

FILIP SROVNAL

NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, PRAHA

Nástěnné malby s legendou o sv. Eligiovi v norimberské kapli sv. Mořice

Ve stálé expozici Germánského národního muzea v Norimberku visí malovaná křídla oltáře, jehož dvě první scény vykazují překvapivé shody s tzv. václavskou freskou (Wenzelsfresko) ze zničené kaple sv. Mořice v Norimberku.

Obrazový cyklus z norimberského muzea představuje legendu o sv. Eligiovi.¹ Na první desce je znázorněna těhotná žena se sepjatýma rukama, klečící na trávníku. Jde o Eligiovu matku Terigii. Svůj zrak obrací vzhůru, těsně nad ní se totiž vznáší velký černý pták. Druhá scéna křídlového oltáře zobrazuje Eligiův křest. Z množství lidu obklopujícího křtitele knězem ve středu vystupuje korunovaný muž držící právě pokřtěné dítě.

Také na tzv. václavské fresce vidíme na prvním obraze cyklu těhotnou ženu zastíněnou velkým letícím ptákem a ve třetí scéně křest, během něhož hraje důležitou roli korunovaný panovník.² Badatelé však tyto obrazy interpretují jako scény z raného dětství nejstaršího syna císaře Karla IV., pozdějšího krále Václava IV.³ Toto ikonografické určení svatomořických maleb již dříve rozporovali Jan Dienstbier a Kateřina Kubínová.⁴ Námětová podobnost se dvěma obrazy křídlového oltáře nás vybízí k novému přezkoumání tradičního ikonografického výkladu této nástěnné malby.

Stav maleb před zničením

Jednolodní kapli o šesti klenebních travě a trojbokém závěru vystavěl roku 1313 na svatosebaldském hřbitově Eberhard Mendel. Ten zde také pro privátní a zádušní mše fundoval oltáře sv. Mořice a sv. Václava a byl zde se svou manželkou pochován.⁵ Po zavedení reformace do Norimberka sloužila kaple k pohřbívání, od 17. a 18. století pro nedělní katecheze dětí, a nakonec jako skladiště sena a dřeva. Roku 1829 zde bavorský král Ludvík I. zřídil Královskou obrazárnu, předchůdce dnešního Germanisches Nationalmuseum. Severní stěna kaple totiž neměla okna, takže skýtala vhodné podmínky pro galerijní instalaci. Došlo však ke stavebním úpravám, zejména k odstranění rozměrných ploch tehdy ještě zabílených nástěnných maleb. Z obrazových materiálů vysvítá, že zhruba ve výšce výběhu klenebních žeber byly do severní zdi kaple zapuštěny dřevěné trámy, k nimž se připevnila paneláž pro obrazy.⁶

Po přestěhování obrazárny do kartuziánského kláštera roku 1882 kapli získala sebaldská farnost a roku 1902 byly konečně odkryty nástěnné malby severní stěny – ve druhém poli od západu monumentální sv. Kryštof, ve třetím poli

¹ Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, inv. č. Gm 317-323. Kurt Löcher, *Germanisches Nationalmuseum: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts Bestandskatalog*. Stuttgart 1997, s. 412 – 418.

² Snímky maleb z Farbdia-Archivu z let 1943/44 jsou dostupné online: <https://www.zi.fotothek.org/objekte/19003606>, vyhledáno 1. 4. 2020. Malby označujeme tradičně jako fresku, přestože se nejspíše jednalo o techniku fresco-secco.

³ Nedávno se tomuto tématu obsáhle věnoval Jiří Fajt. Jiří Fajt, *Nürnberg als Kunstzentrum des heiligen Römische Reichs. Höfische und städtische Malerei in der Zeit Kaiser Karls IV. 1346–1378*, Berlin - München 2019, s. 63-141.

⁴ Jan Dienstbier se problematice věnoval ve svém referátu na semináři středověkého umění na Ústavu pro dějiny umění Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v březnu 2009. V příspěvku na konferenci *Ověnčen slávou, láskou i pohrdáním. Jan Lucemburský a Karel IV. v historické paměti*, která se konala dne 21. 9. 2016 v Praze, tuto ikonografii rovněž odmítla Kateřina Kubínová. Kateřina Kubínová, *Stylizace panovníka v nástěnných malbách Karla IV. Pokus o typologii a její aplikaci na příkladu maleb v norimberské Moritzkapelle*, *Academia.edu*, https://www.academia.edu/45582787/Kubinova_2016_

⁵ Erich Mulzer, *Die Moritzkapelle oder: Das Loch im Stadtbild*, in: *Nürnberger Altstadtberichte* 17, 1992, s. 37-84, passim. – Fajt (pozn. 3), s. 100.

⁶ Friedrich Wagner, *Der königliche Bildersaal in der St. Moritzkapelle zu Nürnberg*, Nürnberg 1833, obr. 5. - Fajt (pozn. 3), s. 104.

naproti bočnímu vchodu mnohofigurální Ukřižování, ve čtvrtém poli nad bočním oltářem tzv. václavský cyklus a v šestém svatovoršilská legenda. Václavský cyklus lze datovat do šedesátých let 14. století, sv. Kryštof je o něco mladší (sedmdesátá léta 14. století), ostatní dva výjevy pocházejí až z počátku 15. století.⁷

Tzv. václavský cyklus zabíral původně nejspíše celou stěnu až k parapetní římsě. Dochovala se ale jen horní část malby.⁸ První a zároveň nejrozměrnější scéna ve vrcholu zobrazuje těhotnou ženu s košíkem, která přijímá zapečetěný list od mladíka ve dvorském oděvu. Na obloze přímo nad ženou letí velký černý pták. Scéna se odehrává v zahradě obehnané proutěným plůtkem s otevřenými vrátky (jimiž zřejmě mladý posel vstoupil). Po stranách pozorujeme ještě dva důležité motivy – vlevo krále sesedajícího z koně a vpravo stavení s vchodem do zahrady.

Druhý pás zobrazoval tři architektonicky rámované scény. První se nedochovala v celku, dle logiky příběhu ale znázorňovala narození. Zbyla z ní jen okrajová část s králem nesoucím dítě v náručí a dvěma dvořany. Druhým obrazem je křest dítěte. Arcibiskup s paliem zvedá dítě z křtelnice a předává jej králi. Mezi dalšími osobami v pozadí rozeznáváme matku dítěte. Poslední dokumentovaná scéna představuje krále rozmlouvajícího s učitelem. Ten má na klíně knihu, ze které čtou žáci u jeho nohou. Jeden z nich se ale otáčí ke králi a jiný chlapec, zcela dole v prvním obrazovém plánu, je zabraný do manuální práce. Zřejmě opracovává nějaký předmět (snad ptačí pero?), z něhož je patrná jen horní část s ostrým hrotem. Zbytek plochy je restaurátorská plomba. Cyklus původně určitě pokračoval dál, jeho spodní partie však zanikly nejpozději v rámci úprav kaple na královskou obrazárnu roku 1829.

Císařův důvěřivý pohled do budoucnosti?

Prvně malby svatomořické kaple popsal Carl Gebhardt roku 1908. S výjevem ve čtvrtém poli si však nevěděl rady.⁹ Vysvětlení předložil čtyři roky nato Hugo Kehrer: „*Horní scéna podává námluvy Karla IV. s Annou, dcerou vévody Jindřicha II. Svidnického. ... Novorozencem na druhém obraze je Václav, který se narodil na sv. Gertrudu, 26. února 1361 na Norimberském hradě. Křest Václava na třetím obraze se odehrál 11. dubna, o druhé neděli po Velikonocích v kostele sv. Sebaldy v sousedství svatomořické kaple za přítomnosti arcibiskupa mohučského Gerlacha Nasavského a arcibiskupa kolínského. Pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic uděloval křest. Karel IV. se předčasně ohlížel po vychovateli a chtěl povolat Petrarca, který to však odmítl. Václav byl pak vyučován Burghardem, proboštem vyšehradským a kancléřem českým. Ten se objevuje na čtvrtém obraze.*“¹⁰

Pro Kehrera byly rozhodující tři motivy: postava Karla IV., jehož identifikoval na základě srovnání s jeho dochovanými podobiznami, dále letící orel jako symbol římského císaře a konečně figura arcibiskupa s paliem, tedy Arnošta z Pardubic (1297-1364).¹¹ Tuto interpretaci převzali Alfred Stange, Wilhelm Schwemmer, Robert Suckale, Ursula Schädler-Saub a další badatelé.¹²

⁷ Carl Gebhardt, *Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg*, Strassburg 1908, s. 11-23. – Ursula Schädler-Saub, *Gotische Wandmalereien in Mittelfranken: Kunstgeschichte, Restaurierung, Denkmalpflege*, München 2000, s. 133-136.

⁸ Malba byla těžce poškozená při levém okraji oblouku a horizontálně napříč celým druhým obrazovým pásem.

⁹ Gebhardt (pozn. 7), s. 15.

¹⁰ "Die obere Szene bringt die Werbung Karls IV. um Anna, Tochter Herzog Heinrichs II. von Schweidnitz. (...) Der Neugeborene des zweiten Bildes ist Wenzel, der am 26. Februar 1361, am St. Gertruden-Tag in Nürnberg auf der Burg geboren wurde. Die Taufe Wenzels im dritten Bilde fand am 11. April, dem zweiten Sonntag nach Ostern, in der der Moritzkapelle benachbarten Sebalduskirche in Gegenwart des Mainzer Erzbischofs Gerlach von Nassau und des Erzbischofs von Köln statt. Der Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz spendete die Taufe. Karl IV. sah sich frühzeitig nach einem Erzieher um und hatte Petrarca berufen wollen, der aber ablehnte. Wenzel wurde dann von Burghard, dem Probst zum Wischehrad und Kanzler Böhmens unterrichtet. Er erscheint im vierten Bilde." Hugo Kehrer, Das König Wenzel-Fresko in der Moritzkapelle zu Nürnberg, in: *Monatshfte für Kunstwissenschaft* V, 1912, s. 66-67. – Idem, *Die gotischen Wandmalereien in der Kaiser-Pfalz zu Forchheim. Ein Beitrag zur Ursprungsfrage der fränkischen Malerei*, München 1912, s. 57-60.

¹¹ Kehrer, Das König Wenzel-Fresko (pozn. 10), s. 66.

¹² Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik 2. Die Zeit von 1350 bis 1400*, Berlin 1936, s. 162. – Wilhelm Schwemmer, Zwei Fresken der Luxemburger in Nürnberg, in: *Blätter für deutsche Landesgeschichte* 114, 1978, s. 540-543. – Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, s. 111, pozn. 45. – Schädler-Saub (pozn. 7), s. 55, 82, 133-134. – Lenka Bobková, *Velké dějiny země Koruny české IV.a (1310-1402)*, Praha 2003, s. 628, pozn. 152. – Hartmut Scholz: Prag oder Nürnberg? Die Luxemburger Fensterstiftungen in Nürnberg und Franken und die Frage ihrer künstlerischen Verortung, in: Jiří Fajt, Andrea Langer, *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin - München 2009, s. 223-224, 229-230. – Jiří Fajt – Markus Hörsch (eds.), *Kaiser Karl IV.*

Do nejjemnějších podrobností tuto tezi rozvinul Jiří Fajt v knize *Nürnberg als Kunstzentrum des Heiligen Römischen Reiches*. Autor zasazuje malby do širokého historického rámce, do mocenských strategií Karla IV. i do jeho privátního života. Zabývá se událostmi kolem narození (26. 2. 1361) a křtu Václava IV. (11. 4. 1361), věnuje se k této příležitosti svolanému říšskému sněmu, převezení říšského i českého korunovačního pokladu z Prahy a jeho ukazováním z ochozu předsíně kaple Matky Boží. Dále naznačuje propojení fundace kaple sv. Mořice s panovnickým prostředím. Měly by tomu nasvědčovat hypotetické vazby zakladatele kaple Eberharda Mendela a členů jeho rodiny k císaři Jindřichovi Lucemburskému, zasvěcení kaple říšskému patronovi a konečně skutečnost, že „*všichni světci, jejichž ostatky byly obsaženy ve schránkách obou oltářů norimberské kaple sv. Mořice z roku 1313, pocházeli tedy buďto přímo z královského či šlechtického domu nebo byli přiměřeně společensky etablovaní.*“¹³

Logickým vyústěním takového úvodu se zdá být předpoklad, že se císař Karel IV. v rámci křestního ceremonielu zašel poklonit do svatomořické kaple k bočnímu oltáři sv. Václava. Právě nad tímto svatováclavským oltářem měl totiž krátce poté na objednávku samotného císaře, „*jenž okamžitě vzplál otcovskou láskou*“, vzniknout cyklus obrazů ze života královny, v němž malíř „*takřka dokumentárním způsobem oslavil narození císařova prvorozeného syna.*“¹⁴ Podotkněme jen, že první scénu Jiří Fajt oproti předcházejícímu bádání nepovažuje za císařské námluvy, nýbrž – v těsné návaznosti na ikonografii Zvěstování – za okamžik, kdy se královna dozvídá radostnou zvěst, že se jí narodí syn. Cyklus měl však kromě nedávné minulosti zahrnovat i císařským otcem vytouženou budoucnost. Předpokládané další životní etapy královny měla tematizovat jak poslední dochovaná školní scéna, tak i nedochované spodní pásy. To, že objednavatelem malby byl sám císař, vyplývá podle Fajta dále z předpokladu, že právě jen v jeho okolí mohla vzniknout natolik specifická ikonografie. Spojení maleb s Karlem IV. konečně dokládá připsáním Sebaldu Weinschröterovi; jejich vznik klade do roku 1361 nebo krátce nato, jistě ale ne později než roku 1365.¹⁵ To vše dokonale zapadá do konceptu umění jako panovnického nástroje: „*Když si dále uvědomíme, jak mistrovsky právě Karel IV. dokázal využívat prostředky umění k demonstraci politických ambicí v rámci jeho státně-dynastické reprezentace, pak je sotva přijatelné, že by se vzdal [příležitosti] ke zvěčnění tak rychle jak jen to bylo možné v „hlavním městě“ Říše, v kapli říšského patrona sv. Mořice u oltáře českého zemského patrona, jakožto císařský otec společně se svým novorozeným synem a dědicem.*“¹⁶

Takový výklad svatomořické fresky má však vícero slabých bodů. Kateřina Kubínová upozornila na příliš obecnou fyziognomickou podobnost mezi vyobrazeným králem a Karlem IV. a dále na nimbus kolem hlavy dítěte ve křestní scéně.¹⁷ Ten jednoznačně vylučuje ztotožnění s císařovým synem. Kehrer sice svatozář označil za restaurátorský doplněk, tomu však odporuje jak nejstarší fotodokumentace, tak vůbec nejstarší popis maleb z roku 1908 od Carla Gebhardta.¹⁸ K tomu můžeme doplnit ještě další kritické poznámky. Umístění malby oslavující narození panovníkova

1316–2016. *Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung. Ausstellungskatalog*, Praha 2016, Kat. Nr. 10.6 (Benno Baumbauer). Úplný přehled literatury k tématu (všechny uvedené práce přebírají Kehrerovu tezi) uvádí Fajt, *Nürnberg als Kunstzentrum* (pozn. 3), s. 79-141, zvláště 101-120 a 627.

¹³ „*alle Heiligen, deren Reliquien in den Kapseln der beiden Altäre der Nürnberger Moritzkapelle von 1313 enthalten waren, stammten also entweder direkt aus königlichem oder adligem Haus oder waren entsprechend gesellschaftlich etabliert.*“ Fajt (pozn. 3), s. 92.

¹⁴ Ibidem, s. 117 - Jiří Fajt, *Karel IV. 1316-1378*. Od napodobení k novému císařskému stylu, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, Praha 2006, s. 74.

¹⁵ Fajt (pozn. 3), s. 102-109, 117-118.

¹⁶ „*Wenn wir uns weiterhin bewusst machen, wie meisterlich gerade Karl IV. die Mittel der Kunst zur Demonstration politischer Ambitionen im Rahmen seiner staatlich-dynastischen Repräsentation zu nutzen verstand, dann ist kaum anzunehmen, dass er darauf verzichtet hätte, so schnell wie möglich als kaiserlicher Vater zusammen mit seinem neugeborenen Sohn und Erben in der „Hauptstadt“ des Reichs in der Kapelle des Reichspatrons St. Mauritius und beim Altar des böhmischen Landespatrons Wenzel verewigt zu werden.*“ Ibidem, s. 118.

¹⁷ Kubínová (pozn. 4), s. 7.

¹⁸ Gebhardt (pozn. 7), s. 15: „*In der unteren Reihe finden sich drei weiteren Szenen, die in einer offenen, säulengetragenen Architektur spielen: ein bärtiger König mit Krone und Purpurmantel, von einem grüngekleideten Pagen gefolgt, trägt ein Knäblein; derselbe König, vor selben Pagen begleitet, hält das Knäblein, das hier einen Heiligenschein hat, über ein Taufbecken, wo es ein bartloser, in einen hermelinbesetzten Purpurmantel gekleideter Mann in Empfang nimmt ...*“ Kehrer, *Das König Wenzel-Fresko* (pozn. 10) s. 65-67 s. 66, pozn. 1. Snímek krále s dítětem ve scéně narození naznačuje možnost, že se nimbus nacházel pod pozdějšími přemalbami.

syna bychom očekávali spíše v kostele sv. Sebalda, kde byl Václav pokřtěn, a ne v privátní kapli s primárně funerální funkcí. U samotné malby překvapuje absence koruny u hned dvakrát vyobrazené postavy domnělé Anny Svidnické a naopak výskyt scén z budoucího Václavova života (vyučování a Jiřím Fajtem volně navržené další významné události jako zasnoubení, pasování na rytíře, korunovace atd.).¹⁹ Je možné, aby si při tehdejší vysoké úmrtnosti dětí byl zadavatel malby jistý, že se novorozenec dožije dospělého věku? Vždyť ani prvorozený císařův syn se nedočkal prvních narozenin. A konečně je pro 14. století nepravděpodobné, aby se malba zobrazující životní běh světské osoby nacházela v sakrálním prostředí, nota bene bezprostředně nad oltářem. Kateřina Kubínová výstižně shrnula nejzávažnější výhrady do tří lapidárních vět: „*Nebyla by tedy oslava narození následníka cyklem nástěnných maleb umístěných navíc v sakrálním prostoru příliš troulalá? Připodobení královny Anny k Panně Marii pak se zdá být téměř blasfemií. Anticipace Václavova vzdělání v poslední scéně pak přímo nemožná.*”²⁰

Audoenova legenda

Obraťme nyní pozornost na sv. Eligia z Noyonu. Eligius byl historickou osobou. Doložen je v řadě pramenů listinné povahy, včetně vlastnoručního podpisu, a je považován za zhotovitele několika doložených zlatnických děl merovejské doby.²¹ Mnohé o něm lze vyčíst také z životopisu sepsaného jeho současníkem, rouenským arcibiskupem sv. Audoenem (St. Ouen).²² Podle Audoeny se Eligius narodil v obci Chaptelat blízko Limoges kolem roku 588 rodičům, kteří nesli galorománská jména: otec se jmenoval Eucher a matka Terigie. Vyučil se zlatníkem a jeho výjimečné schopnosti jej přivedly do služeb franského krále Chlothara II. z rodu Merovejců. Stal se hlavním mincmistrem království, za krále Dagoberta I. pak strážcem financí, a nakonec biskupem v severofrancouzském Noyonu (640). Eligius založil kláštery sv. Petra a Pavla v Solignac a sv. Martiala v Paříži, později přejmenovaného na konvent sv. Eligia. Zemřel roku 660. Vraťme se však na začátek jeho životopisu. Arcibiskup Audoen popisuje události kolem Eligiova narození takto: „*De praesagio quod sensit mater de puero. Cum adhuc vir beatus matris esset alvo inditus, vidit genitrix ejus visionem, quae hujusmodi habet ordinem. Videbat quasi aquilam valde pulchram supra suum volitantem stratum, ac se tertio inclamantem, sibique quid nescio pollicentem, cumque ex reciproca voce evigilasset, perterrita nimis coepit mirari quoniam esset haec visio. Interea venit tempus pariendi, et prae magnitudine doloris coepit mater periclitari; vocaverunt autem quemdam religiosum presbyterum boni testimonii virum, ut pro eadem orare deberet; qui cum venisset ad eam, quasi prophetica mox usurpans verba, ait ad illam: Noli, inquiens, mater, timere, quoniam benedictum partum tibi Dominus dignabitur largiri; erit enim vir sanctus ac de gente sua electus, vocabiturque magnus in Ecclesia Christi sacerdos.*”²³

Přítomnost orla v první scéně norimberské malby je nyní zřejmá: Nejde o odkaz na císařství, jak se domnívali dřívější badatelé, nýbrž o příslib výjimečných talentů očekávaného dítěte a jeho svatosti.²⁴ Obrazem Terigiina vidění obvykle začínaly malířské cykly ze života sv. Eligia z 15. až 17. století.²⁵ U starších obrazových cyklů nemáme tuto epizodu

¹⁹ Fajt (pozn. 3), s. 118.

²⁰ Kubínová (pozn. 4), s. 12.

²¹ Jean-Christophe Masmonteil, *Iconographie et culte de saint Éloi dans l'Occident médiéval*, Châtillon-sur-Indre 2012, s. 7-11.

²² Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina 87* (Patrologiae Cursus Completus. Series Latina), Paris 1863, colls. 479-592. Tento rozsáhlý životopis byl sepsán ve dvou knihách podle vzoru *Vita Martini* od Sulpice Severa: první kniha připomíná Eligia, když byl ještě laikem, druhá kniha představuje jeho činy po zvolení biskupem. Diskuze o Ouenově autorství a původnosti životopisu není dosud uzavřena. Ouen, *Vie de saint Eloi, évêque de Noyon (588 - 659)*. Traduite par Charles Barthélemy (de Paris), précédée d'une introduction et suivie d'un grand nombre de notes historiques sur le VIIe siècle, Paris 1847, s. 62-63. – Isabelle Westeel, *Vie de saint Éloi*, Noyon 2006. – Charles Mériaux, Pour une reprise des travaux sur la *Vie de saint Éloi*, in: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France 2010*, 2015, s. 25-28.

²³ Migne (pozn. 22), colls. 481-482.

²⁴ Srovnej komentář k této pasáži od Charlese Barthélemyho: Ouen (pozn. 22), s. 319-322.

²⁵ Například freska z 15. století v katedrále Notre-Dame de l'Assomption v Rodezu (Aveyron, Francie),

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodez,cath%C3%A9drale,int%C3%A9rieur119,fresque_Vie_de_St_Eloi.jpg, vyhledáno 10. 5. 2020; vitráž v milánském dómu z konce 15. století, http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/Lombardia/Duomo/6_eligio1.htm, vyhledáno 10. 5. 2020; oltář se Sanluri, Pinacoteca nazionale di Cagliari, 1. polovina 16. století,

dochovanou. Vzácnou výjimkou jsou iluminace původem českého rukopisu *Vita et officium sancti Eligii* (Bibliothèque historique de la ville de Paris, ms. Rés. 104) z počátku osmdesátých let 14. století.²⁶ Svatomořická malba je tedy nejstarším známým příkladem této ikonografie.

Tím přímá konkordance audoenovské legendy a fragmentů maleb v kapli sv. Mořice končí. Terigii se sen nezdá ve snu na lůžku, nýbrž v bdělém stavu a navíc uprostřed zahrady. Zásadní nesoulad však spočívá v tom, že v Audoenově vyprávění se Eligius poprvé setkává s franským králem coby dospělý muž, zatímco na svatomořických freskách se král objevuje na všech čtyřech dochovaných scénách z jeho dětství. Více světla do problematiky nevnáší ani pozdní redakce Audoenova životopisu, jak ji podává výše zmiňovaný český rukopis *Vita et officium sancti Eligii*. Legenda aurea v původní podobě kapitolu o sv. Eligiovi nejspíše vůbec neměla. Objevuje se až v pozdějších regionálních variantách, ovšem co do obsahu se také drží Audoenova životopisu.²⁷ Východisko z těchto rozporů nalezneme ve spise *Der Heiligen Leben*.²⁸

Der Heiligen Leben

Co do rozšíření a působnosti neměl evropský středověk v lidové řeči významnějšího souboru světeckých legend, než byl *Der Heiligen Leben*.²⁹ Toto rozsáhlé dílo vzniklo v prostředí norimberského (sic!) dominikánského kláštera kolem roku 1400, a to na základě starších hagiografických latinských i vernakulárních pramenů. Pro velký objem (celkem 251 textů) bylo rozděleno do dvou knih na letní a zimní část. Každá z nich obsahuje kapitolu věnovanou sv. Eligiovi. To odpovídá svátku přenesení světcova těla do noyonské katedrály 25. června a výročí smrti 1. prosince. Zatímco Eligiovo *Vita* v zimní části představuje kompilaci Audoenova životopisu a Zlaté legendy,³⁰ u vyprávění letní části není pramen známý.³¹ Právě tento text je ale pro pochopení norimberské malby rozhodující: „*Von sand Loyo. Der lieb herr sand Loyo der het ain seligev müter. Vnd do si sand Loyo daz kint in irm leib trüg, do erzaigt got dez kindez heilikait. Wan man sah oft, daz ain adelar ob seiner müter flog, der bedekt si mit seinen flügel vnd habt ir der svnnen hicz avf. Daz geschach, wenn si an irm pet waz. Nv het di frav ainen garten pei irm havz, do ging si vil ein. So kvm alwegen der adlar vnd habt der fravn di hicz mit seinen flügel vnd avf. Vnd wen si in das havz ging, so seczt sich der adlar avf daz havz vnd saz als lang dor avf, piz si her avz ging zů kirchen oder wo si hin ging. So flog er aber ob ir. Daz sach der kuenk von Frankreich avf seiner vesten vnd verstvnd sich wol, daz daz kint ain seligz kint wvrd vnd daz got daz zaichen durch dez kindez willn tet. Vnd do daz kint geporn ward, do ward der kuenk sein tot. Do sah man den adlar niht mer ob der fravn. Do liz man daz kint zů schül. Do lernt ez gar wol vnd ward dor noch ain golt smid (...).*”³²

http://www.culturaitalia.it/opencvms/museid/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_33442, vyhledáno 10. 5. 2020. Pro další příklady viz: Friederike Werner, heslo Eligius von Noyon, in: Wolfgang Braunfels (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 6, Freiburg im Breisgau 1974, col. 125-127. - Masmonteil (pozn. 21).

²⁶ Hana Pátková: Les manuscrits, in: Eadem (ed.), *De Noyon à Prague : le culte de Saint Éloi en Bohême médiévale*, Praha 2006 - Hana Hlaváčková, Les enluminures du manuscrit *Vita et Officium sancti Eligii* (Bibliothèque historique de la Ville de Paris, ms. Rés. 104), in: *Ibidem*, s. 87-94. Ve zmiňovaném rukopise se konkrétně jedná o tento úryvek (fol. IVb.): „*Nam dum adhuc matris in utero gestaretur, matri visa est aquila in sompno super se volitans ac tercio clamando, quidpiam pollicitans.*”

²⁷ Jacobus a Voragine, *Legenda aurea, vulgo Historia Lombardica dicta. Recensuit Theodor Graesse*. Dresden - Leipzig 1846, Cap. CCXXXIX, s. 952.

²⁸ O životě sv. Eligia jako možném tématu svatomořických fresek uvažovala již Kateřina Kubínová, spis *Der Heiligen Leben* ji však nebyl znám. Kubínová (pozn. 4), s. 8.

²⁹ Werner Williams-Krapp, *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte* (Texte und Textgeschichte 20), Tübingen 1986, s. 186-345, zvláště 186, 295, passim. - *Der Heiligen Leben I – II*, ed. Werner Williams-Krapp et al., Tübingen 1996.

³⁰ Viz *Der Heiligen Leben II* (pozn. 29), s. 269: „*Von sant Eligij dem pischof. Sant Eligius ist geporen von der stat Lemonice, vnd sein vater hieß Eucherio, vnd sein müter hieß Terigia. Vnd do sy ir kint sant Eligius dennoch in irem leib trug, do sahe sy ains nachts vnd hort in dem sloff, das ain adelar auf ir pett flog vnd ruft ir drey stund. Do erwacht sy von dem ruffen vnd erschrack gar serr vnd forcht, es bedewt etwas groß leydens, vnd ward vor rechten sorgen siech vnd mocht gar vbel. Do santen ir freunt noch aim heiligen menschen. Vnd do der zu ir kam, do paten sy jn, do er got fur sy pet, vnd sagten jm, was sy in dem slaff gesehen vnd gehort het. Do sprach der heilig mensch zu ir: >Fraw, du solt dich nicht furchten, wann das kint, daz du tregst, das wirt ain heiliger mensch.< Do ward sy gar fro. Vnd do sy das kint gewann, do starb sy zu hant. Vnd do das kint gebuchs, das es ain michler knab ward, do liß jn sein vater zu aim goldsmid.*”

³¹ *Der Heiligen Leben I* (pozn. 29), s. 178.

³² *Ibidem*. Severin Rüttgers přizpůsobil podobnou verzi modernímu jazyku: „*Der heilige Mann Sankt Loy hatte eine sällige Mutter. Und da sie das Kind Sankt Loy trug in ihrem Leib, da zeuget ihr Gott des Kindes Heiligkeit. Wann es ward oft gesehen, daß ein Aar über seiner Mutter flog und*

Nyní je obsah svatomořické malby mnohem lépe čitelný: Eligiova matka nemá vidění ve snu (na lůžku), ale prochází se po zahradě svého domu provázena orlem, jehož široko rozpřážená křídla ji chrání před slunečním žářem. Francouzský král (vlevo), si zázračného jevu všimá a vykládá si ho jako důkaz svatosti očekávaného dítěte. Když se chlapec narodí (druhá scéna), stává se jeho kmotrem (třetí scéna). Později je Eligius poslán do školy (čtvrtá scéna). Byl dobrý žákem, ale stal zlatníkem...

Vzácnou obrazovou paralelu k tomuto narativu představuje na začátku této studie zmíněný oltář sv. Eligia. Jedná se o dílo Monogramisty I, činného ve druhém desetiletí 16. století pravděpodobně v Řezně.³³ Jeho první dvě scény odpovídají letní části *Der Heiligen Leben*, zbylých šest spíše zimní části: Na první desce malíř zobrazil vidění Terigie v zahradě, ve druhé Eligiův křest za přítomnosti „francouzského“ krále, který jej dokonce sám vyzvedává ze křtitelnice. Cyklus dále pokračuje světcovými léčitelskými zázraky, jeho blaženou smrtí a následně opět zázračným uzdravováním nemocných u jeho hrobu.³⁴ Takový sled mohla mít konec konců i freska u Sv. Mořice. V úvahu ale připadají také Eligiovy zlatnické divy (zázračné pozlacení hlavy a vytvoření dvou místo jednoho sedla nebo trůnu) nebo velmi populární podkovářský zázrak, kdy Eligius koni usekl holeň, aby ji po podkování bez následků připojil zpět k tělu. To vše obsahuje jak zimní, tak letní verze *Der Heiligen Leben*.

Tento hagiografický spis však vznikl až kolem roku 1400, a nemůže tedy být přímou literární předlohou norimberské malby. Pramenem pro ikonografii fresky (a nejspíše i pro citovanou letní variantu v *Der Heiligen Leben*) musel být neznámý starší Eligiův životopis. Kritické oko si ostatně všimne ještě jedné nesrovnalosti: V textu se nemluví o poslovi předávajícím Terigii psaní. Tento motiv mohla dosud nezjištěná literární předloha eligiovského cyklu v kapli sv. Mořice obsahovat. Dokud ji ale neznáme, nezbývá než se ptát, jaký nese tento motiv význam.

Uvažuji o třech různých vysvětleních. Prvně se může jednat o dopis, v němž franský král oznamuje matce, že se chce stát kmotrem dítěte. Zadruhé by mohlo jít o parafrázi epizody Audoenova životopisu nebo také zimní verze Eligiova života v *Der Heiligen Leben*, kdy porodními bolestmi zužované Terigii přivolali „svatého muže.“ Poté, co se muž dozvěděl o vidění s orlem, ubezpečil matku o zářné budoucnosti očekávaného dítěte. A za třetí může mladý muž s dopisem představovat čistě symbolickou figuru posla přinášejícího v zapečetěném listě radostný příslib svatosti dítěte.

Přiznávám, že ani jedno z těchto tří vysvětlení není zcela uspokojivé. U první varianty vzbuzuje pochyby, že se scéna s poslem odehrává ještě před narozením dítěte, a navíc se nikde nemluví o jakémkoliv králově vzkazu. Slabým bodem druhé možnosti je již postava samotného posla. Je to mladý muž v dvorském oděvu, jeho vzezření tak protičeí tradičnímu figurálnímu typu „svatého muže.“ K tomu ještě můžeme dodat, že Audoen hovoří výslovně o tom, že k Terigii zavolali „*religiosum presbyterum boni testimonii virum*.“ Třetí varianta má čistě metaforický ráz, a nemusí být, proto bezpodmínečně založena na přímé konkordanci textu a obrazu. Motiv klečícího posla se zapečetěným listem je totiž výtvarným vzorcem, jenž sám o sobě nese určitý význam. V sakrální sféře byla jeho hlavním nositelem ikonografie Zvěstování Páně. Klasickým příkladem je první deska tzv. Vyšebrodského oltáře (před rokem 1350). Klečícího anděla, tentokrát včetně zapečetěného listu v ruce, nalezneme pak v Misálu Jana ze Středy (kolem roku

bedeckt sie mit seinen Flügeln und hielt auf der Sonnen Schein. Die Frau hatte einen Garten neben ihrem Haus, und so oft sie darin war, so kam der Aar und hielt den Schein ab von der Frauen. Dies sah der König von Frankreich auf seinem Palast, und verstund wohl, daß das Kind ein großer Mann werden sollte und daß Got das Zeichen tät um des Kindes willen. Und da das Kind geboren war, so ward der König sein Pate. Darnach sah man den Aar nicht mehr über der Frauen. Da ließ man das Kind zu Schul gehen, und das Kind lernet sehr wohl, und ward darnach ein Goldschmied." Severin Rüttgers (ed.), *Der Heiligen Leben und Leiden anders genannt das Passional. Erster Band: Winterheil*, Leipzig 1913, s. 185.

³³ Löcher (pozn. 1), s. 412 – 418.

³⁴ 1. Vidění Terigie, 2. Eligiův křest, 3. Sv. Eligius uzdravuje posedlého, 4. Sv. Eligius uzdravuje slepého, 5. Smrt sv. Eligia, 6. Uzdravení nemocné ženy u hrobu sv. Eligia, 7. Uzdravení posedlého tamtéž 8. Uzdravení malomocného tamtéž.

1365).³⁵ Zde postava s dopisem věřícímu obeznámenému se základními obrazy dějin spásy evokovala slova „*Neboj se Maria...*“ Anděl Gabriel zvěstoval Marii velkou budoucnost dítěte („*bude nazváno synem Nejvyššího...*“).³⁶ Obdobné sdělení by mohl přinášet také posel s listem na fresce v kapli sv. Mořice. V zimní verzi Eligiovy legendy v *Der Heiligen Leben* posel říká: „*Fraw, du solt dich nicht furchten, wann das kint, daz du tregst, das wirt ain heiliger mensch.*“ Přes dílčí nejasnosti a fragmentární stav dochování fotografovaných maleb je zřejmé, že freska na severní zdi čtvrtého pole kaple sv. Mořice nepředstavovala obrazový dokument o narození a dětství královny Václava, nýbrž lokální variantu legendy o sv. Eligiovi. Tato ikonografie navíc dobře odpovídala uspořádání sakrálního prostoru: Podobně jako mučednický příběh sv. Voršily na stěně při hlavním oltáři svatých Mořice, Achácie a Voršily, odkazoval eligiovský cyklus na boční oltář, dedikovaný kromě sv. Kateřiny, Václava a Sebalda také sv. Eligiovi.³⁷ Jak lze vyčíst z historických snímků, stál k východu orientovaný oltář v nice přímo pod freskou.

Donátor

Nové ikonografické určení malby čtvrtého pole přináší také nové otázky ohledně jejich objednavatele. V návaznosti na dosavadní bádání je třeba nejdříve ověřit, zda donátorem nebyl císař, případně jeho blízké okolí. Otázka stojí takto: Nesouvisí freska s úctou Karla IV. ke sv. Eligiovi? Coby franský diplomat a dvořan merovejských králů by Eligius jistě dobře zapadal do Karlova pojetí státní a osobní zbožnosti.³⁸ A navíc Eligiova někdejší diecéze Noyon – Tournai zasahovala do území Lucemburků, vévodů henegavských a flanderských. Zde byl sv. Eligius také zemským patronem.³⁹ Úctu ke sv. Eligiovi císař ostatně prokázal, když se při cestě do Paříže na sklonku roku 1377 zastavil v opatství sv. Eligia v Noyonu, které opatrovalo jeho ostatky.⁴⁰ Císař tehdy zřejmě získal mitru sv. Eligia, kterou následně věnoval pražskému zlatnickému cechu.⁴¹ Že by Karel IV. o zhruba dvě desetiletí dříve podobně podpořil i zlatníky norimberské a v té souvislosti inicioval vznik fresky, je však málo pravděpodobné. Až na krátké období vzpoury (1348/49) zde totiž řemeslníci spadali pod městskou radu a nesměli vytvářet vlastní samosprávné organizace, natož rozvíjet korporátní identitu slavením výročí vlastního patrona.⁴²

Při úvahách o spojení eligiovské fresky s císařem Karlem IV. stojí za zmínku údajná fyziognomická podobnost zobrazeného franského krále s Karlem IV.⁴³ V případě obrazového cyklu zachycujícím legendu o císařem uctívaném svěťci by snad mohl mít jeho identifikační portrét svoji logiku. Nemuselo přitom mermomocí jít o úmysl samotného panovníka nebo jeho dvořanů, ale například o iniciativu ze strany norimberských měšťanů. Porovnáme-li však podobu krále ze scény křtu sv. Eligia se skutečným portrétem Karla IV. například na tzv. ostatkových scénách hradu Karištejna z přibližně stejné doby, zjistíme, že u eligiovského cyklu je zobrazen jen obecný výtvarný typ „moudrého panovníka“.⁴⁴

³⁵ Iniciala A(d te levavi), Praha KMK, Cim 6, f. 4v. Na tuto skutečnost upozornili již Kateřina Kubínová a Jiří Fajt. Kubínová (pozn. 4), s. 10 - Fajt, Nürnberg als Kunstzentrum (pozn. 3), s. 107-108. Srovnej: Lech Kalinowski, *Der versiegelte Brief. Zur Ikonographie der Verkündigung Mariä*, in: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 161-169. – *Der Heiligen Leben II* (pozn. 29), s. 269.

³⁶ Lukáš 1, 30-32

³⁷ Byl vysvěcen 21. října 1313. Fundátorem byl měšťan Eberhard Mendel. Fajt (pozn. 3), Quellenanhang Nr. 37, s. 658.

³⁸ Srovnej Franz Machilek, *Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit*, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Kaiser Karl IV., Staatsmann und Mäzen*, München 1978, s. 87-101.

³⁹ Dana Stehlíková, *Le trésor de Saint Éloi de la corporation des orfèvres de Prague*, in: Pátková (pozn. 26), s. 218.

⁴⁰ Hana Pátková, *Le culte de Saint Éloi en Bohême médiévale*, in: Eadem (pozn. 26), s. 54-55.

⁴¹ Vrcholně středověká část pokladu cechu pražských zlatníků obsahuje vedle relikviáře ve tvaru mitry také tzv. váček sv. Eligia, obal na jeho mitru a další relikvie. Rytý nápis na relikviáři uvádí, že mitru císař obdržel darem od francouzského krále a roku 1378 ji věnoval cechu pražských zlatníků. Dana Stehlíková, *Le trésor de Saint Éloi de la corporation des orfèvres de Prague*, in: Eadem (pozn. 26), s. 227-257.

⁴² Michael Diefenbacher, *Massenproduktion und Spezialisierung. Das Handwerk in der Reichsstadt Nürnberg*, in: Karl Heinrich Kaufhold - Wilfried Reininghaus (ed.), *Stadt und Handwerk in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2000, s. 211-228. Norimberští zlatníci se přesto ke svému patronovi hlásili. Dochovalo se nám totiž nařízení městské rady z roku 1410, v němž se zlatníkům pod pohrůžkou značného trestu zakazuje slavit svátek sv. Eligia svícemi a tancem. Těžko však na základě této zmínky s nimi spojit eligiovskou malbu. Johannes Müllner, *Die Annalen der Reichsstadt Nürnberg von 1623. Von 1351-1469. Teil 2*, Nürnberg 1984, s. 207. – Franz Machilek, *Dedicationes Ecclesiae Sancti Sebaldi. Die mittelalterlichen Kirch und Altarweihen bei St. Sebald in Nürnberg*, in: Helmut Baier (ed.), *600 Jahre. Ostchor St. Sebald - Nürnberg. 1379-1979*, Neustadt. a.d. Aisch 1979, s. 154, pozn. 77.

⁴³ Kehrer, *Das König Wenzel-Fresko* (pozn. 10), s. 65-67. Naposledy Fajt (pozn. 3), s. 112.

⁴⁴ Takto již Kubínová (pozn. 4), s. 7.

To ostatně dokládá fakt, že místo císařské koruny, bezesporu nejdůležitějšího identifikačního atributu Karla IV., má franský král opět jen obecnou královskou korunu.

Císaře tedy nelze vyloučit z okruhu potenciálních objednatelů malby, nenašli jsme ale ani žádný pádný doklad svědčící pro jeho angažmá. Skutečnost, že šlo fresku ve hřbitovní kapli, svědčí mnohem více pro objednavatele z řad patricijských rodin. Těmi mohli být například patroni kaple Mendelové.⁴⁵ Mendelové jsou poprvé zmiňováni roku 1305 jako majitelé hamru a výrobci zbraní. Brzy se stali jedněmi z neúspěšnějších obchodníků a finančníků ve městě. Ve druhé polovině 14. století zaujímal klíčové postavení v norimberském obchodu s Itálií a skrze Benátky také s Levantou. Jejich donátorská činnost ve 14. století je obdivuhodná: vedle svatomořické kaple (1313) založili norimberskou kartouzu (1380) a dvě charitativní instituce – tzv. Mendelsche Zwölfbrüderhausstiftung (1388) a tzv. Seelhaus am Paniersberg (1392). Ve svatomořické kapli nechali později vymalovat voršilskou legendu⁴⁶ a podobně tomu mohlo být i v případě eligiovské malby. Důvod, proč by zvolili právě tohoto světce, a ne například některého z dalších patronů bočního oltáře, se přímo nabízí: Sv. Eligius byl uctíván nejen jako ochránce zlatníků, ale také kovářů a dalších kovo zpracujících řemesel včetně mincovních, a jako takový mohl být brán za patrona i rodinou Mendelů.⁴⁷ To je však hypotéza, kterou by bylo třeba ověřit archivním průzkumem. Stejně tak mohl být objednavatelem malby například Ruff Seyboth von Wendelstein, který roku 1360 při bočním svatováclavském/eligiovském oltáři zřídil mešní nadaci a v blízkosti oltáře byl také pochován.⁴⁸

Pátrání po panovníkově osobní výpovědi, konkrétně po vizuálních dokladech „*takřka spasitelné úlohy*“ jeho syna Václava, se ukázalo být slepou uličkou.⁴⁹ Nejedná se o jedinečnou, se samotným císařem a jeho politickými ambicemi úzce svázanou ikonografii,⁵⁰ ale „jen“ o zobrazení legendy jednoho z patronů příslušného oltáře. Slovo „jen“ zde však není v žádném případě namístě. Malba má prvořadý význam pro obecně eligiovskou ikonografii, neboť se jedná o velmi ranou ukázkou výtvarného znázornění světcovy legendy. První scéna cyklu s viděním Eligiovy matky představuje dokonce nejstarší známý příklad takového vyobrazení. Malba je zároveň důležitým dokladem badateli dosud málo reflektovaného kultu sv. Eligia v Norimberku. Rozšíření patrocina hlavního oltáře kostela sv. Sebald a o sv. Eligia roku 1379 naznačuje, že eligiovský kult hrál ve středověkém Norimberku významnější roli, než se dosud zdálo.⁵¹

Epilog – otázka autorství

Dosavadní ikonografická interpretace vedla badatele k přesvědčení, že vznik fresky inicioval v souvislosti se křtem královice Václava (IV.) pražský dvorský okruh nebo sám císař Karel IV. Tato teze mohla být navíc podpořena mnohými

⁴⁵ Fajt (pozn. 3), s. 90-92. – Diefenbacher, Mendel, in: Stadtllexikon Nürnberg, http://online-service2.nuernberg.de/stadtarchiv/objekt_start.fau?prj=verzeichnungen&dm=Stadtllexikon&ref=6964, vyhledáno 17. 6. 2020.

⁴⁶ Součástí malby byly erby odkazující na Marquarda Mendela (†1437) a jeho první ženu Kláru, roz. Waldstromerovou (†1424). Gebhardt (pozn. 7), s. 13-14.

⁴⁷ Konkrétně mohlo jít o Heinricha Mendela (†1368), případně jeho syna Marquarta (†1388). Prameny k nim uvádí Fajt, Nürnberg als Kunstzentrum (pozn. 3), s. 100, pozn. 179.

⁴⁸ Johannes Müllner, *Die Annalen der Reichsstadt Nürnberg von 1623. Teil 1: Von den Anfängen bis 1350*, ed. Gerhard Hirschmann, Nürnberg 1972, s. 311. – Fajt (pozn. 3), s. 99-100.

⁴⁹ Jiří Fajt - Markuks Hörsch: Karel IV. a Svatá říše římská. Mezi Prahou a Lucemburskem – zemský most na západ, in: Fajt, *Karel IV., císař z Boží milosti* (pozn. 14), s. 363: „*Václav byl v očích svého otce zachráncem rodu a tím, kdo své poddané ochrání před nepřáteli. Tím se vysvětlují christologické akcenty a takřka spasitelná úloha, která byla Václavovi přisouzena a vizuálně také zachycena na spodních třech scénách.*“

⁵⁰ Jistou paralelu k našemu tématu představují nejnovější ikonografické studie k emauzskému typologickému cyklu. Jan Dienstbier, Král nebo konvent? Otázky nad ikonografií emauzského typologického cyklu, in: Kateřina Kubínová et al. (edd.), *Karel IV. a Emauzy. Liturgie - text - obraz*, Praha 2017, s. 129. Srovnej také: Idem, Poznámka k poznámce. Ikonografie a emauzský typologický cyklus, in: Biegel Richard – Konečný Lubomír – Ottová Michaela – Prah Roman (eds.), *Ikonografie. Témata, motivy, interpretace. Kniha k počtě Jana Royta*, Praha 2017, s. 125–138. – Kateřina Kubínová, Emauzský cyklus a liturgie, in: Kubínová (pozn. 50), s. 151-163.

⁵¹ Tento oltář vysvětil bamberský biskup Lambrecht z Brunnu (pontifikát v letech 1374-1399) dne 28. srpna 1379. Text konsekrační listiny zní: „*Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo nono dedicatum est hoc altare in honore sancti Sewaldi, Fabiani et Sebastiani et quatuor doctorum et sancti Eloi et s. Severii per venerabilem dominum dominum Lampertum episcopum Bambergensem, qui reliquias dictorum sanctorum in dicto altari reclusit, indicione sekunda quinto kallendas Septembris eiusdem anni, in quorum testimonium sigillum dicti domini presentibus est appensum.*“ Machilek, Dedicaciones (pozn. 43), s. 159. – Gerhard Weilandt, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Petersberg 2007, s. 495. Se zvláštní okázalostí se výroční den sv. Eligia (25. června) slavil zřejmě až počínaje nadáním Burkharda Semlera (†1462). Albert Gümbel, *Das Mesnerpflichtbuch von St. Sebald in Nürnberg vom Jahre 1482*, München 1929, s. 27.

stylovými vazbami na pražské umělecké prostředí, zejména se schodištními cykly a Apokalypsou v kapli Panny Marie na hradě Karlštejn.⁵² Odtud je pak již jen krok k připsání maleb dvornímu malíři Karla IV. a zároveň norimberskému měšťanovi Sebaldu Weinschröterovi. O této hypotéze poprvé uvažoval Robert Suckale.⁵³ Jiří Fajt již označil tzv. „Wenzelsfresko“ za hlavní dílo Weinschröterovy tvorby a vzal jej za východisko připsání poměrně rozsáhlého souboru výtvarných děl Sebaldu Weinschröterovi a jeho dílně. Sem patří především hlavní oltář z kostela sv. Jakuba v Norimberku, fragmenty čtyř oltářů z kostela sv. Kláry tamtéž a dále kresby ze skicáku v Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (inv. č. Hz 37 a 38), návrhy pro textilní práce, okenní vitráže, ilustrace listin atd.⁵⁴ Sebald Weinschröter je pramenně dobře doložen. Pocházel ze staré norimberské rodiny. Coby účastník tzv. povstání řemeslníků byl roku 1349 doživotně vyhoštěn z Norimberku, ale již 1357 zde koupil dům. Důležitým svědectvím je také listina z 30. prosince 1360, v níž mu císař Karel IV. udělil desátky z vesnice Röthenbach a zmiňuje jej jako „*unser lieber getrewer Sebolt Weinschröter, der moler, unser hofgesind, burger ze Nüremberg*“.⁵⁵ Roku 1370 je malíř Weinschröter zmiňován jako zesnulý.⁵⁶ Přes poměrně bohatá pramenná svědectví a bezpochyby norimberský původ připisovaných děl však část badatelů poukazuje na skutečnost, že nemáme žádný konkrétní důkaz pro spojení malíře Weinschrötera s jakýmkoliv uměleckým dílem.⁵⁷ Na váze tomuto názoru nyní přidává nově dekodované téma naší fresky. Skutečnost, že nyní postrádáme věrohodnou vazbu císaře na svatomořické malby, sama o sobě nevylučuje autorství Sebald Weinschrötera. Doklady jeho umělecké tvorby ale bude třeba napříště podepřít jinými argumenty.*

⁵² Kehrer, Das König Wenzel-Fresko (pozn. 10), s. 66. – Schwemmer (pozn. 12), s. 542-543. – Schädler-Saub (pozn. 7), s. 134.

⁵³ Suckale (pozn. 12), s. 191, pozn. 45.

⁵⁴ Nejnověji Fajt (pozn. 3), zvláště s. 120-141, 311, 423, 627-633.

⁵⁵ Citováno podle Ibidem, s. 649.

⁵⁶ Albert Gümbel, Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Kaiser Karls IV., in: Repertorium für Kunstwissenschaft 27, 1904, s. 18.

⁵⁷ Daniel Hess, Zwischen Frankreich und Böhmen: Nürnberger Malerei und Glasmalerei, in: *Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert. Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 2*, Nürnberg 2007, s. 343. – Scholz (pozn. 12), s. 228-232. – Stephen Kemperdick, *Deutsche und Böhmisches Gemälde 1230-1430. Gemäldegalerie Berlin. Kritischer Bestandskatalog*, Berlin 2010, s. 97, pozn. 30. – Katja von Baum, Joshua P. Waterman, Drei Fragmente eines Klarenretabels aus der Klarissenklosterkirche St. Klara, Nürnberg, in: Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder, Katja von Baum (eds.), *Die Gemälde des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum. Band I: Franken, Teil 1*, Nürnberg 2019, 57-77 („Die Nürnberger Klarenwerkstatt“).

*Tato studie vznikla za podpory projektu Univerzity Karlovy Progres Q07, Centrum pro studium středověku. Zároveň vznikla v rámci výzkumných aktivit Národního památkového ústavu, z jehož rozpočtu byla z části financována. Za pomoc s obstaráváním potřebné literatury děkuji Kateřině Kubínové, Janu Dienstbierovi, Tomáši Gaudkovi, Werneru Williams-Krappovi, Stefanu Bartilovi a Benno Baumbauerovi.