě také užívání poměrně silných výtvarných prostředků k dosažení určitého výrazu, což někdy vede až ke karikatuře, ovšem při současném zájmu o realistický detail. Zároveň zde sledujeme i velmi moderní, jednoduché kompozice, kde převládá harmonie celku a tváře jsou zpracovány hladce, realisticky, aniž by je rozbíjely detaily. Jen těžko bychom hledali lepší ilustraci pro přechod mezi středověkým a novověkým myšlením, mezi symbolickou funkcí církevního umění a nadšením z nových realistických a naturalistických proudů, které přineslo 15. století. Mistr Hartmann, jímž zde rozumíme vůdčího umělce a autora nejkvalitnějších částí cyklu, byl nadaným sochařem, což dokládají některé sochy z průčelí, zejména sv. Jan Evangelista, ovšem nikdy nepatřil k těm nejlepším. Jeho umění, které zaniká mezi parléřovskou a multscherovskou epochou, je pro historii cenné právě tím, že se nejedná

⁷⁴⁶ LIEBMANN 1982, 116. *„(Mistr Hartmann byl) subtilní, lyricky laděný umělec, jehož sochy na zdech jedné z nejvelkolepějších německých kostelních staveb působí cizorodě.“*

o špičkovou kvalitu, ale jakousi „druhou jakost“, kde se dá mnohem snáz sledovat uvažování sochaře, hledání řešení či výrazových prostředků je přímočařejší a čitelnější. Zároveň se dá dobře rozeznat podíl dílny a její produkce i podle opakujících se chyb. Hartmann svým výtvarným výrazem působí jako člověk dobře organizovaný, se smyslem pro logiku, zároveň poměrně konzervativní a věrný osvědčeným řešením, jak dokládá časté opakování kompozic, dokonce i v rámci jednoho souboru. Takové vykreslení umělce na přelomu mezi středověkem a novověkem ovšem komplikuje dobová hutní praxe a skutečnost, že se na jemu připisaném cyklu z průčelí ulmského minstru podílelo několik rukou. V této práci jsme mu hypoteticky přiznali hlavní uměleckou roli a autorství nejkvalitnějších soch z cyklu, ovšem nemusí to tak odpovídat skutečnosti. Podíl více umělců a pomocníků, ještě okořeněný možnými pozdějšími opravami, následně poukázal na limity stylového rozboru a přiřazení dalších děl jednomu umělci.

Ze čtveřice kamenných děl na pilířích arkády západní předsíně ulmského farního kostela jsme nejbližší příbuznost k cyklu z průčelí konstatovali u sv. Jana Křtitele, ovšem tyto sochy působí jako díla jiného umělce s totožným školením v ulmské huti. Zejména v případě Madony se výtvarný projev Hartmannovým sochám již vzdaluje. Pokusili jsme se také nastínit chronologii sochařských památek spjatých s Mistrem Hartmannem, přičemž osazení cyklu na průčelí předpokládáme dříve než instalaci soch na pilířích. Madona mohla být naproti tomu osazena hned po zaklenutí předsíně. Ani s přiřazením cyklu kurfírtů z jižní stěny radnice nemůžeme bez výhrad souhlasit, a to zejména proto, že jsme u některých soch Hartmannova souboru vysoko na průčelí chrámu pozorovali docela jiný výtvarný přístup, než jakou vykazuje výzdoba radnice. Malý časový odstup obou souborů nekorresponduje s tak velkým stylovým posunem patrným zejména ve zpracování drapérií. Rozdíly se objevují i ve zpracování detailů, ačkoli paralely na ulmském průčelí také najdeme.

Ulmské hutní knihy představují stále ještě nevytěžený pramen, který by mohl do této problematiky vnést trochu více světla. Další zájem by si zasloužili pravděpodobní vedoucí první skupiny řemesníků, jimiž byli Sigmund, který roku 1417 platil v Ulmu daně, a posléze Peter Rosendorn, jenž vedl⁷⁴⁷ skupinu kameníků 15 let. Zajímavé by také bylo zaměřit se na další kameníky. Pirenstain byl profesně na podobné úrovni jako Hartmann, podobně Conrad Groß, Hans Bayger a především Hans Kuch, jehož můžeme sledovat nejen v hutních knihách až do 30. let, ale roku 1427 také v daňových záznamech.

⁷⁴⁷ Zda se skutečně jednalo o vedoucí funkci, nevíme. Jeho uvádění na prvním místě a dlouholetá pravidelná práce pro hut' ale naznačují, že byl pro kamenickou skupinu mimořádně důležitý.

Snázili jsme se poukázat na množství schopných kameníků činných v hutí a na očividně jednotný styl, který převládl ve 20. letech 15. století. Je skutečně možné připisovat tento styl pouze jednomu kameníkovi, který z hutí poměrně brzy odešel? Stylotvornou roli pro švábské řezbářství druhé a třetí dekády 15. století, která bývá často připisována Mistru Hartmannovi, můžeme mnohem pravděpodobněji přiřknout ulmské kostelní hutí jako takové. Stejně tak výtvarné prvky, které se sem dostaly z Porýní, mohl přinést kdokoli z kameníků, jejichž fluktuace byla nesmírně živá. Právě v roce 1417 přichází Hans Kuch, který se v Ulmu usadil a pracoval pro huť 15 let, nabízí se proto spojit tento fenomén spíše s ním než s Hartmannem.

Nastíněná církevně-politická situace a obnovené spory o patronátní právo ke kostelu s opatem z Reichenau, které se rozhořely těsně před realizací Hartmannových soch, do jisté míry vysvětluje neobvyklou ikonografii ústřední sochy cyklu. Trůnící Madona nikterak nezasahuje do hry s jablky, do níž je pohrouženo dítě. Navrhli jsme interpretovat Marii jako Církev, která respektuje Kristovu autoritu a nesnaží se do jeho jednání zasahovat. Vyznění pak chápeme jako vzkaz klášteru Reichenau, který prohlásil někdejší vzdání se práv za neplatné a soudil se s Ulmem o finanční vyrovnání. Ani tato situace ovšem dostatečně nevysvětluje úpadek kvality sochařské výzdoby průčelí městského chrámu a volbu pozdních, vyprázdněných forem internacionální gottiky na místo někdejšího inovativního realistického stylu. Zřejmě zde hrálo roli více faktorů, které se sešly ve stejný čas. Zhruba současně s převzetím stavby Hansem Kuhnem odešel z Ulmu Mistr Apoštolů a v hutí chyběla dominantní osobnost, což v kombinaci s novým hlavním architektem mohlo vést k dočasnému úpadku výtvarné kvality. Bez ohledu na vlastní fundovanost měl Hans Kun velmi těžkou pozici, když přebíral stavbu od architekta natolik zvučného jména, jako byl Ulrich Ensinger. Ačkoli městská rada mohla v takové situaci pomoci, vzhledem k čerstvým problémům s patronátním právem k tomu nejspíše neměla ani chuť, ani prostředky.

V téže době, kdy Hans Kun převzal stavbu farního kostela, etablovala se v Ulmu také řezbářská dílna. Shody její produkce s Hartmannovým cyklem, ale i s ostatními díly ulmského průčelí jsou dalekosáhlé a vzhledem k tomu, že Dornstadtský oltář je starší než sochy na fasádě kostela, můžeme přijmout dosavadní hypotézy o působení Mistra Hartmanna v této řezbářské dílně. Otázka, jakým způsobem jeho spolupráce s hutí probíhala, se bez opory pramenů zodpovědět nedá. V ulmských hutních účtech je sice nejprve uveden jako Hartmann a teprve roku 1418 jako mistr, ovšem zápisy jsou v tomto směru značně nedůsledné. V roce 1428 měl Hartmann již zetě, předpokládejme tedy, že

mohl mít zhruba dvacetiletou dceru. Jeho věk mohl být minimálně kolem 40 let. V hutních zápisech jej tedy zastihujeme jako třicátníka, který by již mohl vést vlastní dílnu. K tomu mu ovšem chyběl základní předpoklad, kterým bylo získání měšťanství. Hartmann byl s největší pravděpodobností tzv. „*cohabitant*“, a přestože mohl s cechem i tak spolupracovat, hypotéza Claudie Lichte o tom, že vedl dílnu a zároveň pracoval v huti, se zdá málo pravděpodobná. Jeho činnost v dílně nevyklučujeme, ale její vedení patrně patřilo někomu z měšťanů organizovaných v cechu spíše než kameníkovi z huti, který dostával týdenní výplatu jako všichni ostatní a byl tedy v huti pracovně vázán. Tomu odpovídá i jeho označení v daňové knize z roku 1417 jako „Steinhower“ a až roku 1427 jako „Bildhower“. Teprve v pozdějších letech, poté co dokončil cyklus na průčelí kostela a ve městě se dostatečně etabloval, můžeme uvažovat o jeho případném prominentním postavení. Ani tak ovšem nemůžeme zapomínat na ostatní sochaře z huti usazené ve městě, proto pod pojmem „styl Mistra Hartmanna“ v podstatě rozumíme styl ulmské kostelní huti na přelomu druhé a třetí dekády 15. století.

Propojení kamenické huti a cechovně organizované dílny (či dílen) ve městě je velmi pravděpodobné. Stavbu kostela měla na starosti městská rada, v níž většinu míst držely cechy a významná část připadala patricijským rodinám. Velké dílny, které fungovaly ve městě, tedy podléhaly týmž pánům a voleným zástupcům, jako stavba minstru. Mezi dílnou a hutí proto můžeme předpokládat nejen fluktuaci sochařů, ale také vzorníků a kompozičních řešení.

V době působení této řezbářské dílny v Ulmu, který byl ještě nedávno na poli kultury okrajovou lokalitou, kam se kvalitní umění dostávalo pouze díky pozvání významných sochařů a architektů, sledujeme, jak se tato situace proměňuje. „Hartmannovský“ styl ze západní předsíně a z produkce ulmské dílny v duchu stále populárního krásného slohu se rozšířil po širokém okolí a zlidověl. Švábsko jej přijalo za svůj vlastní styl, který o dekádu později začal být nahrazován multscherovskými inovacemi. Původ tohoto stylu sice pramení ze středního Porýní, ale již ve 20. letech se Ulm etabloval natolik, že se obě centra ovlivňovala navzájem, proto je u mnoha děl obtížné určit, zda je jejich proveniencí Švábsko či střední Rýn.

Jako jednu z možných proveniencí Dornstadtského oltáře jsme na základě zdůrazněné role sv. Josefa navrhli františkánský konvent, který byl v těsném sousedství nově budovaného minstru a zdejší kostel byl velmi oblíben zejména u obyvatel z řad cechů. Objednání mohlo souviset s účastí některého z prelátů na koncilu v Kostnici, což by

vysvětlilo aktuální výtvarný styl i vysokou kvalitu retáblu. Právě v době kolem roku 1415, zřejmě v souvislosti s koncilem, nejspíše začala pestrá umělecká výměna se středním Porýním.

Příznačnou skutečností je, že médiem uměleckého transferu v případě ulmského průčelí a řezbářské dílny není dvorské umění, ale velký měšťanský projekt, který z umělecké periferie bez vlastní výtvarné tradice postupně vytvořil samostané a významné centrum. Tato proměna ilustruje dobu přelomu vrcholné a pozdní gotiky a rozsáhlé společenské změny. Na příkladu Ulmu lze velmi dobře sledovat, jak se říšská města etablovala na úkor upadající ústřední moci, což se projevuje i ve stylových preferencích. Internacionální sloh byl stylem dvorského prostředí a evropských politických a církevních elit. Jeho zvolení pro průčelí městského chrámu mohlo být snahou o uznání Ulmu jako jednoho z hlavních center říše. S takovými odkazy se v Ulmu setkáváme častěji, zejména na budově radnice. Možná i proto se právě styl z průčelí velmi rychle rozšířil po celém Švábsku a jeho recepci můžeme sledovat i u mnohem kvalitnějších dílen v celém prostoru mezi Ulmem a Bodamským jezerem od Allgäu až po Schwarzwald.

Při sledování „hartmannovského stylu“ ve Švábsku jsme narazili na mnoho lokálních uměleckých center v ostatních říšských městech. Ulmské průčelí tedy mohlo stimulovat mnoho objednavatelů zejména z řad šlechty a patricijských rodin, ale i místních mocných klášterů, kteří významně přispěli k rozšíření řezbářských dílen, fluktuaci vzorníků a kompozic a patrně i umělců samotných. Nejčastěji se setkáváme s typem Madony z pilíře arkády ulmského minstru, ale žádná ze soch neopakuje motiv andělů, naopak většina z nich stojí na půlměsíci, má sepnutý plášť a dítě vytočené k věřícímu. Proto je možné, že v minstru, nebo i jinde v Ulmu stávala jiná mariánská socha typu Plzeňské madony, již parafrázuje i samotná Madona z průčelí. I přesto, že v Ulmu samotném se „hartmannovský styl“ dlouho neudržel a poddal se modernímu přístupu Hanse Multschera, v některých částech Švábska jej můžeme sledovat i nadále a jeho vývoj zde probíhá až do extrémů, jako v případě Mistra z Trochtelfingen. Ačkoli z dnešního pohledu vidíme vyprázděný pozdní krásný styl, pro Švábsko ve 20. letech to byl první vysloveně místní umělecký projev. Právě jeho rozšíření připravilo podmínky pro mimořádný rozvoj pozdně gotických dílen v celém Švábsku.

Přestože v Ulmu žádnou dřívější uměleckou tradici nenacházíme, dosavadní umělecká díla pro farní kostel byla přesto vždy na vysoké úrovni a Lutz Kraft se postaral o to, aby západní průčelí farního kostela vytvořil jeden z nejvýznačnějších architektů své doby. Intermezzo s Mistrem Hartmannem, kdy si patrně i uměnímilovná veřejnost uvědomila, že tato řemeslně pojatá díla přece jen nedosahují potřebné umělecké úrovně, již se město chtělo reprezentovat, vysvětluje také rychlé a velkorysé přijetí Hanse Multschera, který byl naopak příslibem mladé krve a inovativního přístupu, jenž lépe odpovídal zájmům a ambicím města.

Pozdní krásný sloh a trvání jeho vláčných forem je uměleckým výrazem Ulmu jako plnohodnotné periferie. Ve 30. letech se však situace mění a z periferie se stává progresivní centrum, které mělo určující vliv nejprve na okolní regionální produkci, posléze se dočkalo recepce v celé střední Evropě. Od neurčitých pojmů o vývoji obecně platných uměleckých procesů se zde dostáváme k samotným hybatelům této změny, což byla v první řadě městská rada v Ulmu a její čelní představitelé z cechů a patricijských rodin. Lutz Kraft tak položením základního kamene ulmského farního kostela započal mnohem víc než jenom stavbu monumentální architektury.

Seznam zkratk:

BNM – Bayerisches Nationalmuseum (München)

HLM – Hessisches Landesmuseum (Darmstadt)

LM – Landesmuseum (Kassel)

SLM – Suermondt-Ludwig-Museum (Aachen)

StA – Stadtarchiv (městský archiv)

UO – Ulm und Oberschwaben (periodikum)

WHM – Wilhelm-Hack-Museum (Ludwigshafen am Rhein)

WLM – Württembergisches Landesmuseum (Stuttgart)

V. Seznam pramenů a literatury

Prameny a pramenné edice

- BAZING/VEESENMEYER — H. BAZING / G. VEESENMEYER: Urkunden zur Geschichte der Pfarrkirche in Ulm. Ulm 1890
- Felix FABRI: Tractatus de civitate Ulmensi. Původní rukopis 1487/88 nebo 1489. Latinské vydání: Gustav VEESENMEYER, Tübingen 1889. První německé vydání: Konrad Dietrich HASSLER, in: Ulm und Oberschwaben 13–15, 1908/9. Nejnověji: Felix Fabri: Tractatus de civitate Ulmensi: Konstanz 2012
- StA Ulm: Auszüge Neubronners aus Steuerbüchern und Hüttenrechnungen von 1387–1517, nekompletní. Sign. A [6506]
- StA Ulm: Bürgerbücher der Stadt Ulm 1387–1427, sign. A 3731; 1428–1445, sign. A 3732
- StA Ulm: Dokumenty o restaurování minstru v 19. století, sign. B 372/11, Nr. 002.
- StA Ulm: Hüttenbücher des Münsters zu Ulm 1417–1421, sign. A [7077]; 1424, sign. A [7078]; 1427–1430, sign. A [7079]; 1433–39, sign. A [7080]
- StA Ulm: Hüttenbücher des Münsters zu Ulm 1430–1432, sign. A [7079a] (fotokopie, originál ve Fürstliche Bibliothek Donaueschingen, sign. HS 597).
- StA Ulm: Ulmer Sturm (Ulmer Tagblatt) 1. června 1940, sign. G 5 52
- StA Ulm: UUB II, Nr. 280 (Ulmer Urkundenbuch – listina vztahující se ke stavebním úpravám radnice)
- StA Ulm: Zinsbuch der Kirchenbaupflege 1406–1456, sign. A [6968]
- StA Ulm: Steuerbuch der Stadt Ulm 1427, sign. A [6506/1]
- StA Ulm: Zunftartikel der Maler und Bildhauer, 25. dubna 1496, sign. H Schmid Nr. 21/1
- StA Ulm: Bruderschaftsbrief der Maler und Bildhauer in den Wengen, 20. srpna 1499, sign. U 6533
- Stuttgart, Landesmuseum Württemberg: Restaurátorské zprávy (Dornstadtský oltář, Madona z Bollingen, Krucifix z Nellingen, sochy z Bronnweileru, oltář z Pfarrichu)

Literatura

- Alter Meister 1992 — Gerhard EWALD / Rüdiger KLAPPROTH / Edeltraud RETTICH: Alte Meister. Kat. mus. Staatsgalerie Stuttgart 1992.
- ARENS 1975 — Fritz ARENS: Neue Forschungen und Veränderungen an der Ausstattung des Mainzer Domes. In: Mainzer Zeitschrift 70,1975, 106–140
- ARENS 2000 – Andrea ARENS: Die Werkstatt der Mainzer Kreuzzeptermadonnen. In: Gutenberg 2000, 486–491
- BACK 1910 — Friedrich BACK: Mittelalterliche Kunst. Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im vierzehnten & fünfzehnten Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1910
- BANK 2013 — Matthias von der BANK: Studien zur süddeutschen Skulptur der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Umkreis des Augsburger Domes. Kiel 2013
- BANK 2014a — Matthias von der BANK: Höfisch elegant und international. Die Skulptur des Schönen Stils um 1400. In: Das Konstanzer Konzil 2014, 40–41
- BANK 2014b — Matthias von der BANK: Zur südwestdeutschen Skulptur und ihren Einflüssen um die Zeit des Konstanzer Konzils. In: Das Konstanzer Konzil 2014, 182–188
- Bank 2014c — Matthias von der BANK: Die Ulmer Chorpfeilerpropheten. Eine Untersuchung zu ihrer kunsthistorischen Stellung in der Skulptur um 1380. Berlin 2014
- BARTLOVÁ 1998 — Milena BARTLOVÁ: Die Madonna des Franziskanerklosters in Pilsen und das Problem der böhmischen Kunst in der Hussitenzeit. In: Umění 46, 1998, 420–443
- BARTLOVÁ 2004 — Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské, Praha 2004
- BARTLOVÁ 2011 — Milena BARTLOVÁ: Der Bildersturm der böhmischen Hussiten. Ein neuer Blick auf eine radikale mittelalterliche Geste. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 59, 2010 (2011), 27–48
- BARTLOVÁ 2015 — Milena BARTLOVÁ: Pravda zvítězila. Výtvarné umění a husitství 1380–1490. Praha 2015
- BAUM 1911a — Julius BAUM: Die Holzplastik in der Ausstellung kirchlicher Kunst Schwabens. In: Der Cicerone Leipzig 3, 1911, 693–698
- BAUM 1911b — Julius BAUM: Die Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911.
- BAUM 1911c — Julius BAUM: Ulmer Kunst. Stuttgart – Leipzig 1911

- BAUM 1914 — Julius BAUM: Donaukreis. Esslingen 1914
- BAUM 1917 — Julius BAUM: Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts. Stuttgart – Berlin 1917
- BAUM 1921 — Julius BAUM: Gotische Bildwerke Schwabens. Augsburg 1921.
- BAUM 1922 — Julius BAUM: Der Meister von Eriskirch. In: Jahrbuch für Kunstsammler 2, 1922, 43–46.
- BAUM 1923a — Julius BAUM: Altschwäbische Kunst. Augsburg 1923
- BAUM 1923b — Julius BAUM: Deutsche Bildwerke des Mittelalters (=Bücher der Kunstsammlungen des Württembergischen staates 2). Stuttgart 1023
- BAUM 1923c — Julius BAUM: Süddeutschland. München 1923
- BAUM 1925 — Julius BAUM: Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters. Tübingen 1925
- BAUM 1927a — Julius BAUM: Altäre der Konzilzeit in Rottweil und Ueberlingen, In: Oberrheinische Kunst 2,1926/27([1927?]), 69–71
- BAUM 1927b — Julius BAUM: Der bildnerische Schmuck des westlichen Münsterportales. In: Ulm und Oberschwaben 25, 1927, 33
- BAUM 1928 — Julius BAUM: Schwaebisches Vesperbild. In: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 8, 1928, 5–7
- BAUM 1929 — Julius BAUM: Bildwerke der Rottweiler Lorenzkapelle. Augsburg 1929
- Baum 1932 — Julius BAUM: Gotische Marienbilder in Schwaben. In: Das Schwäbische Museum 8, 1932, 37–39, 135–138.
- BAUM 1952 — Julius BAUM: Neue Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte Schwabens. Julius Baum zum 70. Geburtstag am 9. 4. 1952 gewidmet. Stuttgart 1952
- BAUM 1956 — Julius BAUM: Zur Kunstgeschichte des Bodenseegebietes. In: Das Württembergische Museum Stuttgart 3, 1955/56([1956?]), 25–28
- BAUM 1957 — Julius BAUM: Meister und Werke Spätmittelalterlicher Kunst in Oberdeutschland und der Schweiz. Lindau / Konstanz 1957
- BAUM 1958 — Julius BAUM: Der weiche Stil und sein Ende. In: Kunstchronik 11, 1958, 295–296
- BAUM 1996 – Wilhelm BAUM: Císař Zikmund. Kostnice, Hus a války proti Turkům. Praha 1996
- BAUMHAUER 1977 — Hermann BAUMHAUER: Das Ulmer Münster und seine Kunstwerke. Stuttgart 1977.

- BECK 1983 — Otto BECK: Kunst und Geschichte im Landkreis Biberach. Sigmaringen 1983
- BECK 1997 — Otto BECK: St. Johannes Evangelist Ummendorf. St. Odilia Fischbach. Regensburg 1997
- BECK/BEEH/BREDEKAMP 1975 — Herbert BECK / Wolfgang BEEH / Horst BREDEKAMP: Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, vom 10. Dezember 1975 bis zum 15. Februar 1976. Frankfurt am Main 1975
- BECK/BREDEKAMP 1997 — Herbert BECK / Horst BREDEKAMP: Kompilation die Form in der Skulptur um 1400. Beobachtungen an Werken des Meisters von Großlobming. In: Städel-Jahrbuch 6, 1997, 129–157
- BEEH 1990 – Wolfgang BEEH: Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt.
- BELTING-IHM — Christa BELTING-IHM, „Sub matris tutela.“ Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna. Heidelberg 1976 (=Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse)
- BENEDUM 1970 – Christa Benedum: Beobachtungen zum Liebfrauenportal in Frankfurt. In: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte 1, 1970, 11–27
- BENESCH 1962 — Otto BENESCH (ed.): Europäische Kunst um 1400. Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates, Kunsthistorisches Museum Wien, 7. Mai 1962 bis 31. Juli 1962 (kat. výst.). Wien 1962
- BETZ 1969 — Franz BETZ: Hat Meister von Eriskirch eine „Heimsuchung“ geschaffen? In: Rottweiler Heimatblätter, příloha „Schwarzwälder Volksfreund“, r. 31, č. 1, leden 1969, nepag.
- BEVERS 1986 — Holm BEVERS: An Unknown Bohemian Woodcut. In: Print Quarterly 3, 1986, 343–346
- BEYER 1888 — August BEYER: Baubericht 1883–1886. In: Münsterblätter 5, 1888, 65–75
- BIAŁOSTOCKI 1973 — Jan BIAŁOSTOCKI: Reflexions on Facts and Generalising in the History of Art. In: Actas del XXIII. Congreso internacional de historia del arte, 3, Granada 1973, 481–486
- BIAŁOSTOCKI 1989 — Jan BIAŁOSTOCKI: Some Values of Artistic Periphery. In: Irving Lavin (ed.): World Art. Themes of Unite in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art. University Park/London 1989, 49–54
- BOCKENHEIMER 1882 — Karl Georg BOCKENHEIMER: Konrad III., Wild- und Rheingraf von Daun. In: Allgemeine Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften,

Band 16 (1882), 596–597

- BODE 1887 — Wilhelm BODE: Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887
- BOERNER/ KLEIN 2006 — Bruno BOERNER / Bruno KLEIN (eds.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung. Berlin 2006
- BÖHLING 1932 — Luise BÖHLING: Die spätgotische Plastik im württembergischen Neckargebiet. Reutlingen 1932
- BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2011 — Hans Josef BÖKER / Anne-Christine BREHM / Julian HANSCHKE / Jean-Sébastien SAUVÉ: Architektur der Gotik. Ulm und Donaauraum. Ein Bestandskatalog der mittelalterlichen Architekturzeichnungen aus Ulm, Schwaben und dem Donauegebiet. Salzburg 2011
- BÖKER/BREHM/HANSCHKE/SAUVÉ 2013 — Hans Josef BÖKER / Anne-Christine BREHM / Julian HANSCHKE / Jean-Sébastien SAUVÉ: Architektur der Gotik. Rheinlande. Basel, Konstanz, Freiburg, Straßburg, Mainz, Frankfurt, Köln. Ein Bestandskatalog der mittelalterlichen Architekturzeichnungen. Salzburg 2013
- BREDEKAMP 1975a — Horst BREDEKAMP: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt am Main 1975
- BREDEKAMP 1975b — Horst BREDEKAMP: Bildpropaganda und Bildersturm in der Hussitenbewegung. In: Bildende Kunst 1975, 111–116
- BRINKMANN/KEMPERDICK 2002 — Bodo BRINKMANN / Stephan KEMPERDICK: Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500. Mainz am Rhein 2002
- BRUNNER/HARDER-MERKELBACH 2005 — Michael BRUNNER / Marion HARDER-MERKELBACH: 1100 Jahre Überlingen. Kunst und Architektur in Überlingen (850–1950). Petersberg 2005
- BUDER 2008 — Walter BUDER (ed.): Klosterland Bayerisch Schwaben. Lindenberg 2008
- BUCHHEIT 1909 — Hans BUCHHEIT: Ausstellung Altmünchener Tafel-Gemälde des XV. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum. München 1909
- BURGER 1926 — Willi BURGER: Altdeutsche Holzplastik. Berlin 1926
- BUSHART 2008 — Bruno BUSHART: Schwaben. München 2008
- BUSCH/ LOHSE 1962 — Harald BUSCH / Bernd LOHSE: Gotische Plastik in Europa. Frankfurt a. M. 1962
- CARLI 1999 — Enzo CARLI: Duccio (I maestri 11). Milano 1999
- CARSTANJEN 1893 — Friedrich CARSTANJEN: Ulrich von Ensingen. München 1893

- CIGLENEČKI/VIDMAR 2012 — Marjeta CIGLENEČKI / Polona VIDMAR (eds.): Art and architecture around 1400. Global and regional perspectives. Maribor 2012
- CLASEN 1974 — Karl Heinz CLASEN: Der Meister der Schönen Madonen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis. Berlin – New York 1974
- CONRADT 1959 — Armin CONRADT: Ulrich von Ensingen als Ulmer Münsterbaumeister und seine Voraussetzungen. Disertační práce. Universität Freiburg i. Br. 1959
- DEHIO 1908 — Georg DEHIO: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler 3. Süddeutschland. Berlin 1908
- DEHIO 1912 — Georg DEHIO: Aus den Anfängen des Realismus in der deutschen Plastik des XV. Jahrhunderts. In: Monatschrift für Kunstwiss. 5, 1912, 61–62
- DEHIO/GALL 1954 — Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Neubearbeitet von Ernst Gall. Östliches Schwaben. München/Berlin 1954
- DEITERS 2006 — Maria DEITERS: Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg. Studien zur Rekonstruktion eines verlorenen Zentrums. Berlin 2006
- DEMMLER 1913 — Theodor DEMMLER: Sammlung Dr. Oertel, München. Bildwerke der Gotik und Renaissance in Holz, Stein und Ton, vornehmliche deutsche Holzplastik. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Berlin 1913
- DEUTSCH 1991 — Über die wiederentdeckte spätgotische Kreuzigungsgruppe in St. Peter und Paul in Weil der Stadt. Brief von Wolfgang Deutsch vom 20. 8. 1988 zur Kreuzigungsgruppe. In: Heimatverein Weil der Stadt. Berichte und Mitteilungen 40, 1991, č. 1, 4
- DIETERLEN 1911 — Carl DIETERLEN: Thräns Lebensgang. In: Ulm und Oberschwaben. Mitteilungen des Vereind für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben 17, 1910/11
- DOBRAS 2000 – Wolfgang DOBRAS: Gutenberg und seine Stadt. Meinzer Geschichte im 15. Jahrhundert. In: Gutenberg 2000, 18–28
- DOERING 1923 — Oskar DOERING: Die Münster von Ulm, Freiburg und Strassburg. München 1923
- DUPEUX 2009 — Céline DUPEUX: Strasburg. Das Museum d'Oeuvre Notre-Dame. Paris 2009
- DURSCH 1851 — Martin DURSCH: Verzeichnis und Beschreibung altdeutscher Bilhauerwerke und Malereien in der St. Lorenzkapelle Rottweil. Rottweil 1851
- DUS/POKORNÝ 2006 — Jan Amos DUS / Petr POKORNÝ (eds.): Protoevangelium Jakubovo. In: Neznámá evangelia. Novozákonní Apokryfy I. Praha 2006, 253–269
- FAJT 1995 — Jiří FAJT (ed.): Gotika v západních Čechách (1230–1530). Praha

1995

- FAJT 1995 — Jiří FAJT: Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526). Praha 1995
- FAJT 2006 — Jiří FAJT (ed.): Karel IV. – císař z Boží milosti. Praha 2006
- FAJT 2009 — Jiří FAJT (ed.): Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext. Berlin/München 2009
- FAJT/LAŠTOVKOVÁ 1998 — Jiří FAJT / Hana LAŠTOVKOVÁ (eds.): Gotika v západních Čechách: Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Věnováno k 70. narozeninám prof. PhDr. Jaromíra Homolky, DrSc. Praha 1998
- FALK 1993 — Brigita FALK: Schutzmantelmadonna. In: Von Erde zum Himmel, Kat. Nr. 46, 110–112
- FEULNER/MÜLLER — Adolf FEULNER / Theodor MÜLLER: Geschichte der deutschen Plastik. München 1953
- FEULNER 1940 — Adolf FEULNER: Der Bildhauer Madern Gerthner. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 7, 1940, 1–26
- FINK 1990 — Hubert Fink: Restaurierung und Ausbau des Ulmer Münsters. In: SPECKER 1990, 13–104
- FIRCKS 2013 — Juliane von FIRCKS: Heidelberg, Mainz, Frankfurt. Kunst um 1400 am Mittelrhein. In: WIECZOREK 2013, 294–302.
- FLEISCHER/KUNZ 2013 — DIANA FLEISCHER / TOBIAS KUNZ: Barocke Veränderungen mittelalterlicher Bildwerke. In: Patrimonia 366. Eine Schöne Madonna für das Bode-Museum. Berlin 2013, 57–84
- FLÜHLER-KREIS/WYER 2007a — Diona FLÜHLER-KREIS / Peter WYER: Die Holzskulpturen des Mittelalters I. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseum Zürich. Einzelfiguren. Zürich 2007
- FLÜHLER-KREIS/WYER 2007b — Diona FLÜHLER-KREIS / Peter WYER: Die Holzskulpturen des Mittelalters II. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseum Zürich. Altarretabel und Retabelfiguren. Zürich 2007
- FREI 2001 — Hans FREI (ed.): Museen in Schwaben. Ein Führer zu 190 Sammlungen, Schlössern und Gedenkstätten zwischen Bodensee und Ries. Lindenberg 2001.
- FREIGANG 2010 — Christian FREIGANG: Madern Gerthener in Frankfurt am Main. Vom Aufstieg einer Reichsstadt zum Architekturzentrum um 1400. In: Stefan BÜRGER / Bruno KLEIN (eds.): Werkmeister der Spätgotik 2. Personen, Amt und Image. Darmstadt 2010

- FRICK/ RIEBER 1731 — Elias FRICK / Albrecht RIEBER: Ulmisches Münster, oder: Eigentliche Beschreibung von Anfang, Fortgang, Vollendung und Beschaffenheit dess herrlichen Münster-Gebäudes zu Ulm... nebst... Beschreibung dess jüngst gehaltenen Jubel-Fests. Samt beygefügtten Kupffern ; templum parochiale Ulmensium. aus sicheren Urkunden zusammen getragen, ausgefertigt und nun aufs neue verm. hrsg. von Elias Fricken. Albrecht Rieber. 2. vydání. Ulm 1964 (přetisk vydání z roku 1731)
- FRICK/HAFNER 1821 — Elias FRICK / Gotthart HAFNER: Ausführliche Beschreibung von dem Anfang, Fortgang, der Vollendung und Beschaffenheit des herrlich u. prächtig Münster-Gebäudes zu Ulm. Ulm 1821
- FRIEDERICH 1927 — Karl FRIEDERICH: Die Wiederherstellungsarbeiten am Ulmer Münster im 19. und 20. Jahrhundert. In: Ulm und Oberschwaben 25, 1927, 49–60
- FRIEDERICH 1944 — Karl FRIEDERICH: Das Münster zu Ulm. Berlin 1944
- FRIEDRICH 1940 — Karl FRIEDRICH: Meister Hartmann und der Kreuzwinkel-Meister. In: Ulmer Sturm 127, 1. 6. 1940
- FUTTERER 1930 — Ilse FUTTERER: Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440. Augsburg 1930
- GALL 1956 — Ernst GALL: Westliches Schwaben. München 1956
- GAST 1999/2000 – Uwe GAST: „Item sie setzit auch zu sent Mauritien zu mence tzwenzig gulden.“ Katharina von Köln und die Kreuzigung in St. Stephan in Mainz. In: Mainzer Zeitschrift 94/95, 1999/2000
- GATZ 2003 – Erwin GATZ (ed.): Die Bistümer des Heiligen Römischen Reiches von ihren Anfängen bis zur Säkularisation. Freiburg im Breisgau 2003
- GEISLER 1957 — Irmingard GEISLER: Oberrheinische Plastik um 1400 (=Forsch. zur Gesch. der Kunst am Oberrhein). Berlin 1957
- GENZMER 1969 – Walther GENZMER: Denkmalpflege in Trochtelfingen. In: Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg, 1969
- GERSTENBERG 1928 — Kurt GERSTENBERG: Hans Multscher. Leipzig 1928
- GOERT/KOLB/WÖLBERT 2015 — Michael GOERT / Günther KOLB / Otto WÖLBERT: Das Münster als Gegenstand der Denkmalpflege. Die Bürgerschaft feiert 125-jähriges Jubiläum der Münstervollendung. In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt der Denkmalpflege, 4, 2015, 190–196
- GORMANS 2006 — Andreas GORMANS: „Unter den Mantel geschaut.“ Die Schutzmantelmadonna, Caesarius von Heisterbach und die Zisterzienser. Königswinter 2007
- GRAMATZKI 1994 – Rolf Gramatzki: Das Rathaus in Bremen. Versuch zu seiner Ikonologie. Bremen 1994

- GRIMME 1958 — GRIMME Ernst Günther: Unsere Liebe Frau. Eine Ausstellung im Krönungssaal des Rathauses zu Aachen. Aachen 1958
- GRIMME 1966 — Ernst Günther GRIMME: Deutsche Madonnen. Köln 1966
- GRIMME 1977 — Ernst Günther GRIMME: Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock. Köln 1977
- GRÖBER 1922 — Karl GRÖBER: Schwäbische Skulptur der Spätgotik. München 1922
- GROSSMANN 1965 — GROSSMANN Dieter: "Schöne Madonnen" 1350–1450. Salzburg 1965
- GROSSMANN 1974 — GROSSMANN Dieter: Der Meister von Seeon, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, Marburg 1974, 85–138
- GUILLOT 1993 — Sophie Guillot (ed.): Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration. Paris 1993
- GUILLOT DE SUDUIRAUT 2015 — Sophie Guillot de Suduiraut: Dévotion et séduction. sculptures souabes des musées de France vers 1460–1530. Paris 2015
- GUNDERSHEIMER 1927 — Hermann GUNDERSHEIMER: Auszug aus dem Münsterbauhüttenbuch von 1417–21. In: Ulm und Oberschwaben 25, 1927, 43–48
- Gutenberg 2000 — Eva-Maria HANEBUTT-BENZ / Wolfgang DOBRAS: Gutenberg. Aventur und Kunst. Von Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution. Mainz 2000
- HABERLAND 1992 — Ernst-Dietrich HABERLAND: Madern Gerthener „der stadt franckenfurd werkmeister“. Baumeister und Bildhauer der Spätgotik, Frankfurt 1992
- HABICHT 1910 — Victor Curt HABICHT: Das Ulmer Münsterbuch von 1417 bis 1421. In: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIII, 1910, 412–417
- HABICHT 1911 — Victor Curt HABICHT: Ulmer Münster-Plastik aus der Zeit 1391–1421, Diss. Phil, Darmstadt 1911
- HABICHT 1912 — Victor Curt HABICHT: Die älteren Figuren am Rathause zu Ulm. In: Zeitschrift für christliche Kunst 25, 1912, 169–182
- HALM/LILL 1924 – Phillip Maria HALM / Georg LILL: Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, I. Abteilung: Die Bilwerke in Holz und Stein von 12. Jh. bis 1450 (=Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums Bd. XIII, 1). Augsburg 1924
- Hans Multscher 1997 — Brigitte REINHARDT / Michael ROTH (eds.): Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Ulm 1997
- HARTMANN 1910 — Paul HARTMANN: Die gotische Monumental-Plastik in Schwaben. Ihre Entwicklung bis zum Eindringen des neuen Stils zu Beginn

des 15. Jahrhunderts. München 1910

- HASSLER 1855 — Konrad Dieterich HASSLER: Beiträge zur Ulmischen Kunstgeschichte. Ein Sendschreiben von Professor Hassler an Herrn Eduard Mauch. Mit Urkunden. Ulm 1855
- HASSLER 1864 — Konrad Dieterich HASSLER: Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter. Zugleich Text zu den drei ersten, Ulm betreffenden Supplementheften der Kunst des Mittelalters in Schwaben. In: Die Kunst des Mittelalters in Schwaben 1864 (Grundwerk), 81–121
- HAUTINGER 1964 – Johann Nepomuk HAUTINGER. Reise durch Schwaben und Bayern im Jahre 1784. Neu herausgeben und eingeleitet von Gebhard Spahr O. S. B. Weißenhorn 1964
- HECHT 1938 — Josef HECHT: St. Nikolaus-Münster in Überlingen. Überlingen 1938
- HECHT/KAISER 2001¹⁹ — Josef HECHT / JÜRGEN KAISER: Überlingen, Stadtpfarrkirche St. Nikolaus. 19., přepracované vydání. Regensburg 2001
- HEINRICHS-SCHREIBER 1994 — Ulrike HEINRICHS-SCHREIBER: Die Bedeutung der französisch-höfischen Bildhauerkunst für den Meister von Großlobming. In: SCHULTES 1994
- HEINRICHS-SCHREIBER 1997 — Ulrike HEINRICHS-SCHREIBER: Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420. Berlin 1997
- HERMANN 1986 — Manfred HERMANN: Kunst im Landkreis Sigmaringen. Plastik. Sigmaringen 1986
- HEYMANN 1971 — Frederick G. HEYMANN: The Hussite Revolution and Reformation and its Impact on Germany. In: Festschrift für Hermann Heimpel, Bd. II. Göttingen 1971, 610–626
- HILGER 1991 — Hans Peter HILGER: Die Alpenländische Galerie Kempten. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums München. München 1991
- HIRSCH 2010 – Martin HIRSCH: Die spätgotische Tonplastik in Altbayern und den angrenzenden Regionen. Petersberg 2010
- HLADKÁ 2015 — Kateřina HLADKÁ: Master Hartmann and Ulm at the Beginning of the 15th Century. Between the Middle Rhine and Bohemia. In: Diogo FARIA / Filipa LOPES: Incipit 3. Workshop de Estudos Medievais da Universidade do Porto 2013–2014. Porto 2015, 165–179
- HLOBIL 2001 — Ivo HLOBIL: Olivetská hora kostela sv. Mořice v Olomouci z třicátých let 15. století. In: Alena MARTYČÁKOVÁ (ed.): Podzim středověku. Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století. Brno, Moravská galerie, Místodržitelství palác, 24. – 25. února 2000. Sborník příspěvků přednesených na

mezinárodním sympoziu konaném v rámci výstavního projektu "Od gotiky k renesanci" (14. října 1999 – 12. března 2000), zaměřeného na umění a hmotnou kulturu Moravy a Slezska v závěru středověku a na počátku novověku. Brno 2001, 45–51

- HLOBIL/CHAMONIKOLA 1999 — Ivo HLOBIL / Kaliopi CHAMONIKOLA: Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. Brno/Olomouc 1999
- HOLBÖCK 1965 — Ferdinand HOLBÖCK: Theologische Hintergrund und theologische Aussage der „Schönen Madonnen“. In: *Schöne Madonnen 1350–1450*, Salzburg 1965, 45–56
- HOMOLKA 1963 — Jaromír HOMOLKA: K problematice české plastiky 1350–1450. Na okraj knihy A. Kutala „České gotické sochařství 1350–1450“. In: *Umění XI*, 1963, 414–448
- HOMOLKA 1965 — Jaromír HOMOLKA: On the development of Czech gothic sculpture about 1400. In: *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa (=Acta Universitatis Carolinae / Philosophica et historica)*. Praha 1965, 113–122
- HOMOLKA 1969 — Jaromír HOMOLKA: K některým otázkám středoevropské plastiky XV. století. In: *Umění XVII*, 1969, 539–573
- HOMOLKA 1979 — Jaromír HOMOLKA: Olivetská hora při kostele sv. Mořice v Olomouci. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philosophica – Aestetica 5*. Praha 1979, 99–103
- HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010 — Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK: *Umění české reformace (1380–1620)*. Praha 2010
- HÖRSCH 2011 — Markus HÖRSCH: Hartmann, Meister. In: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 69*. Berlin/New York 2011, 492–493
- HUBER 2014 — Markus Tobias HUBER: *Die Westfassade des Regensburger Doms. Konvention und Innovation in einem spätmittelalterlichen Hüttenbetrieb (=Regensburger Domstiftung 4)*. Regensburg 2014
- CHAMONIKOLA 1998 — Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): *L'Art gothique tardif en Bohême, Moravie et Silésie 1400–1550*. Bruxelles 1998
- CHLÍBEC 1990 — Jan CHLÍBEC (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990
- CHLÍBEC 1997 — Jan CHLÍBEC: Ukřižovaný neznámé proveniencie a jeho vztah k tvorbě Mistra Týnské kalvárie. In: *Umění 45*, 1997, 153–160
- CHLÍBEC 1998 — Jan CHLÍBEC: *Toskánské bohemicum*. In: *Umění XLVI* 1998, 188–194
- CHLÍBEC 2012 — Jan CHLÍBEC: *Mistr Týnské kalvárie – jablko sváru českých dějin umění*. In: Helena DÁŇOVÁ / Klára MEZIHORÁKOVÁ / Dalibor PRIX (eds.):

Artem ad vivam. Kniha k posctě Ivo Hlobila. Praha 2012, 11–128

- CHRIST 1919 — Hans CHRIST: Ein Statuetten-zyklus auf dem Turme des Strassburger Münsters. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 7, 1919, 283–294
- IRTENKAUF 1981 – Wolfgang IRTENKAUF: Wanderungen in die Vergangenheit (6): Ensmad, die unbekannte Alb-Kapelle. In: Schwäbische Heimat 32, 1981, 117–118
- JAROŠOVÁ/KUTHAN/SCHOLZ 2008 — Markéta JAROŠOVÁ / Jiří KUTHAN / Stefan SCHOLZ: Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Praha 2008
- JASBAR/TREU 1981 – Gerald JASBAR / Erwin TREU: Ulmer Museum. Bildhauerei und Malerei vom 13. Jahrhundert bis 1600. Kataloge des Ulmer Museums. Katalog I. Ulm 1981
- JUNG 1975 — Wilhelm JUNG: 1000 Jahre Mainzer Dom (975–1975). Werden und Wandel. Mainz 1975
- JÜRGENSMEIER 2000 — Friedhelm JÜRGENSMEIER: Handbuch der Mainzer Kirchengeschichte 1. Würzburg 2000
- KAD Blaubeuren 1911 — Julius Baum: Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg / Inventar. Esslingen 1911
- KAD Ehingen 1912 — Hans Klaiber: Oberamt Ehingen. Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg / Inventar. Esslingen 1912
- KAHSNITZ/VOLK 1998 — Rainer KAHSNITZ / Peter VOLK: Skulptur in Süddeutschland 1400 – 1770. Festschrift für Alfred Schädler. München 1998
- KARRENBROCK/LANGEN 2001 — Reinhard KARRENBROCK / Patricia LANGEN: Die Holzskulpturen des Mittelalters II 1400–1540. 1. Köln, Westfalen, Norddeutschland (= Sammlungen des Museum Schnütgen 5). Köln 2001
- Kdm Wangen 1954 — Adolf SCHAHL / Werner von MATTHEY / Peter STRIEDER / Georg Sigmund Graf ADELMANN von Adelmansfelden: Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Kreises Wangen. Stuttgart 1954
- KELLER 1965 — Harald KELLER: Der Flügelaltar als Reliquienschrein. In: Kurt MARTIN / Halldor SOEHNER: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965. München 1965, 125–144
- KERLER 1887 — Dietrich KERLER: Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Sigmund. Dritte Abtheilung 1428–1431. Gotha 1887
- KLAIBER 1969 — Hans Klaiber: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Neuerwerbungen 1968. Kunst- und Kulturgeschichtliche Sammlungen: Skulpturen. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden Württemberg 6, 1969, 346–350
- KLAIBER/WORTMANN/REUTTER 1978 — Hans Andreas KLAIBER / Reinhard

WORTMANN / Karl REUTTER: Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamts Ulm ohne die Gemarkung Ulm (=Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg 10). München 1978

- KLAUSER 1968 — Albert Klauser: Der Dornstädter Altärchen. In: Festschrift zur Einweihung St. Ulrichs-Kirche Dornstadt/Ulm. Ulm 1968
- KLEIN 2007 — Bruno KLEIN (ed.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 3. Gotik. München 2007
- KLEIN 2008 — Bruno KLEIN: Internationaler Kunstaustausch. In: JAROŠOVÁ/KUTHAN/SCHOLZ 2008, 137–143
- KLINGE 1964 — Ekkart KLINGE: Studien zur Bildnerie der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Ostschwaben. Inaugural-Dissertation, Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau, 1964
- KLÍPA 2008 — Jan KLÍPA: Prague and Vienna in the First Third of the 15th Century. Contacts and Parrallels. In: JAROŠOVÁ/KUTHAN/SCHOLZ 2008, 375–394
- KLÍPA 2010 — Jan KLÍPA (rec.): Robert Suckale: Schöne Madonnen am Rhein. In: Umění 58, 2010, č. 3, 256–261
- KLÍPA 2011 — Jan KLÍPA: Husitství a styl. Poznámky k výtvarné kultuře Prahy v předvečer husitských válek a k její interpretaci. In: Bulletin of the National Gallery in Prague, XX–XXI, 2010–2011, 128–137
- KLÍPA 2012a — Jan KLÍPA: The migration of artists – transfer of ideas. The so-called Ambras Model Book and the question of "influence" in Central European art around 1400. In: CIGLENEČKI/VIDMAR 2012, 271–280
- KLÍPA 2012b — Jan KLÍPA: Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě. Praha 2012
- KLÍPA/OTTOVÁ 2015 — Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí. Kat. výst. Praha 2015
- KLUCKERT 1980 — Ehrenfried KLUCKERT: Zur Baugeschichte der Bronnweiler Marienkirche. In: Schwäbische Heimat 31, 1980, 246–258
- KNAPP 2005 — Ulrich KNAPP: Architektur und Skulptur in Überlingen bis zum Ausgang des Mittelalters. In: 1100 Jahre Überlingen 2005, 37–74.
- KOBLER 1978 — Friedrich KOBLER: Augsburg. In: LEGNER 1978 (Band 1), 343–346
- KOBLER 2013 — Friedrich KOBLER: Das Hauptportal von St. Martin in Landshut. Seine Stellung in der Geschichte des Baus und seine Bedeutung. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 67, 2013, 32–46
- KOEPF 1963 — Hans Peter KOEPF: Schwäbische Kunstgeschichte, 3. Plastik und Malerei der Gotik. Konstanz 1963

- KOEPF 1977 — Hans Peter KOEPF: Die gotischen Planrisse der Ulmer Sammlungen (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm 18). Stuttgart 1977
- KOEPF 1984² — Hans Peter KOEPF: Lutz Krafft, der Münstergründer. In: SPECKER/WORTMANN 1984², 9–58
- KOHRMANN 2014 — Gisela KOHRMANN: Vom Schönen Stil zu einem neuen Realismus. Unbekannte Skulpture in Franken 1400–1450. Ostfildern 2014
- KONRAD 1993 — Bernd KONRAD: Rosgarten Museum Konstanz. Die Kunstwerke des Mittelalters. Konstanz 1993
- KONRAD 2005 — Bernd KONRAD: Die Malerei in Überlingen von 1400 bis 1600. In: 1100 Jahre Überlingen, 83–96
- KÖRNER 2006 — Hans-Michael KÖRNER (ed.): Bayern I. Altbayern und Schwaben. (=Handbuch der historischen Städten). Stuttgart
- KREBS 1905 — Engelbert KREBS: Maria mit dem Schutzmantel am Freiburger Münster. In: Freiburger Münsterblätter: Halbjahrsschrift für die Geschichte und Kunst des Freiburger Münsters 1, 1905
- KROHM 1997 — Hartmuth KROHM: Hans Multscher und die Westeuropäische Kunst um 1400. In: Hans Multscher 1997, 61–70
- KUHN-REHFUS 1977 — Maren KUHN-REHFUS: Sigmaringen 1177–1977 – Ein Abriß seiner Geschichte. In: 900 Jahre Sigmaringen 1077–1977. Sigmaringen 1977, 11–68
- KÜPPERS I, II 1974 – Leonhard KÜPPERS (ed.): Die Gottesmutter I, II. Marienbild in Rheinland und in Westfalen. Recklinghausen 1974
- KUTAL 1962 — Albert KUTAL: České gotické sochařství. Praha 1962
- KUTAL 1970 — Albert KUTAL: Sochařství. In: Jaroslav PEŠINA (ed.): České umění gotické. Praha 1970
- KUTAL 1971 — Albert KUTAL: Zur Genesis der spätgotischen Plastik Mitteleuropas. In: Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity 19/20([1971?]), 155–166
- KUTAL 1984 — Albert KUTAL: Gotické sochařství. In: Rudolf CHADRABA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků do konce středověku I/1, Praha 1984, 216–283
- Land Baden-Württemberg 1–8, 1977–1983 — Landesarchivdirektion Baden-Württemberg: Das Land Baden-Württemberg. Amtliche Beschreibung nach Kreisen und Gemeinden. 2., vylepšené vydání. Svazky 1–8. Stuttgart 1977–1983
- LEGNER 1978–1980 — ANTON LEGNER (ED.): Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Svazky 1–6. Köln

1978–1980

- LEMPERLE 1959 — Hermann LEMPERLE: Führer durch das Württembergische Landesmuseum Stuttgart. Kunstgeschichtliche Sammlungen. Stuttgart 1959
- LEMPERZ 2010 — Sammlung Steinmetz, Sammlung Harle. 15. Mai 2010. Köln. Lempertz Auktion 956, aukční kat. č. 1500. Köln 2010
- LIEBMANN 1982 — Michail J. LIEBMANN: Deutsche Plastik 1350–1550. Leipzig 1982
- LICHTER/MEURER 2007 — Claudia LICHTER / Heribert MEURER: Die mittelalterlichen Skulpturen. Stein- und Holzskulpturen 1400–1530. Ulm und südliches Schwaben. Stuttgart 2007
- LICHTER 1997 — Claudia LICHTER: Meister Hartmann in Ulm. Ein Bildhauer zwischen Hütte und Zunft. In: Hans Multscher 1997, 53–60
- LICHTER 2003 — Claudia LICHTER: Die Skulpturen des Meisters Hartmann. In: SCHÜRLE 2003, 25–37
- LILL 1922 — Georg LILL: Eine thronende Frauenfigur des Meisters von Eriskirch. In: Der Cicerone 14, 1922, 677–678
- LILL 1925 — Georg LILL: Deutsche Plastik. Berlin 1925
- LITZ 1997a — Gudrun LITZ: Entstehung und Bedeutung der Reichsstadt Ulm und ihre verfassungsrechtliche Stellung im Reich. In: SPECKER 1997, 13–68.
- LITZ 1997b — Gudrun LITZ: Königs- und Kaiseraufenthalte in Ulm. In: SPECKER 1997, 69–86.
- LORENZ 1989 — Gerhard LORENZ: Travaux de restauration de la cathédrale d'Ulm. In: Monumentes historiques 166, 1989, 82–85
- LUZ 1922 — V. A. LUZ: Holzfiguren der Deutschen Gotik. Leipzig 1922
- MAEK-GÉRARD 1981 — Michael MAEK-GÉRARD: Liebieghaus – Museum alter Plastik. Italien, Frankreich und Niederlande 1380–1530/40. Melsungen 1981
- MAEK-GÉRARD 1985 — Michael MAEK-GÉRARD: Liebieghaus – Museum alter Plastik. Nachantike grossplastische Bildwerke III. Die deutschsprachigen Länder ca. 1380–1530/40. Melsungen 1985
- MAIER-LÖRCHER 2004 — Barbara MAIER-LÖRCHER: Ulmer Kunst. Ulm 2004
- MANZ 2009 — Dieter MANZ: Urbs pia, die fromme Stadt. Die Bischofsstadt Rottenburg a. N. im Spiegel ihrer Kirchen- und Frömmigkeitsgeschichte. Eine Art Bestandsaufnahme. Lindenberg im Allgäu 2009
- MANZ 2010 — Dieter MANZ: Die Poltringer Gotteshäuser St. Stephanus und St. Clemens. Horb am Neckar 2010
- MAROSI 2006 — Ernő MAROSI: Sigismundus rex et imperator. Art and culture

during the time of Sigismund of Luxembourg 1387–1437 (kat. výst.). Budapest 2006

- MATHEUS 1998 – Michael MATHEUS: Vom Bistumsstreit zur Mainzer Stiftsfehde: Zur Geschichte der Stadt Mainz 1328–1459. In: Franz DUMONT / Ferdinand SCHERF / Friedrich SCHÜTZ: Mainz. Die Geschichte der Stadt. Mainz am Rhein 1998, 171–204
- MATHIES 1978 — Christiane MATHIES: Kurfürstenbund und Königtum in der Zeit der Hussitenkriege. Die kurfürstliche Reichspolitik gegen Sigmund im Kraftzentrum Mittelrhein. Mainz 1978
- MERKELBACH 1979 – Lothar MERKELBACH: Die Stadt Trochtelfingen als Gesamtanlage. In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 7, 1978, 129–135
- MEURER 1969 — Heribert MEURER: Rezension von: Tripps, Manfred: Hans Multscher: seine Ulmer Schaffenszeit 1427–1467. Weißenhorn 1969
- MEURER 1978 — Heribert MEURER: Die Skulptur der Heiligenkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd. In: LEGNER 1978, I, 321–323
- MEURER 1989 — Heribert MEURER: Die mittelalterlichen Skulpturen I. Stein und Holzskulpturen 800–1400. Stuttgart 1989
- MEURER 1997 – Heribert MEURER: Manu mea propria. Über die Begriffe eigenhändig, Werkstatt, Schule, Umkreis und Nachfoge bei Hans Multscher. In: Hans Multscher 1997, 165–174
- MEURER 2001 — Heribert MEURER: Frühe szenische Retabel in Schwaben. In: Hartmut KROHM / Klaus KRÜGER (eds.): Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins. Wiesbaden 2001, 215–230
- MEURER/WESTHOFF 1985 — Heribert MEURER / Hans WESTHOFF: Christus im Leiden. Kruzifixe, Passionsdarstellungen aus 800 Jahren. Kat. výst. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart 1985
- MICHLER 1990 — Jürgen MICHLER: Das Gnadenbild Unserer Lieben Frau zur Birnau. In: Das Münster 43, 1990, 141–150
- MOHR 1987 — Angela MOHR: Schutzmantelmadonnen in Oberösterreich. Steyr 1987
- MOJON 1960 — Luc MOJON: Das Berner Münster (=Die Kunstdenkmäler der Schweiz 44). Bern – Basel 1960
- MOJON 1967 — Luc MOJON: Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger (= Berner Schriften zur Kunst 10). Bern 1967
- MÜLLER 1923 — J. MÜLLER: „Hartmann“. In: THIEME/BECKER 16. Leipzig 1923, 74–75
- MÜLLER/REINHARDT 1992 — Max MÜLLER / Rudolf REINHARDT: Marchtal.

Prämonstratenserabtei, fürstliches Schloß, kirchliche Akademie. Festgabe zum 300jährigen Bestehen der Stiftskirche St. Peter und Paul (1692 bis 1992). Ulm 1992

- Munderkingen 1990² — Pfarrei Munderkingen: Frauenberg-Wallfahrtskirche in Munderkingen (=Kleine Kunstführer). 2. vydání, München 1990
- Münster-Blätter 1–6 (ed. Pressel). Ulm 1878–1889
- MUSPER 1961 — H. Theodor MUSPER: Gotische Malerei nördlich der Alpen. Köln 1962
- NERSESIAN 1970 — Sirarpie Der Nersessian: Deux Exemples Arméniens de la Vierge de Miséricorde. In: Revue des études arméniennes, Nouv. Sér. VII. 1970, 187–202
- NESTLER 2003 — Martin NESTLER: Ulm. Geschichte einer Stadt. Erfurt 2003
- Neuerwerbungen Stuttgart 1921 – Ausstellung von Neuerwerbungen im Residenzschloss Stuttgart (kat. výst.). Stuttgart 1921
- NIEHOF 2001 — Franz NIEHOF (ed.): Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge (kat. výst.). Landshut 2001
- NIEHR 2007 — Klaus NIEHR: Im zeitraum von Epochenswellen Tafel- und Glasmalerei, skulptur und goldschmiedekunst 1430 bis 1530. In: KLEIN 2007, 294–313
- NUBER 2008³ — Winfried NUBER: Die Wallfahrtskirche auf dem Frauenberg Munderkingen mit der Marienkapelle am Friedhof und der Kapelle St. Moritz in Algershofen (=Kleine Kunstführer). 3, rozšířené vydání, Regensburg 2008
- OBSER 1917 — Karl OBSER: Quellen zur Baugeschichte des Überlinger Münsters, Festgabe der badischen historischen Kommission. Karlsruhe 1917
- Orsenhausen 1957 — Gemeinde Orsenhausen: 800 Jahre Orsenhausen. S. I. 1957.
- Orsenhausen 1984 — Aus dem Leben und der Geschichte der Pfarrgemeinde Orsenhausen. Festschrift anläßlich der Altarweihe zum Abschluß der Renovation der Pfarrkirche Maria Unbefleckte Empfängnis am 8./9. Dezember 1984.
- OTTO 1924 — Gertrud OTTO: Die Ulmer Plastik des frühen fünfzehnten Jahrhunderts (=Forschungen zur Kunstgeschichte Schwabens und des Oberrheins 3). Tübingen 1924
- OTTO 1939 — Gertrud OTTO: Hans Multscher. Burg 1939
- OTTO 1950 — Gertrud OTTO: Meister von Eriskirch. In: THIEME/BECKER 37, 1950, 93
- OTTOVÁ 2012 — Michaela OTTOVÁ: The beautiful Madonna and mediaeval emotions. Tension between form and content. In: CIGLENEČKI/VIDMAR 2012, 187–196

- PAATZ 1956 — Walter PAATZ: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert. Heidelberg 1956
- PAATZ 1963 — Walter PAATZ: Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Heidelberg 1963
- PARELLO 1994 — Daniel PARELLO: Schutzmantelmadonna. In: Marienlexikon 6. St. Ottilien 1994, 82–87
- PERDRIZET 1908 — Paul PERDRIZET: La Vierge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique. Paris 1908
- PFEFFER 1919 — Anton PFEFFER: Schwäbische Schutzmantelbilder aus Frühzeit des 15. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für christliche Kunst 32, 1919, 37–47
- PFEFFER 1954 — Anton PFEFFER: Vorreformatorische Gnadenbilder. In: Schwäbische Heimat, 1, 1954, 12–19.
- PFEIL/WEILANDT – Daniela Gräfin von PFEIL / Gerhard WEILANDT: Die Künstlerbruderschaft in der Kirche zu den Wengen in Ulm und ihr Altarretabel. In: Weilandt 1993, 389–397
- PFLEIDERER 1906 — Rudolf PFLEIDERER: Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale. Stuttgart 1906
- PFLEIDERER 1907 — Rudolf PFLEIDERER: Münsterbuch. Das Ulmer Münster in Vergangenheit und Gegenwart. Ulm 1907
- PHILIP 1987 — Klaus Jan PHILIPP: Pfarrkirchen. Funktion. Motivation. Architektur. Eine Studie am Beispiel der Pfarrkirchen der Schwäbischen Reichsstädte im Spätmittelalter (=Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 4). Marburg 1987
- PINDER 1917 — Wilhelm PINDER: Deutsche Dome des Mittelalters. Mit 90 ganzseitigen Abbildungen (=Die Blauen Bücher). Königstein im Taunus 1917
- PINDER 1924 — Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik des funfzehnten Jahrhunderts. München 1924
- PINDER 1924–1929 — Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters und der Frührenaissance. Wilpark – Potsdam 1924–1929
- POHANKA 1990 — Reinhard POHANKA (ed.): Gotik. Prag um 1400. Der schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik. Wien 1990
- PCHAT/WAGNER 1990 — Götz PCHAT / Brigitte WAGNER (ed.): Internationale Gotik in Mitteleuropa. Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24, 1990
- PÖTZL 1997 — Walter PÖTZL (ed.): Kunstgeschichte (=Der Landkreis Augsburg 6). Augsburg 1997
- PRANGE/URBAN 2012 — Melanie Prange / Wolfgang Urban: Diözesanmuseum Rottenburg: Gemälde und Skulpturen 1250–1550. Ostfildern 2012

- PRESSEL 1877 — Friedrich PRESSEL: Ulm und sein Münster. Festschrift zur Erinnerung an den 30. Juni 1377. Ulm 1877
- PRETSCH 1989 — Hermann Josef PRETSCH (ed.): 900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten. Ulm 1989
- RABERG 2009 — Frank RABERG: Konrad Dietrich Haßler und das Ulmer Münster. Württembergs erster Landeskonservator rettet als "Reisender für das größte Haus Deutschlands" das Wahrzeichen der Donaustadt. In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 38, 2009, č. 2, 59–67
- RAHNER 1964 — Hugo RAHNER: Mysterium lunae. In: Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter. Salzburg 1964, 91–162
- RAMISCH 1998 — Hans RAMISCH: 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 1998, 17–50
- RAMISCH 2001 — Hans RAMISCH: Die Plastik aus Ton von St. Martin in Landshut und ihre Stellung in der mittelalterlichen Kunst. In: Franz NIEHOFF (ed.): Vor Leinberger 1 (=Museen der Stadt Landshut: Schriften aus den Museen der Stadt Landshut). Landshut 2001, 127–137
- REMBIESA-DAROWSKA 1993 — Marta REMBIESA-DAROWSKA: Étude et restauration de la Vierge à l'Enfant d'Eberbach, in: Sophie Guillot du Suduiraut: Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 6 et 7 décembre 1991. Paris 1993, 63–77
- REUTER 1997 — Dorothea REUTER: Verfassung und Verfassungswirklichkeit im Spätmittelalter. In: SPECKER 1997, 119–150
- RINGSHAUSEN 1968 — Gerhard RINGSHAUSEN: Madern Gerthener. Leben und Werk nach den Urkunden (disertační práce na Universität Göttingen). Göttingen 1968
- RINGSHAUSEN 1977b — Gerhard RINGSHAUSEN: Kunst und Wirklichkeitsdeutung um 1400. In: Städel-Jahrbuch, N. F. 6.1977, 209–230
- RINGSHAUSEN 1984² — Gerhard RINGSHAUSEN: Die Archivvoltenfiguren des Ulmer Westportals. In: SPECKER/WORTMANN 1984², 209–241
- ROTH 1997 – Michael ROTH: Der Figurenzyklus vom Ulmer Rathaus I. Die Bildwerke von der Südfront des Ratsaals. In: Hans Multscher 1997, kat. č. 13 a–f, 274–282
- ROTT 1934 — Hans ROTT: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. 2. Alt-Schwaben und die Reichsstädte. Stuttgart 1934
- RÜFFER 2014 — Jens RÜFFER: Werkprozess – Wahrnehmung – Interpretation.

Studien zur mittelalterlichen Gestaltungspraxis und zur Methodik ihrer Erschließung am Beispiel bauebindene Skulptur. Berlin 2014

- Sammlung Benario 1927 — Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus: Sammlung Hugo Benario – Berlin: mittelalterliche Plastik, Gemälde, Teppiche, Mobiliar, ostasiatische u. ägyptische Kunst, Kunstgewerbe. Ausstellung: Sonnabend, den 2. April 1927 bis Montag, den 4. April 1927. Versteigerung: 5. April bis 6. April 1927 (Katalog Nr. 1976). Berlin 1927
- SEBALD 2000a — Eduard SEBALD: Überlegungen zu Madern Gerthener. In: Gutenberg 2000, 502–507
- SEBALD 2000b — Eduard SEBALD: Memorienportal. In: Gutenberg 2000, 509–511
- SEBALD 2000c — Eduard SEBALD: Riss eines Heiligen Grabes und eines Sakramentshauses. In: Gutenberg 2000, 514–515
- SEIBT 1962 — Ferdinand SEIBT: Die Hussitenzeit als Kulturepoche. In: Historische Zeitschrift 195, 1962, 21–62
- SCHÄDLER 1956/58 — Alfred SCHÄDLER: Die künstlerische Entwicklung Hans Multschers. In: Berichte über die Vorträge Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein, 1956/58, 23–25
- SCHÄDLER 1955 — Alfred SCHÄDLER: Die Frühwerke Hans Multschers, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 14, 1955, č. 2, 385–444
- SCHÄDLER 1962 — Alfred SCHÄDLER: Deutsche Plastik der Spätgotik. Königstein 1962.
- SCHÄDLER 1976 — Alfred SCHÄDLER: Mediaeval and Early Renaissance Sculpture. In: The connoisseur, 193, 1976, 3–16
- SCHÄDLER 1998 — Alfred SCHÄDLER: Überlegungen zu Hans Multschers frühen Steinbildwerken, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 49, 1998 (1999), 35–46
- SCHÄLICHE-MAURER 1966 — Edith SCHÄLICHE-MAURER: Das alte Kaufhaus auf dem Brandt in Mainz. In: Mainz und der Mittelrhein in der Europäischen Kunstgeschichte. Studien für Wolfgang Fritz Volbach zu seinem 70. Geburtstag. Mainz 1966, 315–354
- SCHEFOLD 1925a — Max SCHEFOLD: Mittelalterliche Plastik im Museum der Stadt Ulm. In: Aus der Museum der Stadt Ulm. Wien 1925, 10–19
- SCHEFOLD 1925b — SCHEFOLD Max: Mittelalterliche Plastik im Museum der Stadt Ulm. In: Belvedere 8, 1925, 34–43
- SCHEFOLD 1928 — SCHEFOLD Max: Hans Kun und Kaspar Kun. In: THIEME/BECKER 22. Leipzig 1928, 98–99
- SCHILLER 1966 — Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst. 1.

Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi. Gütersloh 1966

- SCHMID 1972 — Alfred A. SCHMID (ed.): Raron. Burg und Kirche. Basel 1972
- SCHMIDT 1990 — Gerhard SCHMIDT: Kunst um 1400: Forschungsstand und Forschungsperspektiven. In: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 24.1990, 34–49
- SCHMIDT 2000² — Franz X. SCHMIDT: Marienbilder im Ulmer Münster. 2. vydání. Lindenberg 2002
- SCHMIDT/SWARZENSKI 1921 — Otto SCHMIDT / Georg SCHWARZENSKI: Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz I. Deutsche und Französische Plastik des Mittelalters. Frankfurt am Main 1921
- SCHOCK-WERNER 1978 — Bauhütte und Zunft. In: LEGNER 1978, Band 3, 64–65
- SCHOCK-WERNER 1983 — Barbara SCHOCK-WERNER: Das Straßburger Münster im 15. Jahrhundert. Stilistische Entwicklung und Hüttenorganisation eines Bürger-Doms. Köln 1983
- SCHOCK-WERNER 2009 — Barbara SCHOCK-WERNER: Die Vernetzung der spätgotischen Bauhütten im Süden des Reiches. In: Der Passauer Dom des Mittelalters. Passau 2009, 269–283
- SCHOLKMANN 1970 — Barbara SCHOLKMANN: Bronnweiler. Kr. Reutlingen. Südwürttemberg. Ev. Pfarrkirche St. Maria – ehemalige Wallfahrtskirche. In: Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg 13, 1970, 69–70
- SCHÖLLKOPF/HAAS 2007 — Wolfgang SCHÖLLKOPF / Nadin HAAS: Das Ulmer Münster – Erbaut aus Stein und Licht. Ulm 2007.
- SCHOLZ 1991 – Hartmut SCHOLZ: Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit (=Corpus vitrearum medii aevi/Deutschland/ Studien 1). Berlin 1991
- SCHOLZ 1994 – Hartmut SCHOLZ: Mittelalterliche Glasmalereien in Ulm. Berlin 1994
- SCHREINER 1994 — Klaus SCHREINER: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin. München/Wien 1994
- SCHUÉ 1918 — Karl SCHUÉ: Das Gnadebitten in Recht, Sage, Dichtung und Kunst. Ein Beitrag zur Rechts- und Kulturgeschichte. In: Zeitschrift der Aachener Geschichtsvereins 40, 1918, 143–286
- SCHUETTE 1907 — Marie SCHUETTE: Der schwäbische Schnitzaltar (=Studien zur deutschen Kunstgeschichte 91). Straßburg 1907
- SCHULTES 1990 — Lothar SCHULTES: Der Meister von Großlobming und Hans von Judenburg. Zeit- und Individualstil um 1400. In: Kunsthistorisches Jahrbuch

Graz, 24.1990, 253–268

- SCHULTES 1994 — Lothar SCHULTES: Der Meister von Großlobming und die österreichische Kunst des späten 14. Jahrhunderts (kat. výst.). Wien 1994
- SCHULTZ 1955 — Ingrid Felicitas SCHULTZ: Beiträge zur Baugeschichte und zu den wichtigsten Skulpturen der Parlerzeit am Ulmer Münster. In: Ulm und Oberschwaben 34, 1955, 7–38
- SCHÜRLE 2003 — Wolfgang SCHÜRLE (ed.): Zwischen Hütte und Zunft : Meister Hartmanns Dornstadter Altar. Ulm 2003
- SCHURR 1911 — Bernardus SCHURR: Das alte und neue Münster in Zwiefalten. Ein geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Führer durch Zwiefalten, seine Kirchen und Kapellen. Ulm 1911
- SCHURR 2008 — Marc-Carel SCHURR: Stil und Politik – Die Skulpturen der Parlerzeit am Ulmer Münster. In: JAROŠOVÁ/KUTHAN/SCHOLZ 2008
- SCHURR 2010 — Marc-Carel SCHURR: Ulrich von Ensingen und der Neubau des Ulmer Münsters und die „Medialität des Stils“. In: Stefan BÜRGER / Bruno KLEIN (eds.): Werkmeister der Spätgoik 2. Personen, Amt und Image. Darmstadt 2010, 106–121
- SCHWARZ 1992 — Michael Viktor SCHWARZ: Die Schöne Madonna als komplexe Bildform: Prolegomena. In: Künstlerischer Austausch. Berlin 1992, 89–98
- SCHWEIZER 1910 — Hermann SCHWEITZER: Die Skulpturensammlung im Städtischen Suermondt-Museum zu Aachen. Aachen 1910
- SCHWEIZER 1986 — Roland SCHWEIZER: Gotische Plastik im Land an Fils und Lauter. In: Gotik an Fils und Lauter. Weisenhorn 1986, 191–246
- SLADDECZEK 1999 — Franz-Josef SLADDECZEK: Der Berner Skulpturenfund. Die Ergebnisse der kunsthistorischen Auswertung. Bern 1999
- SÖDING 1991a — Ulrich SÖDING: Hans Multscher. Der Sterzinger Altar. Bozen 1991
- SÖDING 1991b — Ulrich SÖDING: Hans Multschers „Wurzacher Altar“. In: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst 3. F. 42, 1991, 69–116
- SÖDING 2004 — Ulrich SÖDING: Der Sterzinger Apostelaltar. In: Der Schlern 78, 2004, 10, 78–80. Bozen 2004
- SÖDING 2008a — Ulrich SÖDING: Schöne Madonnen. Standbilder und Sitzfiguren. München 2008
- SÖDING 2008b — Ulrich SÖDING: Schöne Madonnen in Bayern, Schwaben und Tirol. In: JAROŠOVÁ/KUTHAN/SCHOLZ 2008, 183–207
- SOLWAY 1985 — Susan SOLWAY: A Numismatic Source of the Madonna of Mercy. In: The Art Bulletin 67, 1985, 359–368

- SPECKER 1977 — Hans Eugen SPECKER: Ulm. Stadtgeschichte. Ulm 1977
- SPECKER 1979 — Hans Eugen SPECKER Das Augustinerchorherrenstift St. Michael zu den Wengen (1183–1549). In: SPECKER/TÜCHLE 1979, 49–88
- SPECKER 1990 — Hans Eugen SPECKER (ed.): Ulm im 19. Jahrhundert: Aspekte aus dem Leben der Stadt; zum 100. Jahrestag der Vollendung des Ulmer Münsters. Stuttgart 1990
- SPECKER 1997 — Hans Eugen SPECKER (ed.): Die Ulmer Bürgerschaft auf dem Weg zur Demokratie (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm: Reihe Dokumentation, Bd. 10). Ulm 1997
- SPECKER/TÜCHLE 1979 — Hans Eugen SPECKER/Hermann TÜCHLE (eds.): Kirchen und Klöster in Ulm. Ein Beitrag zum Katholischen Leben in Ulm und Neu-Ulm von Anfängen bis zur Gegenwart. Ulm 1979
- SPECKER/WORTMANN 1984² — Hans Eugen SPECKER / Reinhard WORTMANN: 600 Jahre Ulmer Münster. 2. vydání (první vyšlo roku 1977). Ulm 1984
- SPINDLER 1967–1975 — Max SPINDLER: Handbuch der bayerischen Geschichte. München, 1967–1975
- STÄHLE 1977 — Willi STÄHLE: Holzbildwerke der Kunstsammlung Lorenzkapelle Rottweil. Katalog der Schausammlung. Rottweil 1977
- STÄHLE 1983 — Willi STÄHLE: Schwäbische Bildschnitzkunst der Sammlung Dursch. Band 1, Katalog 14. und 15. Jahrhundert. Rottweil 1983
- STANGE 1923 — Alfred STANGE: Deutsche Kunst um 1400. Versuch einer Darstellung ihrer Form und ihres Wesens. München 1923
- STANGE 1932 — Alfred STANGE: Meister gotischer Plastik. München 1932
- STANGE 1951 — Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik. Sv. 4. Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450. München und Berlin 1951
- STANGE 1970 — Alfred STANGE: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer. Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar. München 1970
- STETTNER 1966 — Walter STETTNER: Pfarrei und mittelalterliche Stadt zwischen oberen Neckar und Donau. In: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 25, 1966, 131–181
- SUCKALE 1986 — Robert SUCKALE: Das Diptichon in Basel und das Pähler Altarretabel: Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte XLIII, 1986, 103–111
- SUCKALE 1993 — Robert SUCKALE: Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarländern Böhmens. In: Künstlerischer Austausch 2. Berlin 1993

- SUCKALE 2003 — Robert SUCKALE: Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters. München 2003
- SUCKALE 2009 — Robert SUCKALE: Schöne Madonnen am Rhein. Leipzig 2009
- SUSSMANN 1929 — Vera SUSSMANN: Maria mit dem Schutzmantel. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5, 1929, 285–351
- ŠMAHEL 1993 — František ŠMAHEL: Husitská revoluce 3. Kronika válečných let. Praha 1993
- TEGET-WELZ 2011 — Manuel TEGET-WELZ: Von Meister Hartmann bis Daniel Mauch. Ulmer Bildhauer des ausgehenden Mittelalters und der Reformationszeit. In: Kunstchronik 5, 2011, 238–246.
- TENGE-RIETBERG 1987 — Ursula TENGE-RIETBERG: Holzuntersuchungen an schwäbisch-alemannischen Skulpturen. 12. Jahrhundert bis um 1460. Analysen und Beobachtungen (diplomová práce), Institut für Museumskunde an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste. Stuttgart 1987
- THIEME/BECKER 1–37 — Hans VOLLMER (ed.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Leipzig 1907–1950
- THIKÖTTER 1929 — Elisabeth THIKÖTTER: Die Zünfte Bremens im Mittelalter. Disertační práce. Philosophische Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin. Berlin 1930
- THOMAS 1974 — Alois THOMAS: Schutzmantelmaria. In: KÜPPERS I, 1974
- THRÄN [1857] — Ferdinand THRÄN: Münster in Ulm, eine genaue Beschreibung desselben. Ulm [1857]
- TIPTON 1991 — Susan TIPTON: Tugendspiegel einer christlichen Obrigkeit. Die Fassadendekoration des Ulmer Rathauses. In: Ulm und Oberschwaben 47/48, 1991, 72–118
- TÖRÖK s.d. — Gyöngyi TÖRÖK: Neue Erkenntnisse durch Infrarot-Reflektographie zur Ikonographie der „Maria gravida“ aus Güssing (Németujvár) in der Ungarischen Nationalgalerie. In: Österreichischer Zeitschrift für Denkmalpflege. Zvláštní otisk, 133–139
- TÖRÖK 1981 — Gyöngyi TÖRÖK: Einige unbeachtete Holzskulpturen des weichen Stils in Ungarn und ihre Beziehung zu dem Skulpturenfund in der Burg von Buda. In: Acta historiae artium, 1981, 209–224
- TRIPPS 1969 — TRIPPS Manfred: Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427–1467. Weißenhorn 1969
- ULLERSBERGER 1879 — Franz Xaver Ullersberger: Beschreibung des Münsters zu Überlingen. In: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner

Umgebung, 9, Heft 2, 1879, 1–76

- Ulm und Oberschwaben 1927 — Ulm und Oberschwaben. Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, Heft 25, Festgabe des Altertum-Vereins und Münsterbaukomitees zum 550jährigen Gründungsjubiläum des Ulmer Münsters am 30. Juni 1927, Ulm a. D. 1927
- ULMANN 1984 — Arnulf von ULMANN: Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance. Darmstadt 1984
- ULMANN 1993 — Arnulf von ULMANN: Über die Qualitätsbestimmung im Holzhandel. Ein Beitrag zur Materialgeschichte des ausgehenden Mittelalters. In: *Sculptures médiévales allemandes* 1993, 223–232.
- URBACH 1974 — Zsuzsa URBACH: „Dominus possedit me...“ (Prov. 8, 22). Beitrag zur Ikonographie des Josephzweifels. In: *Acta Historiae Artium* 1974, 199–269
- VAN EUW 1965 — Anton VAN EUW: Der Kalvarienberg im Schnütgen-Museum. In: *Wallraf-Richartz Jahrbuch XXVII*, 1965, 87–128
- VETTER 2000 — Ewald M. VETTER: Der Ortenberger Altar. Wiesbaden 2000
- VOLLMAR 1949 — Alfred VOLLMAR: Das Münster zu Ulm. Karlsruhe 1949
- VON DER OSTEN 1935a — Gert VON DER OSTEN: Süddeutsche Schmerzensmänner und „Böhmische“ Marienklage. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft II*, 1935, 519–529
- VON DER OSTEN 1935b — Gert VON DER OSTEN: Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600. Berlin 1935
- WAGNER 1977 — Franz WAGNER: Zu neuen Forschungen über die gotische Plastik in Tirol. In: *Alte und moderne Kunst* 22, 1977, 151, 56–57
- WALDENS PUL 1923 — Albert WALDENS PUL: Die gotische Holzplastik der Laucherttales in Hohenzollern. Tübingen 1923
- WALZER 1957 — Albert WALZER: Meisterwerke der Schwäbischen Kunst des Mittelalters. Honnef 1957
- WALZER 1960 — Albert WALZER: Schwäbische Plastik im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart 1960

- WALZER 1967 — Albert WALZER: Bildwerke aus dem Württembergischen Landesmuseum. Stuttgart 1967
- WEILANDT 1993 — Gerhard WEILANDT (ed.): Meisterwerke Massenhaft. Die Bilhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerein in Ulm um 1500. Kat. výst. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Altes Schloß vom 11. Mai – 1. August 1993. Stuttgart 1993
- WEILANDT 1993a — Gerhard WEILANDT: Verträge mit Künstlern und finanzielle Abwicklung von Aufträgen. In: WEILANDT 1993, 311–315
- WEILANDT 1993b — Gerhard WEILANDT: Die Ulmer Künstler und ihre Zunft. In: Weilandt 1993, 301–309
- WEILANDT 1997 — Gerhard WEILANDT: Hans Mutscher Lebenspuren. In: Hans Multscher 1997, 17–30
- WEILANDT 2009 — Gerhard WEILANDT: Das Hochaltarretabel der Nürnberger Frauenkirche. Ein Hauptwerk der Kunst um 1400. In: FAJT 2009, 196–220
- WEISE 1921 — Georg WEISE: Die gotische Holzplastik um Rottenburg, Horb und Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Tübingen 1921
- WEISE 1924 — Georg WEISE: Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten (=Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte 1). Reutlingen 1924
- WEISE 1955 — Georg WEISE: Spätgotische Bildwerke der Lorenzkapelle in Rottweil. Tübingen 1955
- WEISE 1964 — Georg WEISE: Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte des Mittelalters, Stuttgart 1964
- WESTHOFF 1996 — Hans WESTHOFF: Graviert, gemalt, gepresst. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben. Stuttgart 1996
- WESTHOFF 1998 — Hans WESTHOFF: č. kat 108 a 109. In: Wolker HIMMELEIN / Ulrike GAUSS (eds.): Kunst aus – für – in Oberschwaben. Kunstankäufe der Jahre 1900-1998 durch die Oberschwäbischen Elektrizitätswerke OEW. Ravensburg 1998, 158–161
- WETTENGEL/WEIG 2004 — Micheael WETTENGEL / Gebhard WEIG: StadtMenschen. 1150 Jahre Ulm. Ulm 2004
- WIECZOREK 2013 — Alfried WIECZOREK (ed.): Die Wittelsbacher am Rhein. Mittelalter I. Mannheim 2013

- WIEGANDT 1977 — Herbert WIEGANDT: Ulm. Geschichte einer Stadt. Weissenhorn 1977
- WIESE 1920 — Erich WIESE: Die Breslauer Holzplastik von ihren Anfängen bis zum Ausgang des weichen Stils (disertační práce). Breslau 1920
- WIESE 1923 — Erich WIESE: Schlesische Plastik vom Beginn des 14. Bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Leipzig 1923
- WILM 1923 — Hubert WILM: Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Technik. Leipzig 1923
- WILM 1937 — Hubert WILM: Die Sammlung Georg Schuster. München 1937
- WILM 1940 — Hubert WILM: Die Gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Entstehung. Stuttgart 1940
- WISELL 1971² –1988² — Rudolf WISELL: Des Alten Handwerks Recht und Gewohnheit I–VI. 2., rozšířené a přepracované vydání, Ernst SCHRAEPLER (ed.). Berlin 1971–1988
- WOELK 1999 — Moritz WOELK: Bildwerke vom 9. bis zum 16. Jahrhundert aus Stein, Holz und Ton im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Berlin 1999
- WORTMANN 1970 — Reinhard WORTMANN: Die Parlerkonsolen des Ulmer Münsters, in: Bonner Jahrbuch 70, 1970, 289–311
- WORTMANN 1978 — Reinhard WORTMANN: Das Ulmer Münster unter den Parlern 1376/77 – 1391/92, in: LEGNER 1978, II, 325
- WORTMANN 1993 — Reinhard WORTMANN: Ulm als Kunstmetropole Schwabens. Ulmer Kunst – Kunst in Ulm. In: Meisterwerke Massenhaft 1993
- WORTMANN 2004 — Reinhard Wortmann: Zu den Parlern in Ulm. In: Richard STROBEL (ed.): Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung ; Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17. – 19. Juli 2001. Stuttgart 2004, 81–86
- ZEKORN 2005 — Andreas ZEKORN: Das Kloster Laiz. In: Edwin Ernst WEBER (ed.): Klöster im Landkreis Sigmaringen in Geschichte und Gegenwart (=Heimatkundliche Schriftenreihe des Landkreises Sigmaringen 9. Sigmaringen 2005
- ZIMMERMANN 1964 — Eva ZIMMERMANN: Eine thronende Madonna des „weichen Stils“. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 1. Berlin – München 1964, 127–144
- ZIMMERMANN 1985 — Eva ZIMMERMANN: Die Mittelalterliche Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur. Kat. muz. Karlsruhe 1985

Internetové zdroje a databáze:

- www.archiv.org (starší publikace, na něž se již nevztahují autorská práva)
- www.bildindex.de (zdigitalizovaný fotografický archiv v Marburgu)
- www.deutsche-digitale-bibliothek.de (databáze zdigitalizovaných archiválií a fotografií)
- www.deutschefotothek.de (databáze fotografií)
- www.digizeitschriften.de (databáze německých časopisů)
- www.muensterbauamt-ulm.de (ulmská huť)
- www.ulm.de (stránky nejen města, ale i archivu)
- www.woerterbuchnetz.de (slovníky středověké němčiny)

VI. Seznam vyobrazení

1. **Ulm, ministr**, západní průčelí započaté Ulrichem z Ensingenu (1391–1417)
Foto: autorka.
2. **Ulm, ministr** před dostavbou, mědiryt, 2. pol. 17. století, Gottfried Pfautz podle předlohy od Jakoba Geigera.
Foto: Wolfgang Lipp: Begleiter durch das Ulmer Münster, Ulm 1979³, 1.
3. **Ulm, ministr**, západní předsíň, sedící apoštolové, kolem roku 1415, pískovec
Foto: autorka.
4. **Ulm, ministr**, západní předsíň, druhotně osazený tympanon z doby před rokem 1377. Horní archivoly: Panny moudré a pošetilé, Apoštolská martyria. Dolní archivoly: Sedící apoštolové, kolem roku 1415, pískovec.
Foto: autorka.
5. **Horb nad Neckarem, kostel sv. Kříže**,
Panna Maria s dítětem, kolem roku 1415, kámen.
Foto: autorka.
6. **Aachen, kostel St. Foilan**, Panna Marie s dítětem, v. 215 cm, ořešákové dřevo, bez polychromie, kolem roku 1430
Foto: autorka.
7. **Maastricht, kostel Panny Marie**, „Sterre der Zee“,
v. 135 cm (i s novou korunou), dřevo.
Reprodukce z: CLASEN 1974, obr. 81
8. **Aachen, Ludwig-Suermondt-Museum**, Panna Marie s dítětem, v. 38 cm, topolové dřevo, Kolín nad Rýnem (?) kolem roku 1400.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
9. **HLM Darmstadt**, Madona z Gautorplatz, v. 100 cm, š. 47 cm, h. 31 cm, pískovec, rozsáhlá poškození z požáru muzea v roce 1944, kolem 1410.
Reprodukce z: WOELK 1999, 181.
10. **Attenhofen, farní kostel sv. Mikuláše**, Kristus Salvátor, kolem roku 1400, dřevo, polychromie.
Foto: autorka.
11. **Veringenstadt, farní kostel sv. Mikuláše**, sv. Erhard, v. 68 cm, lipové dřevo, stará polychromie, kolem roku 1410.
Reprodukce z: HERMANN 1986, 43.
12. **Unterknöringen, kostel sv. Martina**, Sv. Barbora, kolem roku 1400?, kámen, zbytky polychromie.
Foto: autorka.

13. **Röfingen, kostel sv. Markéty**, Sv. Diviš,
dřevo, nová polychromie, kolem roku 1415.
Foto: autorka.
14. **Röfingen, kostel sv. Markéty**, Sv. Markéta,
dřevo, nová polychromie, kolem roku 1415.
Foto: autorka.
15. **Edelstetten, klášterní kostel**, Pieta,
kámen, novější polychromie, kolem roku 1400?
Foto: autorka.
16. **Frankfurt am Main, Liebieghaus**, Pieta ze Steinbergu, kolem roku 1410,
v. 74 cm, terakota, zezadu vyhloubená, zbytky původní polychromie.
Foto: autorka.
17. **Kirchheim im Ries, katolický kostel Nanebevzetí Panny Marie**, Pieta,
v. 56 cm, kámen, zbytky staré polychromie, kolem roku 1400.
Reprodukce z: CLASEN 1974, obr. 173.
18. **Bildechingen, poutní kostel**, Pieta,
alabastr, 1410–1420.
Hlava a ruka Marie, paže a špičky nohou Krista jsou nové doplňky.
Reprodukce z: CLASEN 1974, obr. 172.
19. **Kiebingen, kostel sv. Ducha**, Pieta,
dřevo, kolem roku 1410.
Foto: <http://www.rottenburg.de/sixcms/detail.php?id=28586&lnav=29757>.
20. **Buxheim, katolický farní kostel sv. Petra a Pavla**, Panna Marie s dítětem,
terakota, kolem roku 1420.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
21. **Rottenburg, špitální kaple**, Odpočívající Kristus, po roce 1400?, dřevo.
Reprodukce z: WEISE 1921, obr. 20.
22. **Rottenburg, špitální kaple**, Sv. Barbora, kolem roku 1425, dřevo
Reprodukce z: WEISE 1921, obr. 21.
23. **Rottenburg, špitální kaple**, Panna Marie v Naději, kolem roku 1430, dřevo.
Reprodukce z: WEISE 1921, obr. 22.
24. **WLM Stuttgart**, Sv. Vilém z Malevalu,
v. 61 cm, š. 40 cm, h. 15 cm. Vrbové dřevo, původní polychromie odstraněna.
Foto: autorka.
25. **Schwäbisch Gmünd, kostel sv. Kříže**,
Proroci Mojžíš a Izaiáš, pískovec, kolem roku 1360.
Foto: autorka.
26. **Heidelberg, kostel sv. Ducha**, náhrobek Ruprechta Falckého a jeho ženy
Elisabeth von Hohenzollern
v. 61 cm, š. 40 cm, h. 15 cm. Vrbové dřevo, původní polychromie odstraněna.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg

27. **Ulm, ministr**, Reißnadelmeister, konzoly v lodi, pískovec, kolem roku 1390.
Foto: autorka.
28. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Madona, šest světic a dvanáct apoštolů, pískovec, 1420–1422.
Foto: autorka.
29. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Madona, šest světic a dvanáct apoštolů, pískovec, 1420–1422.
Reprodukce z: PFLEIDERER 1906, Taf. 8.
30. **Ulmer Museum**, Mistr Hartmann: Apoštol Matěj (?),
v. 141 cm, pískovec, 1420–1422, stopy staré polychromie.
Foto: autorka.
31. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Madona, šest světic a dvanáct apoštolů, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
32. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Panna Marie s dítětem,
v. cca 115 cm, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
33. **Ulm, ministr**, severní věž, Panna Marie s dítětem,
sádrový odlitek.
Foto: autorka.
34. **Ulm, ministr**, severní věž, Panna Marie s dítětem,
sádrový odlitek, detaily.
Foto: autorka.
35. **Mohuč**, augustiniánský kostel, Panna Marie s dítětem,
v. 128 cm, lipové dřevo, ze zadu vyhloubená, 1944 byla odkryta původní polychromie, kolem 1380.
Reprodukce z: SUCKALE 2009, 60.
36. **WHM Ludwigshafen**, Panna Marie s dítětem z Alken an der Mosel,
v. 75 cm, ořešákové dřevo, kolem roku 1420.
Reprodukce z: SUCKALE 2009, 103.
37. **Kunsthalle Karlsruhe**, Panna Marie s dítětem,
v. 88 cm, š. 51,5 cm, h. 25 cm, vrbové dřevo, ze zadu vyhloubená, částečně dochovaná původní polychromie; kolem roku 1435.
Reprodukce z: ZIMMERMANN 1964, 128, obr. 99.
38. **Birnau, poutní kostel**, hlavní oltář, Panna Marie s dítětem,
v. 100 cm, dřevo, kolem roku 1425.
Reprodukce z pohlednice (foto Konrad Rainer, Salzburg).
39. **Konstanz, Rosgartenmuseum**, Panna Marie s dítětem z kostnického dómu,
v. 161 cm, š. 60 cm, h. 45 cm, topolové dřevo, ze zadu vyhloubená, částečně zachovaná původní polychromie na plátně.
Reprodukce z: KONRAD 1993, Taf. 12.

40. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Jan Evangelista, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
41. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Jan Evangelista, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
42. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Bartoloměj, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
43. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Bartoloměj, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
44. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Jakub Menší, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
45. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Juda Tadeáš, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
46. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Ondřej, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
47. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Ondřej, detaily, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
48. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Anežka Římská, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
49. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Anežka Římská, detaily, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
50. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Barbora, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
51. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Barbora, boční pohled a detail, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
52. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Uršula, celkový pohled a detaily, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
53. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Kateřina, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

54. **Ulm, ministr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Kateřina, boční pohled a detail, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
55. **Ulm, ministr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Markéta, boční pohled a detaily, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
56. **Ulm, ministr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Dorota, detaily, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
57. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Petr a sv. Šimon, pískovec, 1420–1422, celek a detail sv. Petra.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
58. **Ulm, ministr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Petr, detail, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
59. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Šimon, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
60. **Ulm, ministr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Šimon, detail, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
61. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Matouš, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
62. **Ulm, ministr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Matouš, detail, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
63. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Jakub Větší, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
64. **Ulm, ministr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Jakub Větší, detail, sádrový odlitek.
Foto: autorka.
65. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Tomáš, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
66. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Filip, pískovec, 1420–1422.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
67. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Apoštolové Filip, Tomáš, Jakub Větší, Matouš, Šimon a Petr, pískovec 1420–1422.
Foto: autorka.
68. **BNM München**, Madona z kláštera Seeon, v. 108 cm, dřevo, původní polychromie, kolem roku 1435.
Foto: autorka.

69. **Eichstätt, dóm**, hlavní portál, Klanění tří králů, terakota (kopie), kolem roku 1435.
Foto: autorka.
70. **Eichstätt, dóm**, hlavní portál, 1396.
Foto: autorka.
71. **Ulm, minstr**, Neithartská kaple, Madona z pilíře arkády západní předsíně, celek a detaily.
v. cca 170 cm, pískovec, kolem 1420
Foto: autorka.
72. **Köln, kostel sv. Gereona**, Panna Marie s dítětem, v. 189 cm, dřevo, zezadu vyhloubená, částečně zachovalá a doplněná polychromie.
Foto: Bilarchiv Foto Marburg
73. **Iphofen, kostel sv. Víta**, Panna Marie s dítětem a detail andělské konzoly, kámen, polychromie, kolem roku 1430.
Reprodukce z: KOHRMANN 2014, 112–113.
74. **Frankfurt am Main, Liebieghaus**, Madona z Munderkingen, lipové dřevo, kolem roku 1435, detail půlměsíce s anděly.
Foto: autorka.
75. **Nürnberg, kostel sv. Sebald**, dřevo, kolem roku 1439–1440, detail půlměsíce s anděly.
Foto: autorka.
76. **Ulm, minstr**, jižní pilíř arkády západní předsíně, Sv. Martin, pískovec, kolem roku 1425 (?).
Foto: autorka.
77. **Mainz, dóm sv. Martina**, portál Memorie, Madern Gerthener?: sv. Martin, žlutý pískovec, 1410–1420.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
78. **Frankfurt am Main, dóm sv. Bartoloměje**, tříkrálový portál, hudoucí andělé z portálu, pískovec, kolem roku 1425.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
79. **Ulm, minstr**, závěr severní boční lodi, sv. Antonín z pilíře arkády západní předsíně, pískovec, kolem roku 1425.
Foto: autorka.
80. **Ulm, minstr**, sv. Jan Křtitel z pilíře arkády západní předsíně, pískovec, kolem roku 1425.
Reprodukce z: PFLEIDERER 1906, obr. 8.
81. **Ulm, minstr**, západní předsíň, krajní svorníky klenby, 1420.
Foto: autorka.
82. **Ulmer Museum**, markrabě brandenburský z jižní fasády radnice, v. 118 cm, pískovec, zbytky původní polychromie.
Foto: autorka.

83. **Ulmer Museum**, vévoda saský z jižní fasády radnice,
v. 128,5 cm, pískovec, zbytky původní polychromie, kolem roku 1425
Foto: autorka.
84. **Ulmer Museum**, falckrabě rýnský z jižní fasády radnice, v. 127 cm, pískovec,
zbytky původní polychromie, kolem roku 1425.
Foto: autorka.
85. **Ulmer Museum**, arcibiskup kolínský z jižní fasády radnice,
v. 127,5 cm, pískovec, zbytky původní polychromie, kolem roku 1425.
Foto: autorka.
86. **Ulmer Museum**, arcibiskup trevírský z jižní fasády radnice,
v. 127 cm, pískovec, zbytky původní polychromie, kolem roku 1425.
Foto: autorka.
87. **Ulmer Museum**, arcibiskup mohučský z jižní fasády radnice,
v. 124 cm, pískovec, zbytky původní polychromie, kolem roku 1425.
Foto: autorka.
88. **WLM Stuttgart**, oltářní retábl z Dornstadtu,
vrbové a jedlové dřevo, původní polychromie, 1417.
Foto: autorka.
89. **Museum Überlingen**, Maria Magdalena ze scény *Noli me tangere*, fragment
někdejšího retáblu, kolem 1425–1435.
Reprodukce z: BRUNNER 2005, 84.
90. **WLM Stuttgart**, oltářní retábl z Dornstadtu, Panna Marie s dítětem,
v. 84 cm, vrbové dřevo, původní polychromie, 1417.
Foto: autorka.
91. **Paris, Musée du Louvre**, Madona z kláštera Eberbach,
v. 102 cm, kaolin, kolem roku 1415.
Reprodukce z: SUCKALE 2009, 100.
92. **LM Kassel**, Madona z Kaubu,
v. 135 cm, lipové dřevo, pozůstatky původní polychromie, kolem roku 1420.
Reprodukce z: SUCKALE 2009, 102.
93. **WLM Stuttgart**, oltářní retábl z Dornstadtu, Sv. Barbora, v. 79 cm, vrbové
dřevo, původní polychromie, 1417
Foto: autorka.
94. **WLM Stuttgart**, oltářní retábl z Dornstadtu, Sv. Kateřina, v. 81 cm, vrbové
dřevo, původní polychromie, 1417
Foto: autorka.
95. **Bingen, kostel sv. Martina**, sv. Barbora,
v. 132 cm, terakota, stará polychromie, kolem roku 1415.
Foto: autorka.

96. **Bingen, kostel sv. Martina**, sv. Kateřina, v. 132 cm, terakota, stará polychromie, kolem roku 1415.
Foto: autorka.
97. **WLM Stuttgart**, oltářní retábl z Dornstadtu, Klanění tří králů, detail, 1417.
Foto: autorka.
98. **HLM Darmstadt**, oltářní retábl z Ortenbergu, Klanění tří králů, tempera na dřevě, 100 x 81 cm, 1410–1415.
Foto: www.wga.hu
99. **Ulm, minstr**, kaple Bessererů, okno s výjevy Mariiných radostí, Klanění tří králů, detail, kolem roku 1430.
Foto: autorka.
100. **Orsenhausen, kostel Panny Marie**, Panna Marie s dítětem, dřevo, nová polychromie, kolem roku 1425–1430.
Foto: autorka.
101. **Saulgau-Sießen, klášterní kaple**, Panna Marie s dítětem, dřevo, kolem roku 1425 (ve starší literatuře označovaná jako Madona z Michelwinnaden).
Foto: autorka.
102. **Edelstetten, kaple sv. Michaela**, Panna Marie s dítětem, dřevo, kolem roku 1425.
Foto: Josef Seitz, Billenhausen.
103. **Veringendorf, kostel sv. Michaela**, Panna Marie s dítětem, v. 132 cm, lipové dřevo, kolem roku 1425.
Reprodukce z: HERMANN 1986, 47.
104. **Donauwörth, farní kostel Panny Marie**, Panna Marie s dítětem, kámen, kolem roku 1425.
Foto: autorka.
105. **WLM Stuttgart**, Madona z Bollingen, v. 81 cm, lipové dřevo, polychromie odstraněna, kolem roku 1430.
Foto: autorka.
106. **Frankfurt, Liebieghaus**, Madona z Munderkingen, lipové dřevo, kolem roku 1435,
Foto: autorka.
107. **Überlingen, minstr**, figurální výzdoba chórových lavic, dubové dřevo, kolem roku 1425.
Reprodukce z: HECHT 1938, obr. 34 a 35.
108. **Überlingen, minstr**, jižní portál, sv. Jan Křtitel, pískovec, kolem roku 1430.
Foto: autorka.
109. **Karlsruhe, Kunsthalle**, Sv. Maří Magdaléna z Božího hrobu, v. 78 cm, vrbové dřevo, zezadu vyhloubená, nová polychromie, kolem roku

1430.
Reprodukce z: ZIMMERMANN 1985, obr. 90.
110. **WLM Stuttgart, Apoštol**,
v. 82 cm, vrbové dřevo, vzadu vyhloubený, polychromie odstraněna.
Foto: autorka.
111. **Ensmad, poutní kapele, Pieta**, v. 58 cm, kolem roku 1425.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
112. **Munderkingen, Frauenberg, poutní kapele**, Sv. Anna Samatřetí, dřevo, nová polychromie, kolem roku 1420.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
113. **Müstair, Panna Maria?**, dřevo, kolem roku 1420.
Reprodukce z: FUTTERER 1930, obr. 50.
114. **WLM Stuttgart, reliéf sv. Poustevníka z Machtolsheimu**,
v. 80 cm, vrbové dřevo, reliéf, vyhloubený, původní polychromie odstraněna.
Foto: autorka.
115. **Soukromé vlastnictví, Madona z kláštera Söflingen**,
v. 92 cm (se soklem a korunou), lipové dřevo, nová polychromie, kolem roku 1420.
Reprodukce z: KLAIBER/WORTMANN/REUTER 1978, obr. 561.
116. **Zwiefalten, klášterní kostel, hlavní oltář, Panna Marie s dítětem**
dřevo, kolem roku 1430?, silné úpravy v baroku, možná dokonce znovu vyřezána.
Foto: autorka.
117. **Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Madona Ochránitelka z Leutkirch-Herlazhofen**, v. 117,5 cm, vrbové dřevo, polychromie odstraněna, 1420–1430.
Reprodukce z: STÄHLE 1983, 84.
118. **Rottweil, Dominikanermuseum,**
Madona Ochránitelka z Dietlingen-Gößlingen,
v. 137 cm, jilmové dřevo, polychromie vícekrát přemalována, 1420–1430.
Foto: autorka.
119. **Ummendorf, farní kostel, Panna Marie Ochránitelka**,
v. 93 cm, dubové dřevo, polychromie olouhována, kolem roku 1420.
Foto: autorka.
120. **Rottweil, Dominikanermuseum, Truchlící ženy z Eriskirchu**,
v. 133–143 cm, vrbové dřevo, opracování ze tří čtvrtin, vzadu vyhloubené,
polychromie byla odstraněna, přičemž došlo k silnému poškození povrchu soch.
Foto: autorka.
121. **Praha, kostel Panny Marie před Týnem, Panna Marie pod křížem**,
dřevo, před rokem 1420.
Reprodukce z: HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010, 84.

122. **Ravensburg, sbírka OEW**, busta světice,
v. 47 cm, vrbové dřevo, polychromie odstraněna, kolem roku 1425.
Reprodukce z: WESTHOFF 1998, 161.
123. **Nagold, Heimatmuseum**, Pieta, kolem roku 1420.
Foto: Bilarchiv Foto Marburg.
124. **Ravensburg, sbírka OEW**, Truchlící ženy,
v. 63 cm, vrbové dřevo, polychromie odstraněna, kolem roku 1425.
Reprodukce z: WESTHOFF 1998, 159.
125. **Frankfurt, Liebieghaus**, Ukřižování z Rimini, Sv. Maří Magdalena,
alabastr, kolem roku 1430
Foto: autorka.
126. **Konstanz, Rosgartenmuseum**, Bolestná Marie ze Stefandsfeldu,
v. 70,5 cm, vrbové dřevo, kolem roku 1420
Reprodukce z: KONRAD 1993, 153.
127. **WLM Stuttgart**, Pieta,
v. 64 cm, vrbové dřevo, vyhloubená, polychromie odstraněna, kolem roku
1425.
Foto: autorka.
128. **WLM Stuttgart**, Panna Marie v naději z Bronnweileru,
v. 166 cm, vrbové dřevo, plně plastická, polychromie zcela odstraněna,
kolem roku 1430.
Foto: autorka.
129. **WLM Stuttgart**, Truchlící ženy z Bronnweileru,
v. 155 cm, vrbové dřevo, opracování ze tří čtvrtin, vyhloubené, polychromie
zcela odstraněna.
Foto: autorka.
130. **WLM Stuttgart**, Ukřižovaný z Nellingen,
v. 237 cm, lipové dřevo, plně plastický, částečně původní polychromie,
kolem roku 1435.
Foto: autorka.
131. **WLM Stuttgart**, Ukřižovaný z Bronnweileru,
v. 47 cm, lipové dřevo, plně plastický, vyhloubený, polychromie odstraněna,
kolem roku 1435.
Foto: autorka.
132. **Berlin, Skulpturensammlung**, Truchlící ženy z Mittelbiberachu, dřevo,
kolem roku 1420.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
133. **Reutlingen, Heimatmuseum**, Navštívení Panny Marie,
v. 96 cm, vrbové dřevo, částečně původní púolychromie, kolem roku 1425.
Foto: <http://www.museum-digital.de/bawue/index.php?t=objekt&oges=1128>.

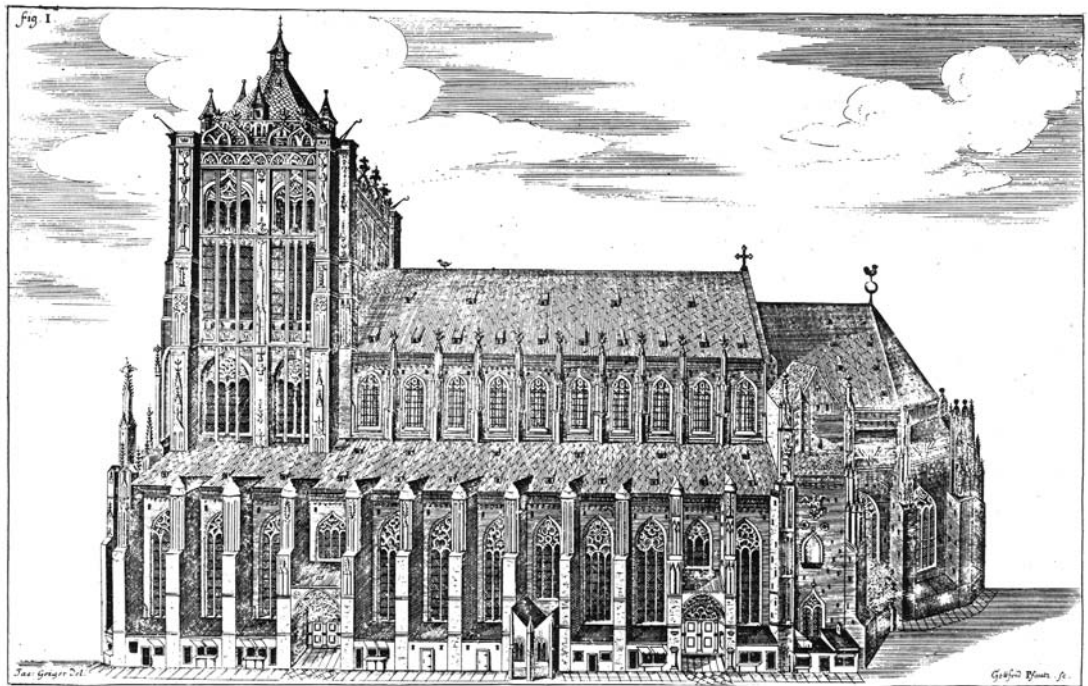
134. **Trochtelfingen, kostel sv. Martina**, Mater Amabilis, dřevo, kolem roku 1425.
Foto: autorka.
135. **Trochtelfingen, kostel sv. Martina**, Tři truchlící Marie pod křížem, v. 167 cm, dřevo, zezadu vyhloubené, později upravovaná původní polychromie, kolem roku 1430.
Foto: autorka.
136. **Dříve Frankfurt, soukromé vlastnictví**, skupina Truchlících žen, v. 97 cm, lipové dřevo, zezadu vyhloubené, zbytky staré polychromie. Reprodukce z: SCHMIDT/SWARZENSKI 1921, Taf. 40.
137. **WLM Stuttgart**, Madona, sv. Kateřina a sv. Osvald z Pfärrichu, v. 126–128 cm, vrbové dřevo, polychromie odstraněna, kolem roku 1425.
Foto: autorka.
138. **BNM München**, Panna Marie s dítětem, v. kolem 130 cm, dřevo, opracovaná ze všech stran, polychromie olouhována, kolem roku 1425.
Foto: autorka.
139. **Poltringen, kostel sv. Klimenta**, Panna Maria a sv. Jan pod křížem, dřevo, nová polychromie, kolem roku 1425.
Foto: autorka.
140. **Sulzau (Horb)**, Panna Maria a sv. Jan z Kalvárie, kolem 1425.
Reprodukce z: Weise 1921, Abb. 31, 32.
141. **Gruorn (Münsingen), kostel sv. Štěpána**, Sv. Štěpán, dřevo, kolem roku 1430.
Foto: autorka.
142. **Poltringen, kostel sv. Klimenta**, sv. Štěpán, sv. Vavřinec, sv. Jan Křtitel a sv. Biskup, dřevo, kolem roku 1425.
Foto: autorka.
143. **Rexingen, katolický kostel**, Pieta, dřevo, kolem 1425.
Foto: <http://www.rexingen.info/index.php/de/katholische-kirche>.
144. **Poltringen, kostel sv. Klimenta**, Panna Maria, detail, dřevo, nová polychromie, kolem roku 1425.
Foto: autorka.
145. **Dornstadt, kostel sv. Ulricha**, Av. Anna Samatřetí, dubové dřevo, polychromie odstraněna, kolem roku 1420.
Foto: autorka.
146. **Ummendorf, farní kostel**, Panna Marie Ochránitelka, detail, v. 93 cm, dubové dřevo, polychromie olouhována, kolem roku 1420.
Foto: autorka.

147. **Bisingen, hřbitovní kaple**, Panna Marie s dítětem, dřevo, novější polychromie, kolem roku 1420.
Foto: autorka.
148. **Lipbach u Markdorfu**, kaple, Panna Marie s dítětem, nová polychromie, kolem roku 1420.
Reprodukce z: CLASEN 1974, obr. 165
149. **Berlín, Skulpturensammlung**, Truchlící žena, v. 165 cm, dřevo, polychromie olouhována, podstavec nový.
Reprodukce z: CLASEN 1974, obr. 168
150. **WLM Stuttgart**, Madona z Unterschneidheimu, v. 110 cm, lipové dřevo, opracovaná ze tří čtvrtin, polychromie odstraněna.
Foto: autorka.
151. **Weingarten, klášterní kostel**, Panna Marie s dítětem, dřevo, kolem roku 1420.
Foto: autorka.
152. **Babenhausen, farní kostel**, Panna Marie s dítětem, dřevo, kolem roku 1430.
Foto: autorka.
153. **WLM Stuttgart, Sv. Osvald**, v. 92 cm, š. 38 cm, h. 28 cm, topolové dřevo, půlkulatý, zadní strana vyhloubená, původní polychromie, kolem roku 1435.
Foto: autorka.
154. **Weildorf (Bavorsko), kostel Nanebevzetí Panny Marie**, Panna Marie s dítětem, v. 176 cm, lipové dřevo, upravená původní polychromie, před rokem 1429.
Foto: autorka.
155. **HLM Darmstadt**, Bolestná Panna Marie, v. 80,5 cm, dubové dřevo, kolem roku 1420.
Reprodukce z: WOELK 1999, 211–213.
156. **Schweizerisches Landesmuseum Zürich**, Mariánský oltář z Leiggeren, původně z Raronu, Panna Marie s dítětem, 112,5 cm, vrbové dřevo, kolem roku 1415.
Reprodukce z: SUCKALE 2009, 93.
157. **Wiblingen, klášterní kostel**, náhrobek Konrada IV. von Kirchberg, pískovec, kolem roku 1430.
Foto: autorka.
158. **Ulm, minstr**, severní věž, sochy z opěrných pilířů, Sv. Diakon, Sv. Martin, sádrové odlitky.
Foto: autorka.

Obrazová příloha



1. Ulm, minstr, západní průčelí navržené a započaté Ulrichem z Ensingenu (1391–1417)



2. Ulmský minstr před dostavbou,
 mědiryt, 2. pol. 17. století,
 Gottfried Pfautz podle předlohy Jakoba Geigera



3. Ulm, minstr, západní předsň, sedící apoštolové ve spodních archivoltách,
 pískovec, kolem roku 1415



4. **Ulm, minstr**, západní předsíň, druhotně osazený tampanon z doby před rokem 1377. Horní archivolty: Panny moudré a pošetilé, Apoštolská martyria. Dolní archivolty: Sedící apoštolové, kolem roku 1415

5a



5a–e. **Horb nad Neckarem, kostel sv. Kříže**
Panna Maria s dítětem, kolem roku 1415, kámen



5b



5c



5d



5e



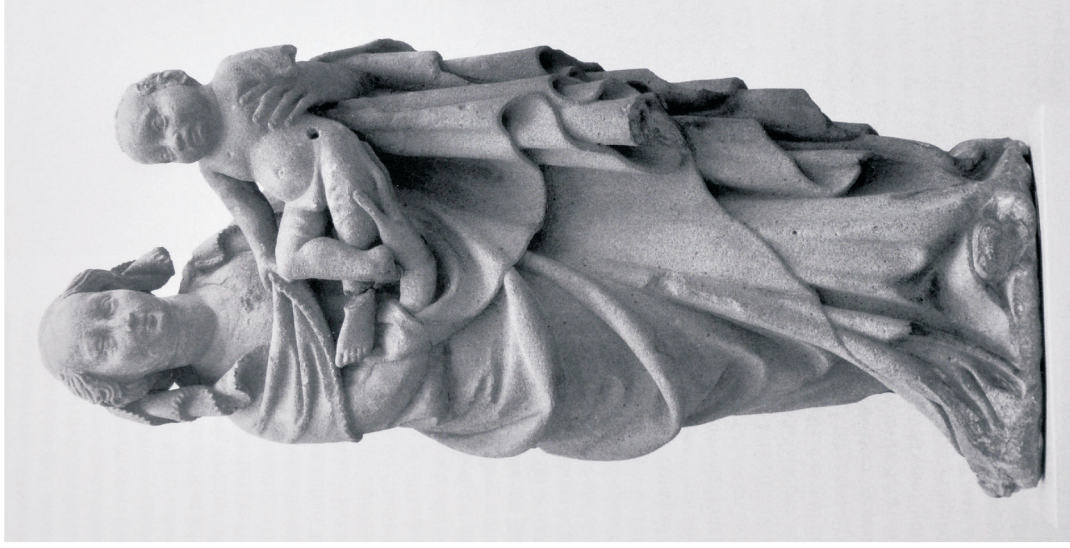
6. **Aachen, St. Foilan**, Panna Marie s dítětem
v. 215 cm, ořešákové dřevo, kolem roku 1430



7. **Maastricht, Sterre der See**,
v. 100 cm, pískovec, kolem roku 1420



8. Aachen, Ludwig-Suermondt-Museum, Panna Marie s dítětem,
v. 38 cm, topolové dřevo, kolem roku 1400



9. **HLM Darmstadt**, Madona z Gautorplatz,
v. 100 cm, pískovec, kolem roku 1410



10a



10b

10a, b. **Attenhofen**, farní kostel sv. Mikuláše,
Kristus Salvátor, dřevo, polychromie,
kolem roku 1400



11. Veringenstadt, farní kostel sv. Mikuláše, sv. Erhard,
v. 68 cm, lipové dřevo, stará polychromie, kolem roku 1410



12. **Unterknöringen, kostel sv. Martina,**
Sv. Barbora, kolem roku 1400?,
kámen, pozůstatky polychromie



13. **Röffingen, kostel sv. Markéty,**
Sv. Diviš, kolem roku 1415,
dřevo, nová polychromie



14. **Röffingen, kostel sv. Markéty,**
Sv. Markéta, kolem roku 1415,
dřevo, nová polychromie



15. **Edelstetten, klášterní kostel,**
Pieta, kolem roku 1400?,
kámen, nová polychromie



16. Frankfurt am Main, Liebieghaus, Pietà ze Steinbergu,
v. 74 cm, terakota, kolem roku 1410



17. **Kirchheim im Ries, katolický kostel Nanebevzetí Panny Marie**
Pieta, v. 56 cm, kámen, pozůstatky staré polychromie, kolem roku 1400



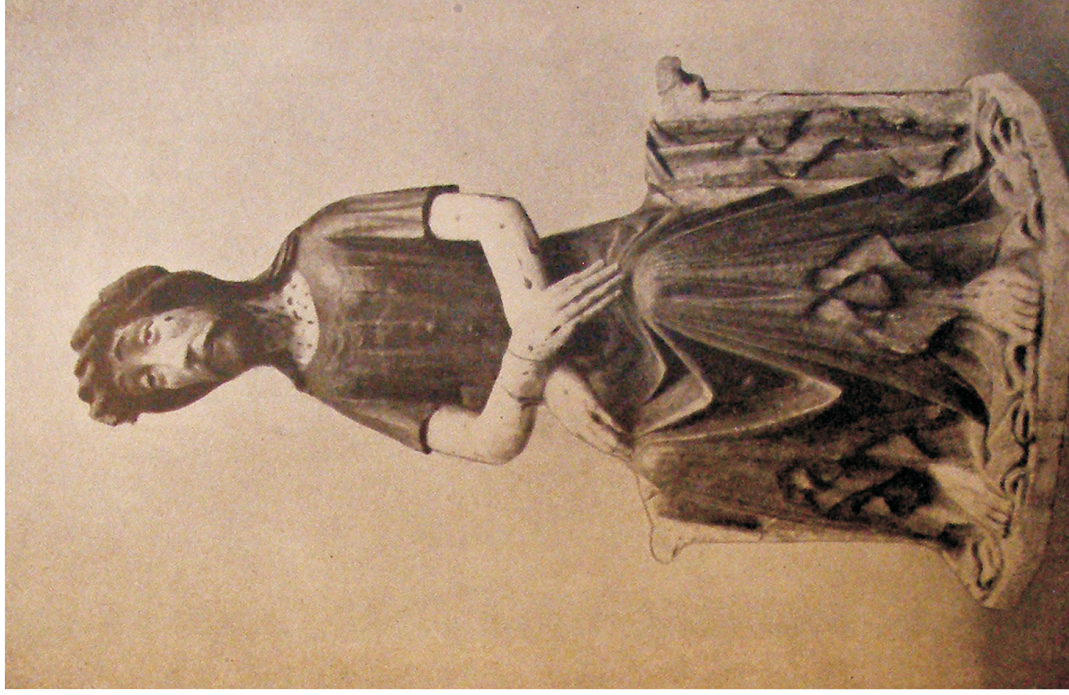
18. **Bildechingen, poutní kostel,**
Pieta, alabastr, 1410–1420,
hlava a ruka Marie, paže a špičky nohou Krista jsou nové doplňky



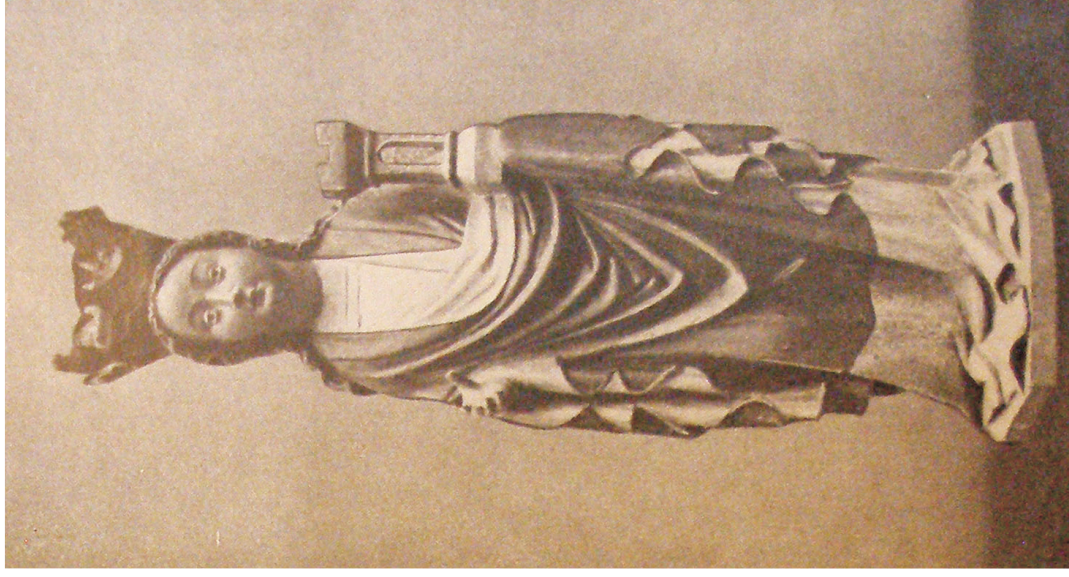
20. Buxheim, katolický farní kostel sv. Petra a Pavla,
Panna Marie s dítětem, terakota, kolem roku 1420



19. Kiebingen, kostel sv. Ducha,
Pietà, dřevo, kolem roku 1410



21. **Rottenburg, špitální kaple,**
Odpočívající Kristus,
dřevo, po roce 1400?



22. **Rottenburg, špitální kaple,**
Sv. Barbora,
dřevo, kolem roku 1425



23. **Rottenburg, špitální kaple,**
Panna Marie v Naději,
dřevo, kolem roku 1430



24a–c. **WLM Stuttgart**, Sv. Vílém z Malevalu, vrbové dřevo, původní polychromie odstraněna, kolem roku 1415



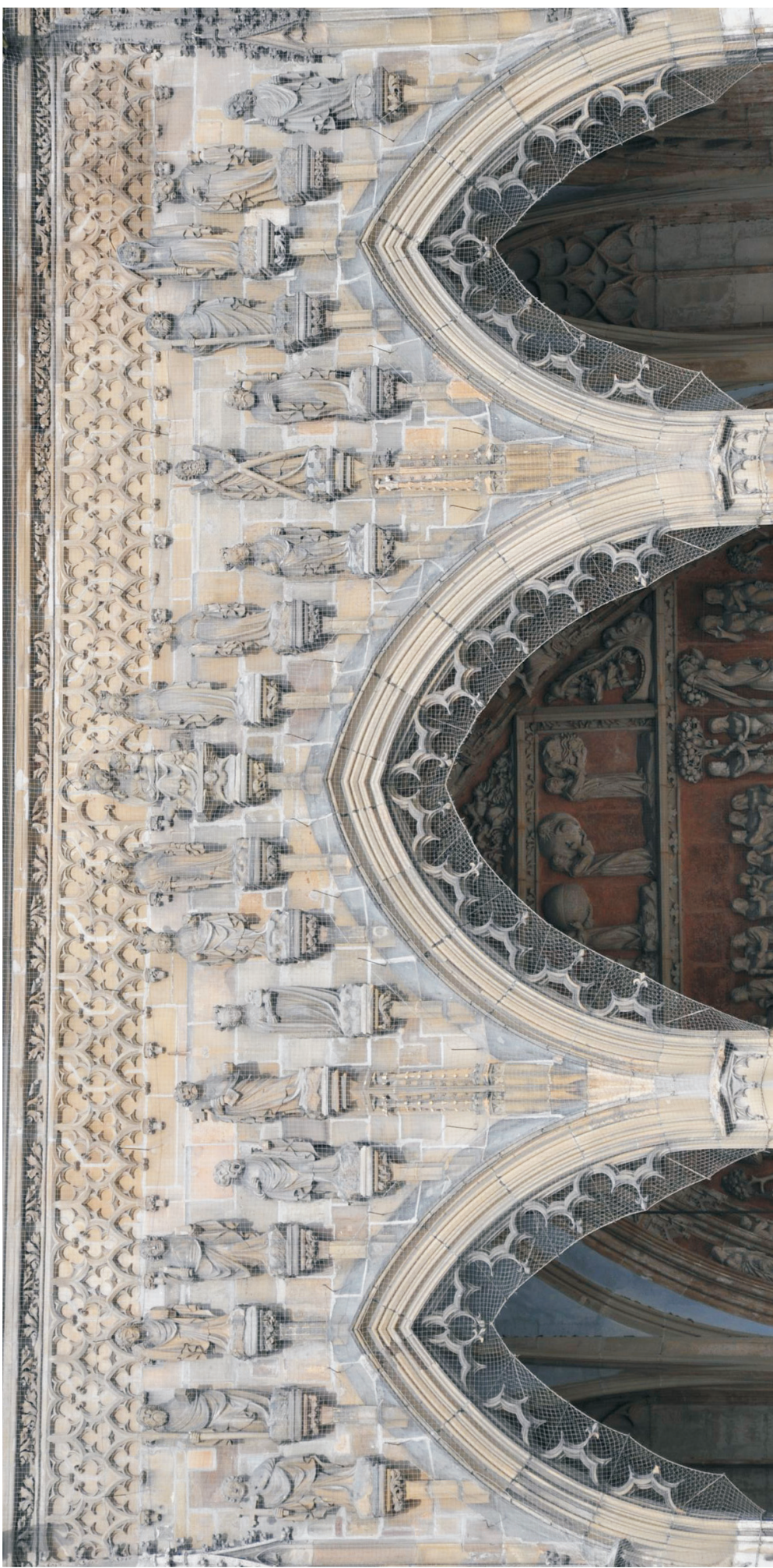
25. Schwäbisch Gmünd, kostel sv. Kříže
Proroci Mojžíš a Izajáš, pískovec, kolem roku 1360



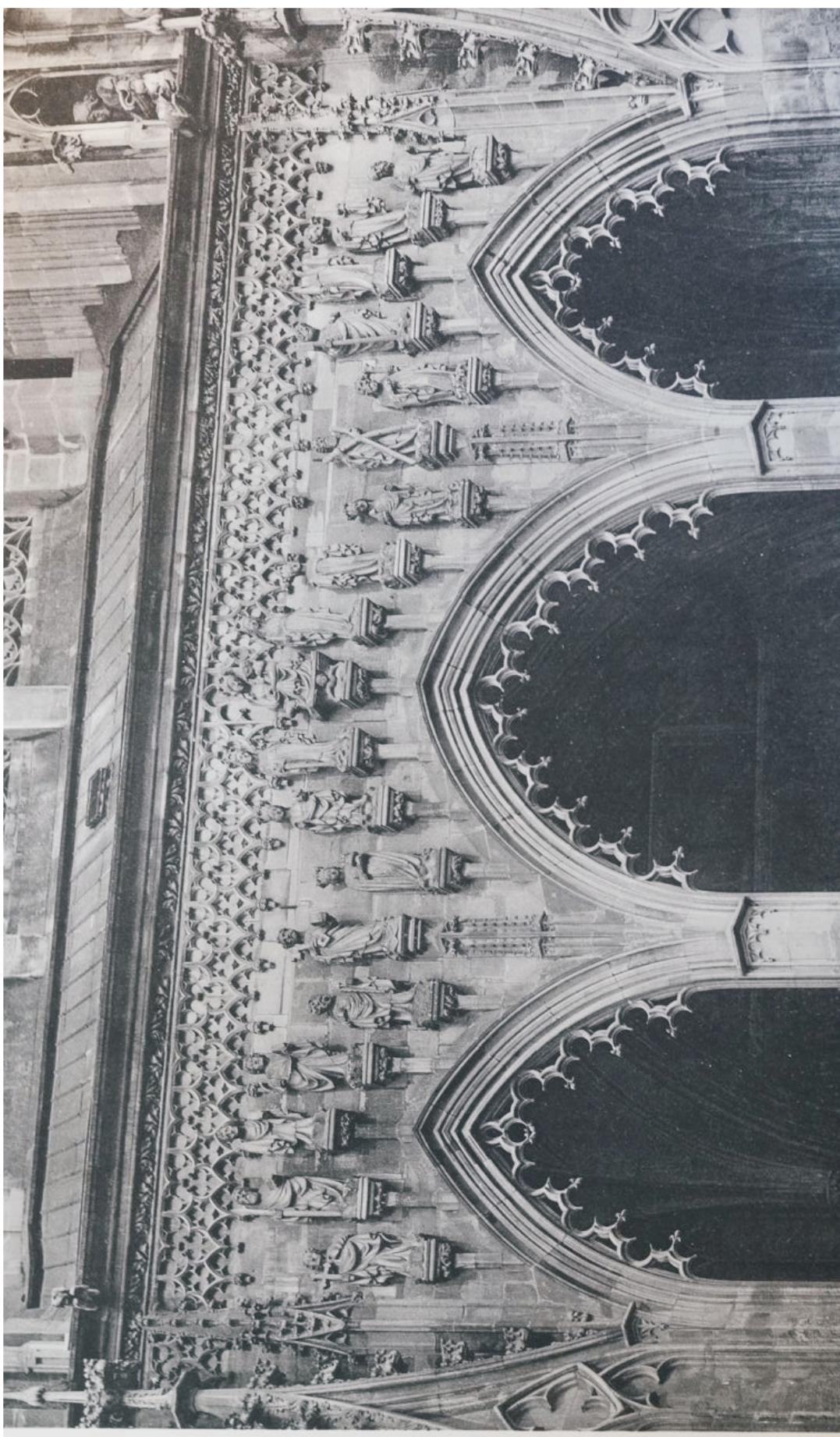
26. Heidelberg, kostel sv. Ducha, náhrobek Ruprechta Falckého
a jeho ženy Elisabeth von Hohenzollern, kolem 1410



27a, b. **Ulm, ministr**, Reißnadelmeister, konzoly v lodi,
pískovec, kolem roku 1390



28. **Ulm, mistr,** západní průčelí,
Madona, šest světic a dvanáct apoštolů, Mistr Hartmann, pískovec, 1420–1422



29. **Ulm, Minster**, západní průčelí, Madona, šest světic a dvanáct apoštolů, Mistr Hartmann, pískovec, 1420–1422



30a

30a–1c. **Ulmer Museum**, Mistr Hartmann: Apoštol Matěj (?),
pískovec, stopy polychromie, 1420–1422



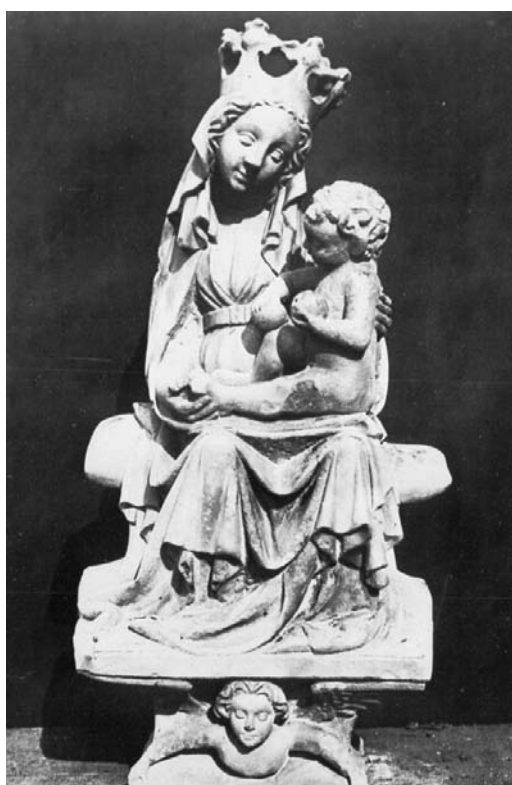
30b



30c



31. **Ulm, minstr**, západní průčelí,
Madona, šest světic a dvanáct apoštolů, Mistr Hartmann, pískovec, 1420–1422



32. **Ulm, minstr**, západní průčelí,
Mistr Hartmann: Panna Marie s dítětem,
pískovec, 1420–1422



33. **Ulm, minstr**, severní věž,
Mistr Hartmann: Panna Marie s dítětem,
sádrový odlitek



34a–c. **Ulm, ministr**, severní věž,
Mistr Hartmann: Panna Marie s dítětem, sádrový odlitek, detaily



35. **Mohuč, augustiniánský kostel,**
Panna Marie s dítětem, v. 128 cm,
lipové dřevo, pův. polychromie,
kolem roku 1380



36. **WHM Ludwigshafen,**
Madona z Alken an der Mosel,
v. 75 cm, ořešákové dřevo,
kolem roku 1420



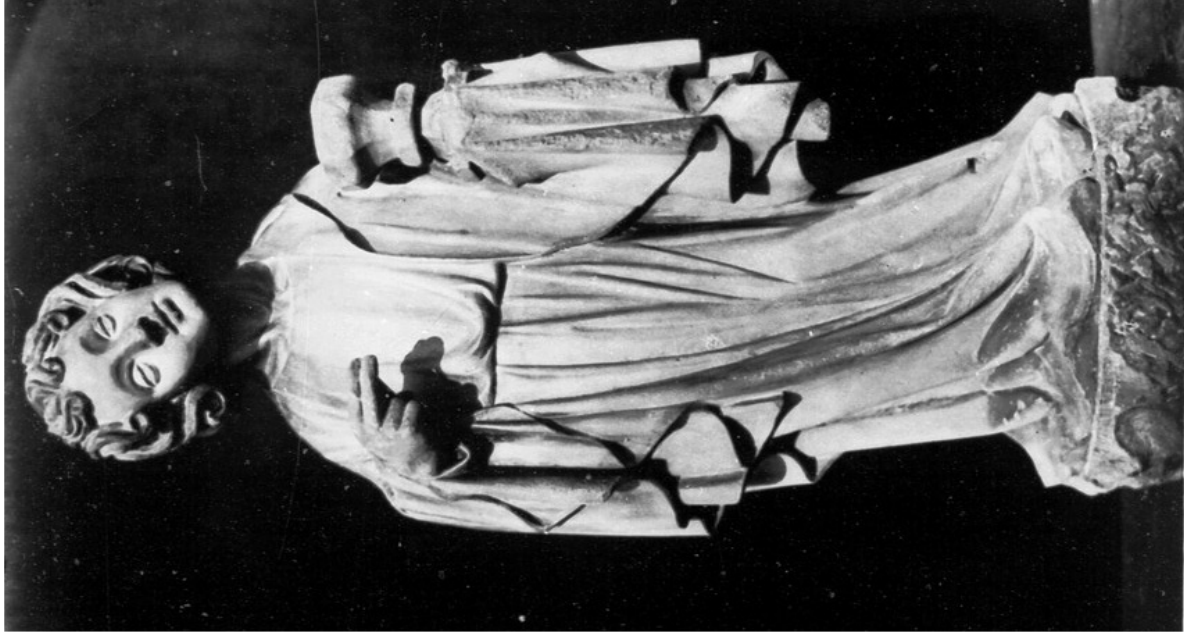
37. **Kunsthalle Karlsruhe,**
Panna Marie s dítětem, v. 88 cm,
vrbové dřevo, částečně původní polychromie
kolem roku 1435



38. **Birna, poutní kostel,**
Panna Marie s dítětem,
v. 100 cm, dřevo, nová polychromie,
kolem roku 1425



39. **Konstanz, Rosgartenmuseum,**
Panna Marie s dítětem z kostnického minstru,
v. 161 cm, topolové dřevo, částečně zachovaná původní polychromie



40. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Jan Evangelista, sádrový odlitek
41. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Jan Evangelista, pískovec, 1420–1422

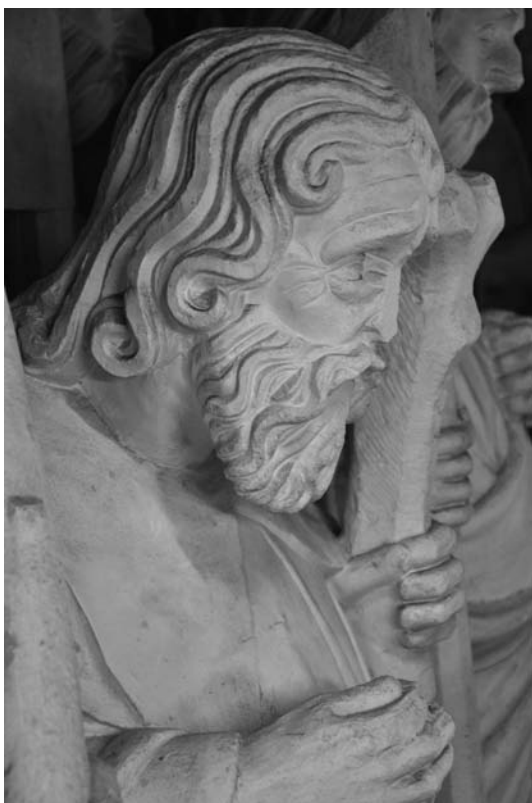


42. **Ulm, ministr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Bartoloměj, sádrový odlitek

43. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Bartoloměj, pískovec, 1420–1422



44a,b. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Jakub Menší, pískovec, 1420–1422



45. **Ulm, ministr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Juda Tadeáš, sádrový odlitek

46. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Ondřej, pískovec, 1420–1422



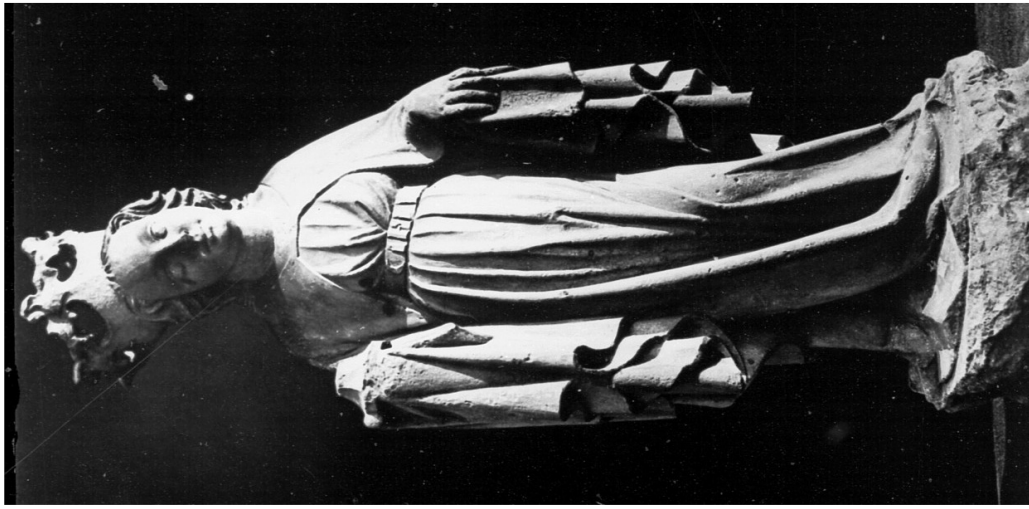
47a,b. **Ulm, ministr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Onřej, sádrový odlitek



48. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Anežka Římská, pískovec, 1420–1422

49a,b,c. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Anežka Římská, sádrový odlitek





51a



51b

50. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Barbora, pískovec, 1420–1422

51a,b. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Barbora, sádrový odlitek



52c



52b

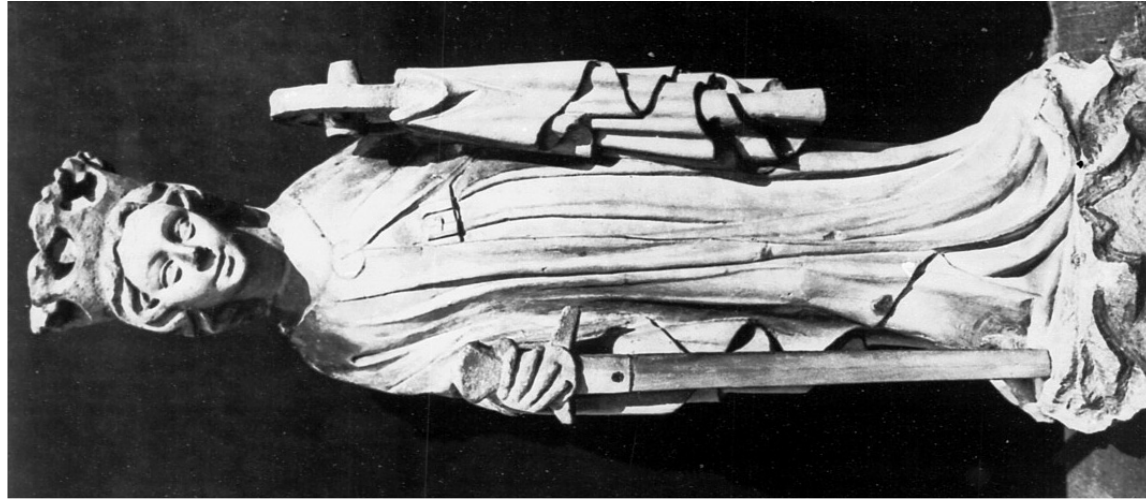


52a

52a–d. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Uršula, sádrový odlitek

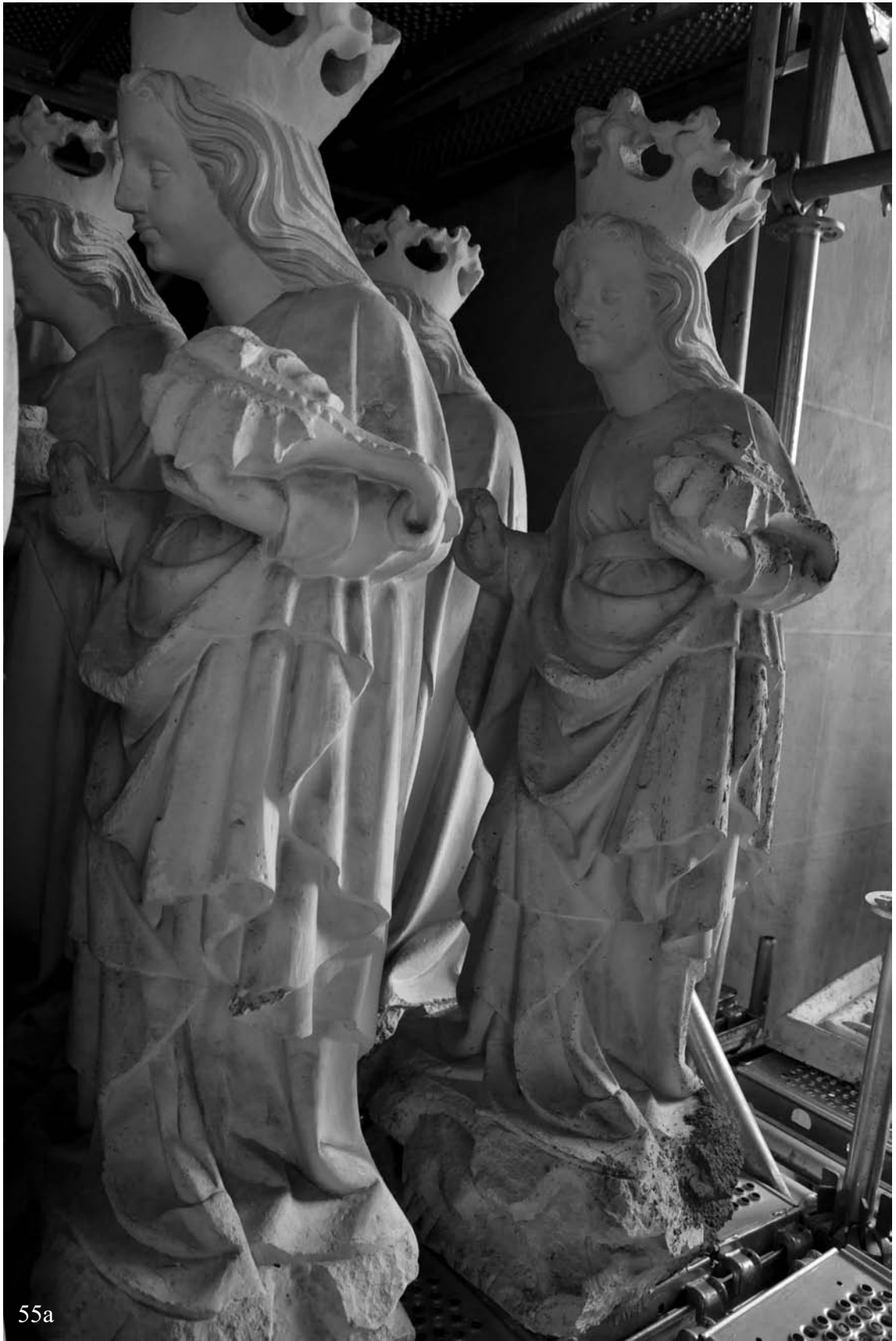
52d





53. Ulm, minstr, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Kateřina, pískovec, 1420–1422

54a,b. Ulm, minstr, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Kateřina, sádrový odlitek



55a

55a–d. Ulm, ministr, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Markéta, sádrový odlitek

55b





55d



55c



56. **Ulm, ministr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Dorota, sádrový odlitek



57a, b. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Petr a sv. Šimon, pískovec, 1420–1422



58. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Petr, sádrový odlitek



59. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Šimon, pískovec, 1420–1422

60. **Ulm, ministr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Šimon, sádrový odlitek



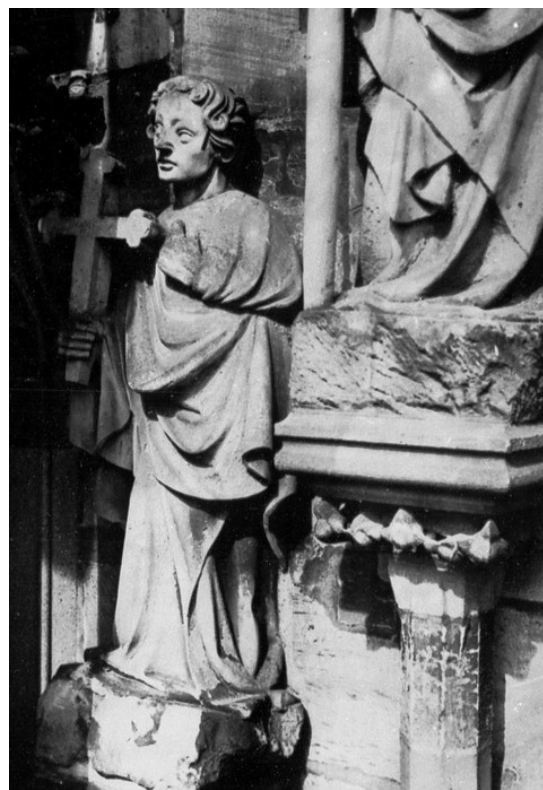
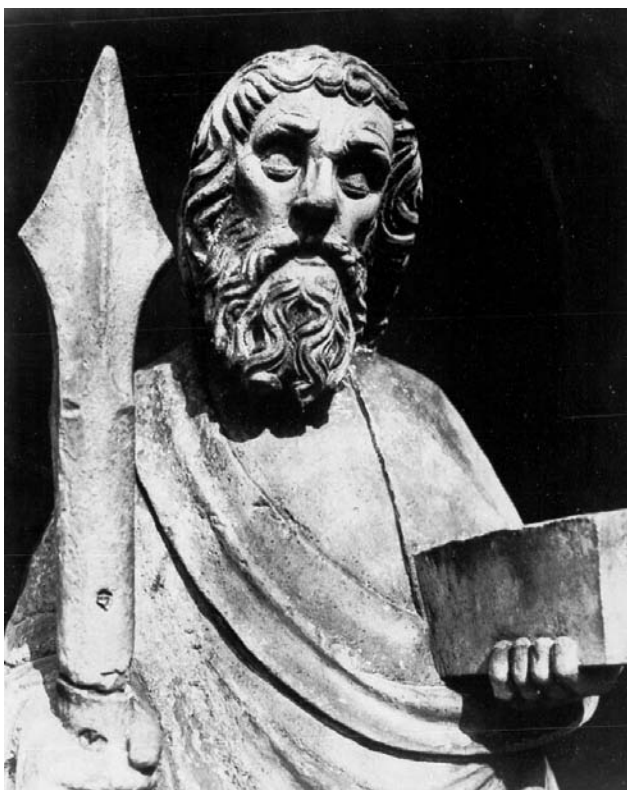
61. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Matouš, pískovec, 1420–1422

62. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Matouš, sádrový odlitek



63. **Ulm, minstr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Jakub Větší, pískovec, 1420–1422

64. **Ulm, minstr**, severní věž, Mistr Hartmann: Sv. Jakub Větší, sádrový odlitek



65. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Tomáš, pískovec, 1420–1422

66. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Sv. Filip, pískovec, 1420–1422



67. **Ulm, ministr**, západní průčelí, Mistr Hartmann: Apoštolové Filip, Tomáš, Jakub Větší, Matouš, Šimon a Petr, pískovec, 1420–1422



68. **BNM München**, Madona z kláštera Seeon,
v. 108 cm, dřevo, původní polychromie, kolem roku 1435



69. **Eichstätt, dóm**, hlavní portál, Klanění tří králů, terakota (kopie), kolem roku 1435



70. Eichstätt, dóm, hlavní portál, 1396



71a

71a–f. **Ulm, ministr**, Neithartská kaple,
Madona z pilíře arkády západní předsíně,
v. 170 cm, pískovec, kolem roku 1420



71b



71d



71c





71f



71g



72. Köln, kostel sv. Gereona, Panna Marie s dítětem,
v. 189 cm, dřevo, zezadu vyhloubená, kolem roku 1420



73a, b. **Iphofen, kostel sv. Víta**, Panna Marie s dítětem a detail andělské konzoly, kámen, polychromie, kolem roku 1430



74. **Frankfurt, Liebieghaus**, Madona z Munderkingen, lipové dřevo, kolem roku 1435,
detail půlměsíce s anděly

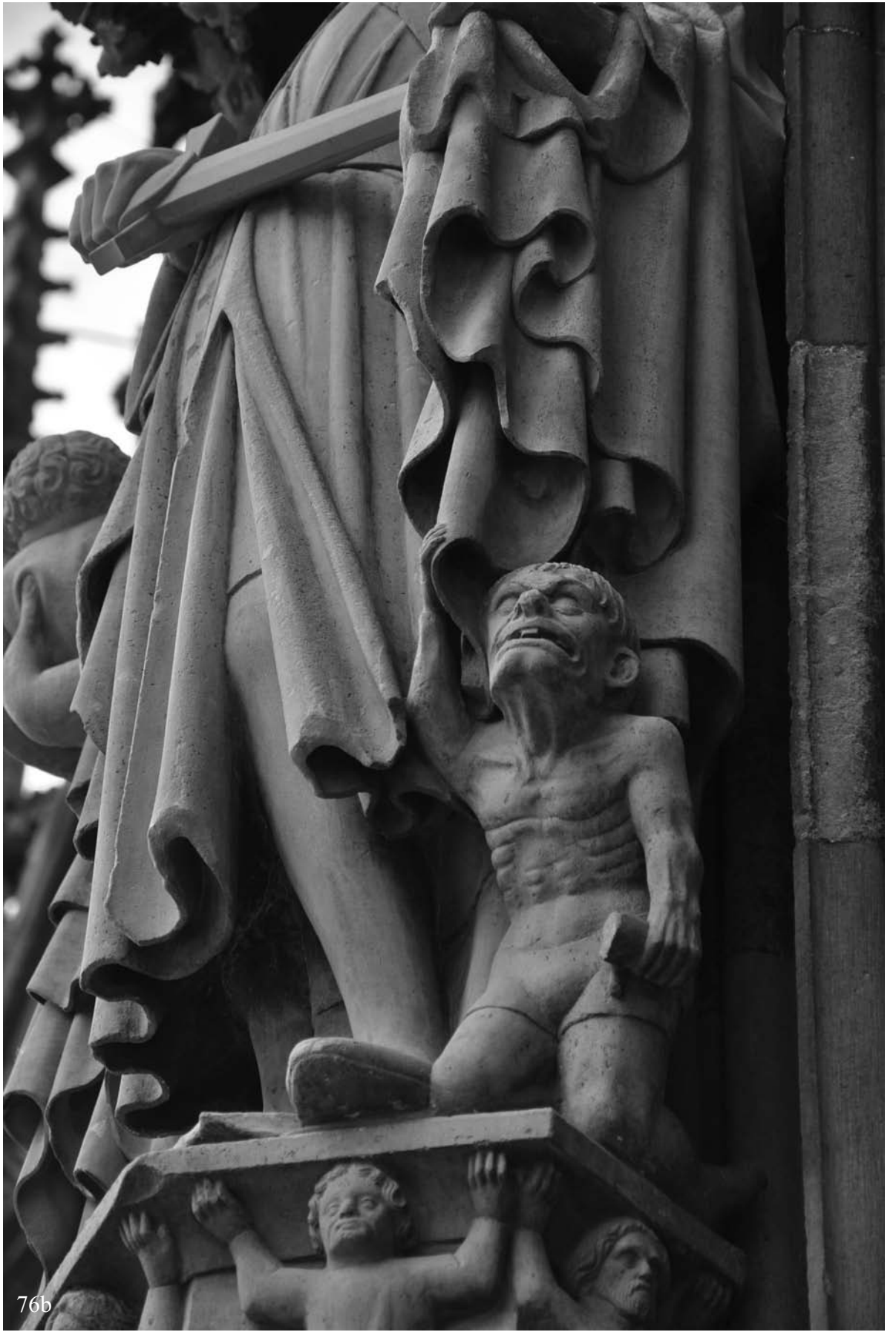


75. **Nürnberg, kostel sv. Sebalda**, dřevo, 1439–1440,
detail půlměsíce s anděly



76a

76a–d. **Ulm, minstr**, jižní pilíř arkády západní předsíně, Sv. Martin pískovec, kolem roku 1425





76d



76c



77a



77b

77a, b. **Mainz, dóm**, portál Memorie, Madern Gerthener?: sv. Martin, žlutý pískovec, , 1410–1420



78a



78b

78a, b. **Frankfurt am Main, dóm sv. Bartoloměje**, tříkrálový portál, hudoucí andělé z portálu, pískovec, kolem roku 1425



79a–d. **Ulm, minstr**, závěr severní boční lodi, sv. Antonín z pilíře arkády západní předsíně, pískovec, kolem roku 1425

79c





79d

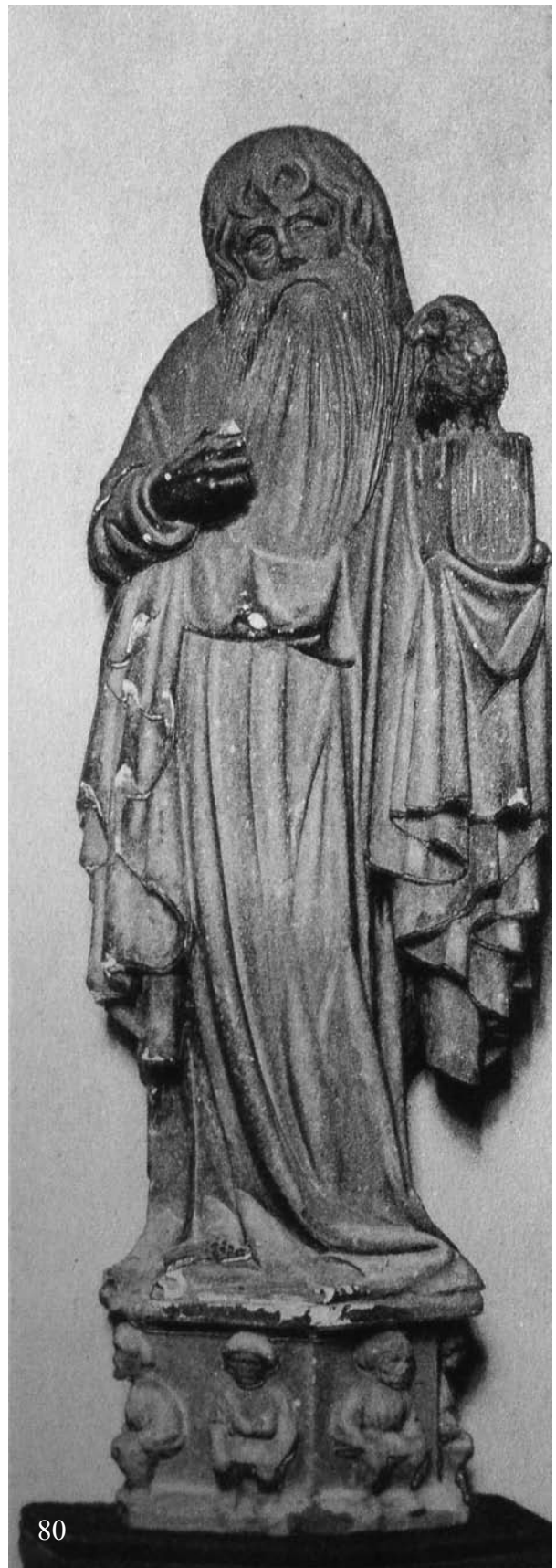


81a



81b

81a, b. **Ulm, ministr**, západní předsíň,
krajní svorníky klenby, 1420



80

80. **Ulm, ministr**, sv. Jan Křtitel
z pilíře arkády západní předsíň,
pískovec, kolem roku 1425



82a, b. **Ulmer Museum**, markrabě brandenburský,
v. 118 cm, pískovec, zbytky původní polychromie, kolem roku 1425



83a



83b

83a, b. **Ulmer Museum**, vévoda saský z jižní fasády radnice,
v. 128,5 cm, pískovec, zbytky původní polychromie, kolem roku 1425



85a

84a, b. **Ulmer Museum**, falckrabě rýnský z jižní fasády radnice,
v. 127 cm, pískovec, zbytky původní polychromie,
kolem roku 1425

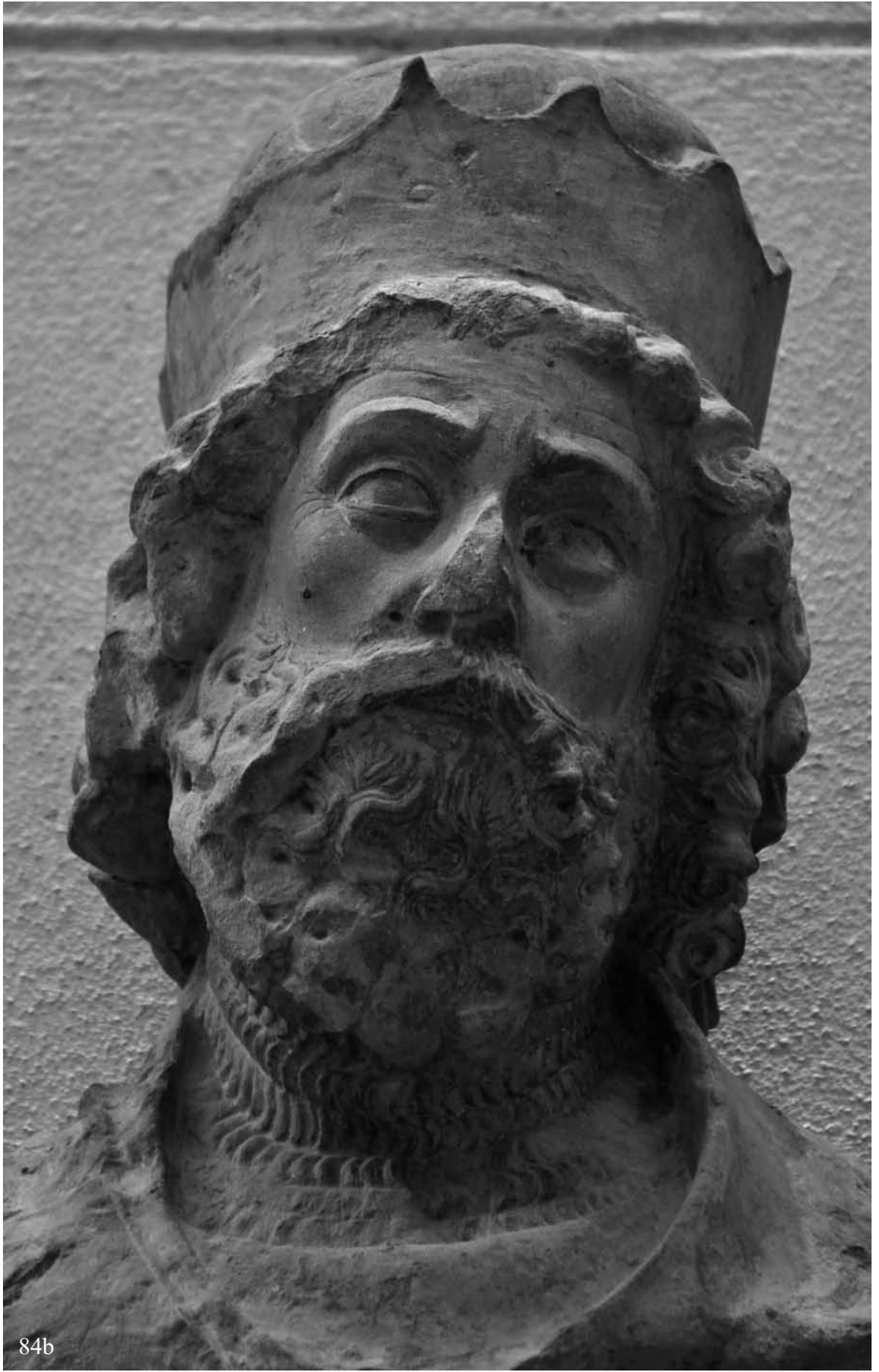


85b

85a, b. **Ulmer Museum**, arcibiskup kolínský z jižní fasády radnice,
v. 127,5 cm, pískovec, zbytky původní polychromie,
kolem roku 1425



84a



84b



86a



86b

86a, b. **Ulmer Museum**, arcibiskup trevírský z jižní fasády radnice,
v. 127 cm, pískovec, zbytky původní polychromie, kolem roku 1425



87a–c. **Ulmer Museum**, arcibiskup mohučský z jižní fasády radnice,
v. 124 cm, pískovec, zbytky původní polychromie,
kolem roku 1425



88a

88a–e. **WLM Stuttgart**, oltární retábl z Dornstadtu,
vrbové a jedlové dřevo, původní polychromie, 1417



88b



88c





89. **Museum Überlingen**, Maria Magdalena ze scény *Noli me tangere*, fragment někdejšího retáblu, kolem 1425–1435



90a

90a–e. **WLM Stuttgart**, oltářní retábl z Dornstadtu,
Panna Marie s dítětem, v. 84 cm, vrbové dřevo, původní polychromie, 1417





90c



90d





91. Paris, Musée du Louvre, Madona z kláštera Eberbach
v. 102 cm, kaolin, kolem roku 1415

92. LM Kassel, Madona z Kaubu
v. 135 cm, lipové dřevo, pozůstatky původní polychromie, kolem roku 1420



93a–d. **WLM Stuttgart**, oltární retábl z Dornstadtu,
Sv. Barbora, v. 79 cm, vrbové dřevo, původní polychromie, 1417







94a

94a–c. **WLM Stuttgart**, oltářní retábl z Dornstadtu, Sv. Kateřina,
v. 81 cm, vrbové dřevo, původní polychromie, 1417







95. Bingen, kostel sv. Martina, sv. Barbora,
v. 130 cm, terakota, stará polychromie, kolem roku 1415



96. Bingen, kostel sv. Martina, sv. Kateřina,
v. 132 cm, terakota, stará polychromie, kolem roku 1415



97. **WLM Stuttgart**, oltární retábl z Dornstadtu, Klanění tří králů, detail, 1417.



98. **HLM Darmstadt**, oltární retábl z Ortenbergu, Klanění tří králů, detail, 1410–1415.



99. Ulm, minstr, kaple Bessererů, okno s výjevy Mariiných radostí
Klanění tří králů, detail, kolem roku 1430.



100a–c. **Orsenhausen, kostel Panny Marie**, Panna Marie s dítětem,
dřevo, nová polychromie, kolem roku 1425–1430.



100c



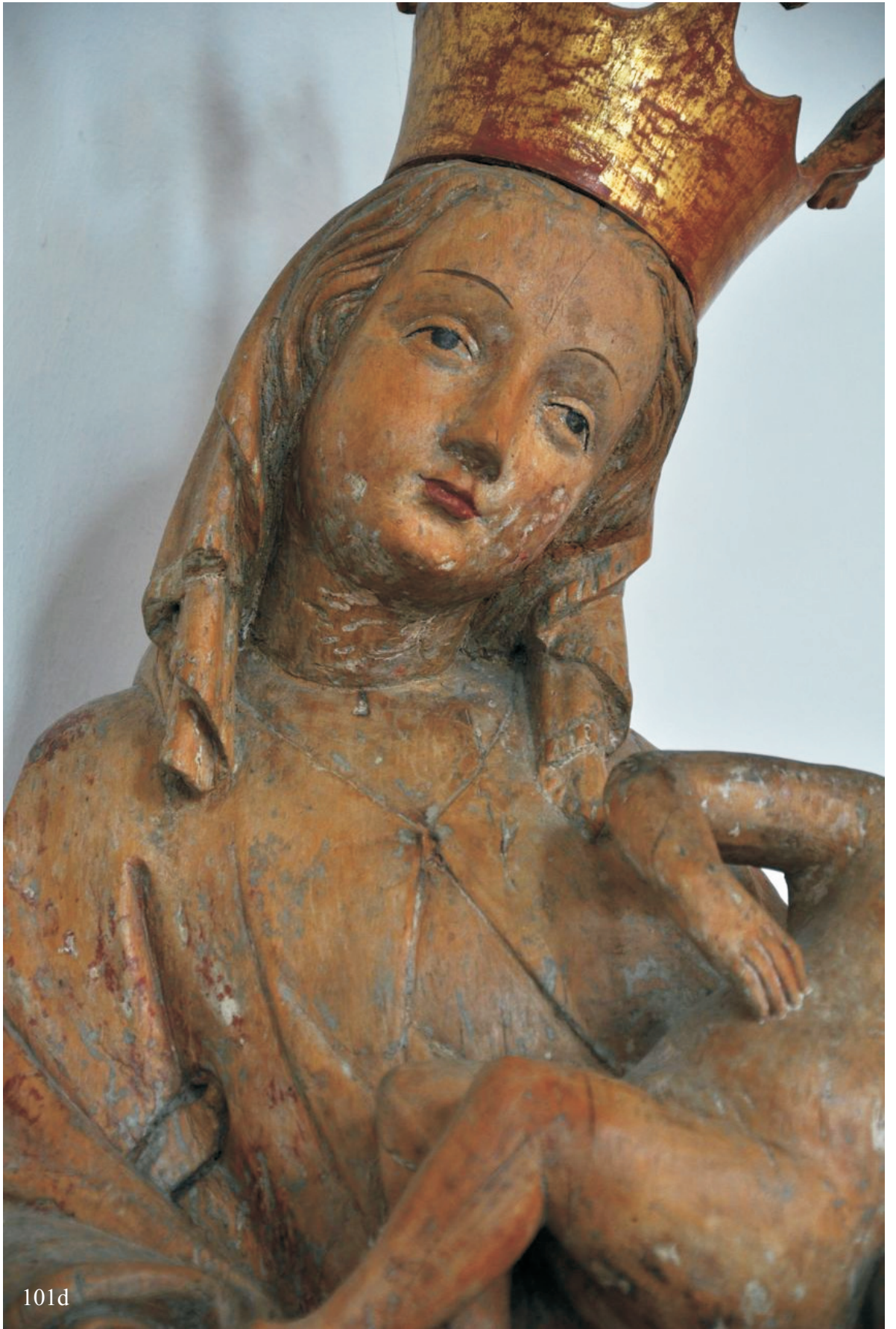
100b



101a

101a–d. **Saulgau-Sießen, klášterní kaple, Panna Marie s dítětem,**
dřevo, kolem roku 1425





101d



102. **Edelstetten, kaple sv. Michaela,**
Panna Marie s dítětem,
dřevo, kolem roku 1425



103. **Veringendorf, kostel sv. Michaela,**
Panna Marie s dítětem, v. 132 cm,
lipové dřevo, kolem roku 1425



104. **Donauwörth, farní kostel Panny Marie,**
Panna Marie s dítětem,
kámen, kolem roku 1425



105a–c. **WLM Stuttgart, Madona z Bollingen,**
v. 81 cm, lipové dřevo, polychromie odstraněna, kolem roku 1430



105b



105c



106. Frankfurt, Liebieghaus, Madona z Munderkingen,
lipové dřevo, kolem roku 1435



107. Überlingen, ministr, figurální výzdoba chórových lavic
dubové dřevo, kolem roku 1425



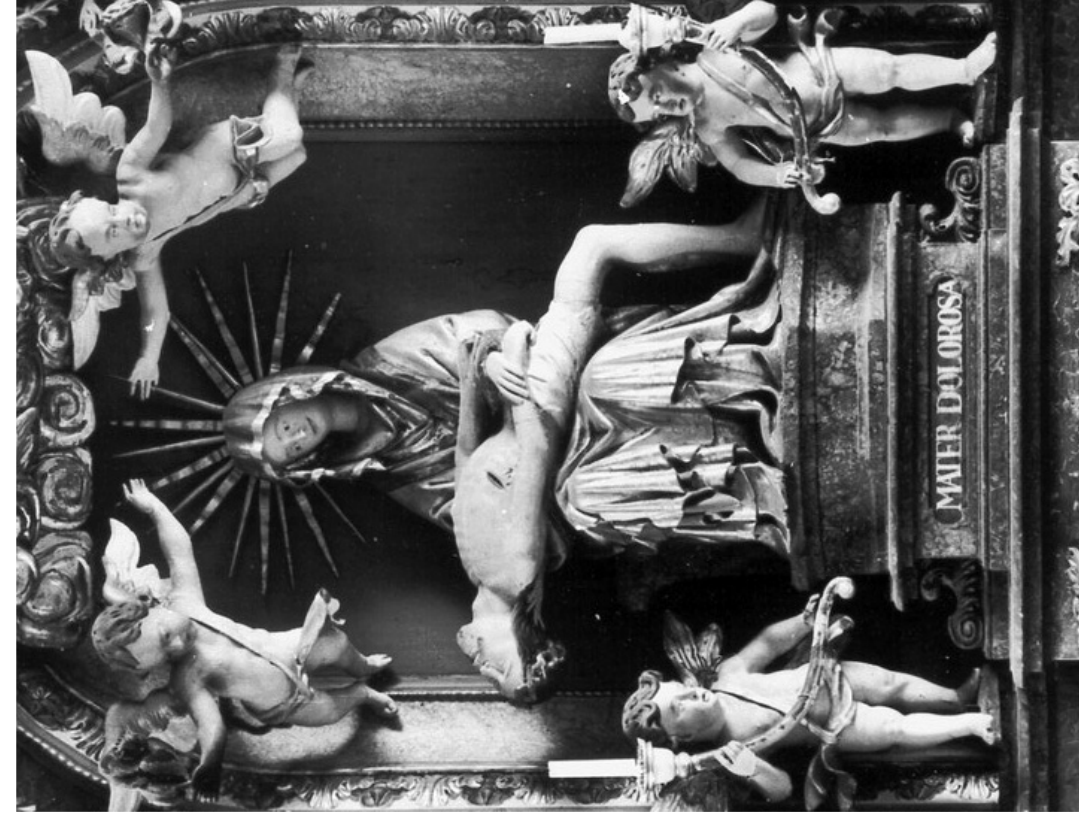
108. Überlingen, minstr, jižní portál, sv. Jan Křtítel,
pískovec, kolem roku 1430



109. Karlsruhe, Kunsthalle, Sv. Maří Magdaléna z Božího hrobu,
v. 78 cm, vrbové dřevo, nová polychromie, kolem roku 1430



110a–c. WLM Stuttgart, Apoštol, v. 82 cm, vrbové dřevo, polychromie odstraněna, kolem roku 1420



111. Ensmad, poutní kaple, Pieta, v. 58 cm, kolem roku 1425



112. Munderkingen, Frauenberg, poutní kaple,
Sv. Anna Samatřetí, dřevo, nová polychromie,
kolem roku 1420



113. Müstair, Panna Maria?,
dřevo, kolem roku 1420



114a, b. **WLM Stuttgart**, reliéf sv. Poustevníka z Mactolsheimu,
v. 80 cm, vrbové dřevo, kolem roku 1420



115. **Soukromé vlastnictví**,
Madona z kláštera Söflingen,
v. 92 cm, lipové dřevo, nová
polychromie, kolem roku 1420



116. Zwiefalten, klášterní kostel, hlavní oltář,
Panna Marie s dítětem
dřevo, kolem roku 1420?, silné úpravy v baroku

117. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Madona Ochránitelka z Leutkirch-Herlazhofen,
v. 117,5 cm, vrbové dřevo, polychromie odstraněna, 1420–1430

118a



118a–c. **Rottweil, Dominikanermuseum**, Madona Ochránitelka z Dietlingen-Göbblingen, v. 137 cm, jilmové dřevo, polychromie vícekrát přemalována, 1420–1430



118c



118b



119a

119a, b. **Ummendorf, farní kostel**, Panna Marie Ochránitelka,
v. 93 cm, dubové dřevo, polychromie olouhována, kolem roku 1420

119a



120a



120a–g. Rottweil, Dominikanermuseum, Truchlící ženy z Eriskirchu,
v. 133–143 cm, vrbové dřevo, kolem roku 1420

120b



120c



120d



120e





120f



120g



121. Praha, kostel Panny Marie před Týnem,
Panna Marie pod křížem,
dřevo, před rokem 1420



122. Ravensburg, sbírka OEW,
busta světice,
v. 47 cm, vrbové dřevo,
polychromie odstraněna,
kolem roku 1425



123. Nagold, Heimatmuseum,
Pieta, kolem roku 1420



124. Ravensburg, sbírka OEW,
Truchlící ženy,
v. 63 cm, vrbové dřevo,
polychromie odstraněna,
kolem roku 1425



125. **Frankfurt, Liebieghaus,**
Ukřižování z Rimini,
Sv. Maří Magdalena,
alabastr, kolem roku 1430



126. **Konstanz, Rosgartenmuseum,**
Bolestná Marie ze Stefandsfeldu,
v. 70,5 cm, vrbové dřevo,
kolem roku 1420



127a–c. **WLM Stuttgart, Pietà**,
v. 64 cm, vrbové dřevo, polychromie odstraněna,
kolem roku 1425



128a–d. **WLM Stuttgart**, Panna Marie v naději z Bronnweileru, v. 166 cm, vrbové dřevo, polychromie zcela odstraněna, kolem roku 1430

128d





129a

129 a–d. **WLM Stuttgart**, Truchlící ženy z Bronnweileru,
v. 155 cm, vrbové dřevo, polychromie zcela odstraněna, kolem roku 1430





129d



130. WLM Stuttgart,
Ukřižovaný z Nellingen,
v. 237 cm, lipové dřevo,
částečně původní polychromie,
kolem roku 1435



131. WLM Stuttgart,
Ukřižovaný z Bronnweileru,
v. 47 cm, lipové dřevo,
polychromie odstraněna,
kolem roku 1435



132a



132b

132a, b. **Berlin, Skulpturensammlung**, truchlící ženy z Mittelbiberachu, dřevo, kolem roku 1420



133. **Reutlingen, Heimatmuseum**, Navštívení Panny Marie, v. 96 cm, vrbové dřevo, kolem roku 1425



134. **Trochtelfingen, kostel sv. Martina** Mater Amabilis, dřevo, kolem roku 1425



135a

135a, b. Trochtelfingen, kostel sv. Martina, Tři truchlící Marie pod křížem, v. 167 cm, dřevo, později upravovaná původní polychromie, kolem roku 1430





136. **Dříve Frankfurt, soukromé vlastnictví**, skupina Truchlících žen,
v. 97 cm, lipové dřevo, kolem roku 1435



137a-i. **WLM Stuttgart**, Madona, sv. Kateřina a sv. Oswald z Pfärrichu, v. 126–128 cm, vrbové dřevo, polychromie odstraněna, kolem roku 1425



137e



137d



137c



137g



137f



137h



137i



138a–c. **BNM München**, Panna Marie s dítětem,
v. kolem 130 cm, dřevo, polychromie olouhována, kolem roku 1425



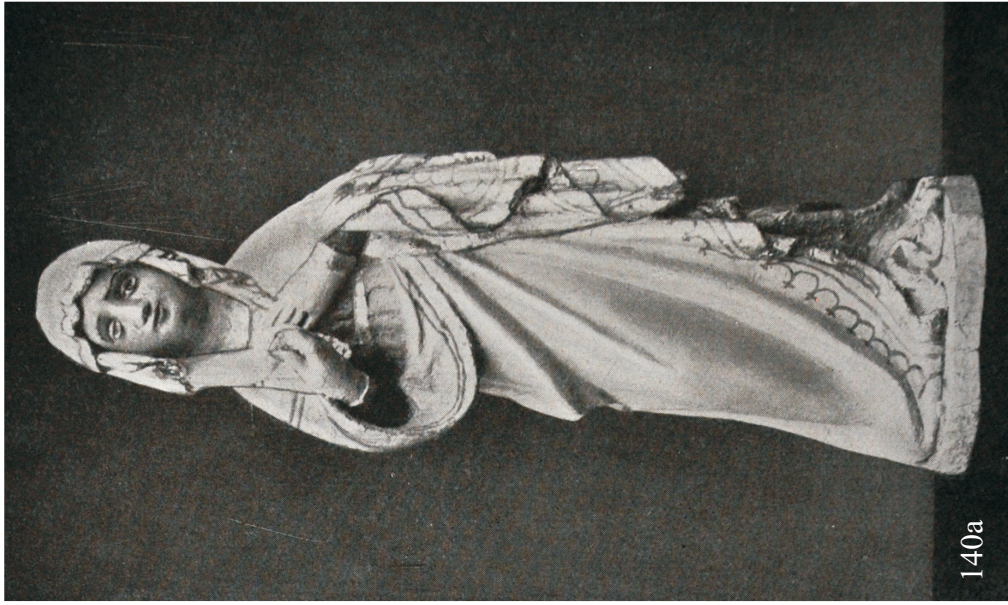
138b



138c



139a, b. **Poltringen, kostel sv. Klimenta**, Panna Maria a sv. Jan pod křížem, dřevo, nová polychromie, kolem roku 1425



140a, b. **Sulzau (Horb)**, Panna Maria a sv. Jan z Kalvárie, kolem 1425

141. **Gruorn (Münsingen)**, kostel sv. Štěpána
Sv. Štěpán, dřevo, kolem roku 1430



142a–d. Poltringen, kostel sv. Klimenta, sv. Štěpán, sv. Vavřinec, sv. Jan Křtitel a sv. Biskup, dřevo, kolem roku 1425

143



143. Rexingen, katolický kostel, pieta, dřevo, kolem 1425

144. Poltringen, kostel sv. Klimenta, Panna Maria, detail, dřevo, nová polychromie, kolem roku 1425

144





145a

145. **Dornstadt, kostel sv. Ulricha**, sv. Anna Samatřetí,
dubové dřevo, polychromie odstraněna, kolem roku 1420



145b

145d



146. Ummendorf, farní kostel, Panna Marie Ochránitelka, detail,
v. 93 cm, dubové dřevo, polychromie olouhována, kolem roku 1420



147. Bisingen, hřbitovní kaple,
Panna Marie s dítětem, dřevo,
kolem roku 1420



148. Lipbach u Markdorfu, kaple,
Panna Marie s dítětem, kolem roku 1420



149. Berlin, Skulpturensammlung,
Truchličí žena, v. 165 cm, dřevo,
kolem roku 1420



150. WLM Stuttgart,
Madona z Unterschneidheimu,
v. 110 cm, lipové dřevo,
kolem roku 1425



151. Weingarten, klášterní kostel,
Panna Marie s dítětem,
dřevo, kolem roku 1420



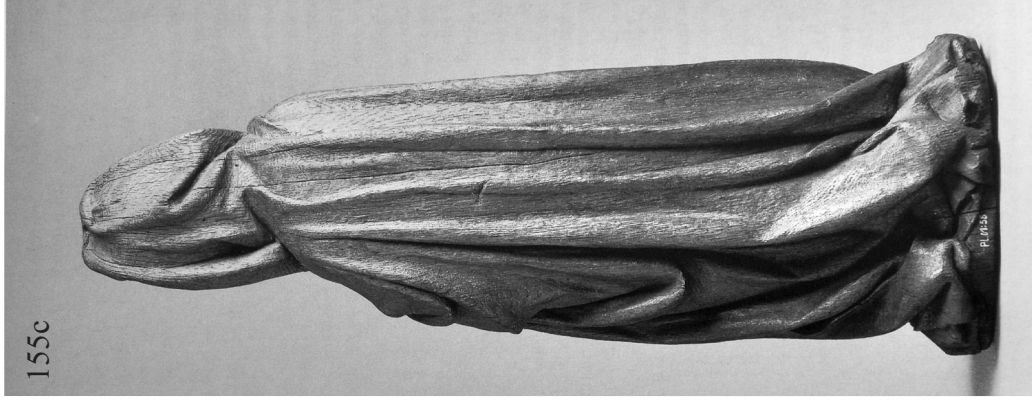
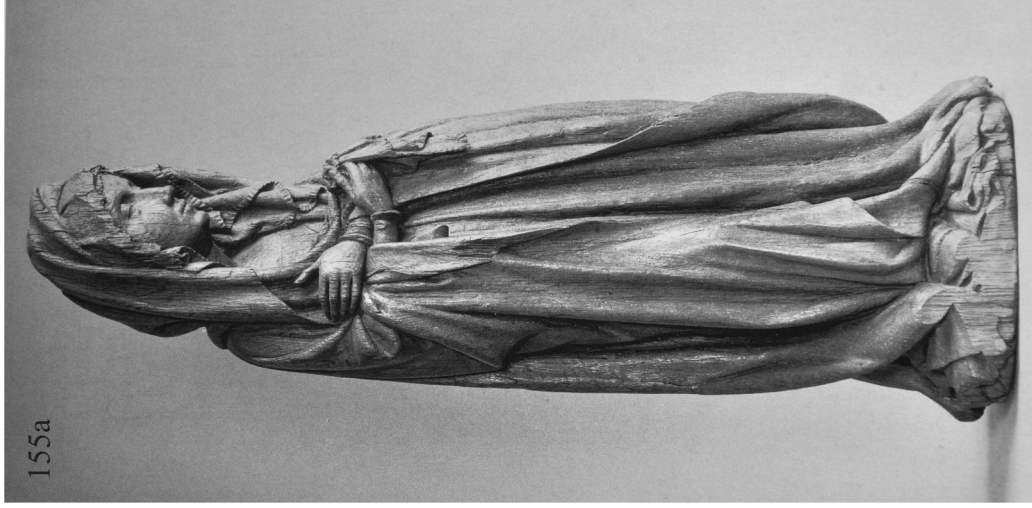
152. Babenhausen, farní kostel,
Panna Marie s dítětem, dřevo,
kolem roku 1430



153. **WLM Stuttgart, Sv. Osvald,**
v. 92 cm, topolové dřevo,
původní polychromie,
kolem roku 1435

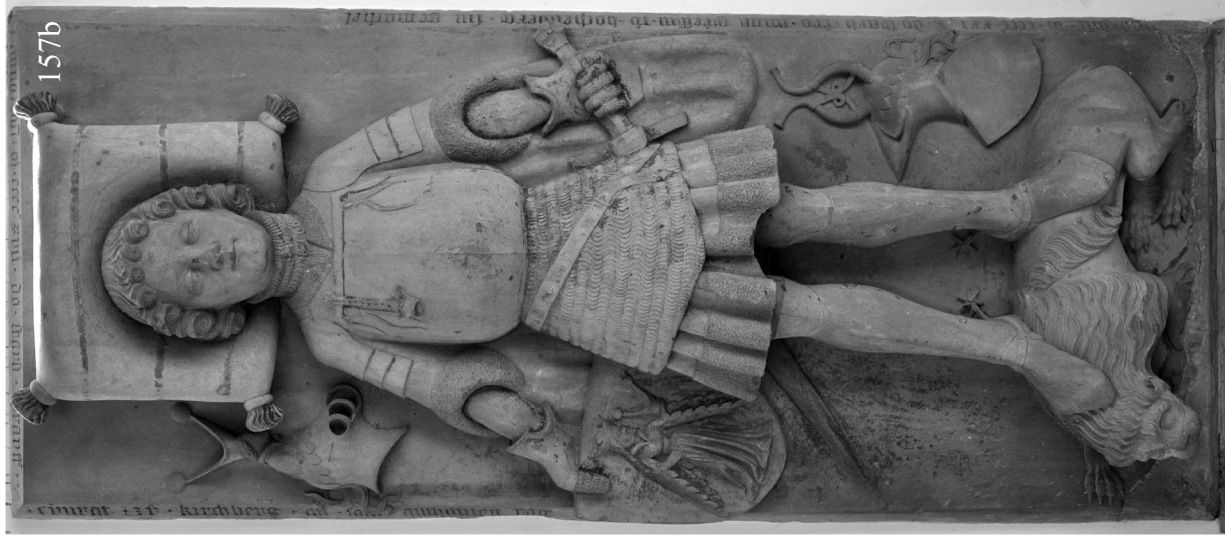


154. **Weildorf (Bavorsko),
kostel Nanebevzetí Panny Marie,**
Panna Marie s dítětem, v. 176 cm,
lipové dřevo, před rokem 1429



156. SLM Zürich, Oltář z Leiggeren, Panna Marie s dítětem, v. 112,5 cm, vrbové dřevo, kolem roku 1415

155a–c. HLM Darmstadt, Bolestná Panna Marie, v. 80,5 cm, dubové dřevo, kolem roku 1420



157a, b. **Wiblingen, klášterní kostel**, náhrobek Konrada IV. von Kirchberg, pískovec, kolem roku 1430



158a



158b

158a, b. **Ulm, minstr**, severní věž, sochy z opěrných pilířů, Sv. Diakon, Sv. Martin, sádrové odlitky.