

JAN KLÍPA

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, V. V. I., PRAHA

Matthias Kammel (ed.), Der Deichsler-Altar. Nürnberger Kunst um 1420

Nürnberg, Verlag der Germanischen Nationalmuseum 2016, 80 s., 10 čb. a 88 bar. obr., katalog, bibliogr.

Výtvarná produkce císařského města Norimberku byla v době panování Karla IV. i za dlouhé vlády jeho syna Václava IV. četnými vztahy provázána s pražským uměleckým centrem. Tyto kontakty lze s jistou setrvačností sledovat i dále do období husitských válek. Když tedy norimberské Germánské národní muzeum uspořádalo v roce 2016 výstavu věnovanou jednomu z nejdůležitějších řezbářských i malířských děl norimberského umění prvních desetiletí 15. století a doprovodilo ji vědeckým katalogem, šlo o událost i z domácí perspektivy stěží přehlédnutelnou.

Výstavní i publikační počín byl primárně motivován restaurováním řezané a polychromované třífigurové Kalvárie ze sbírek pořádajícího muzea a souvisejícím důkladným umělecko-historickým zájmem o původní celek – oltář Bertholda Deichslera ze zaniklého kostela norimberských dominikánů. Oboustranně malovaná křídla této dnes rozptýlené archy jsou přitom dílem vedoucího norimberského malířského ateliéru v době mezi působením Mistra mariánského oltáře (někdejšího hlavního oltáře mariánského kostela) v prvním desetiletí 15. století a vystoupením anonymního malíře Tucherova oltáře (z téhož chrámu) ve čtyřicátých letech.

Dlouholetý kurátor a vedoucí sochařské sbírky Germánského národního muzea (od poloviny roku 2018 generální ředitel Bavorského národního muzea v Mnichově) Frank Matthias Kammel koncipoval doprovodnou publikaci jako soubor dvou širších statí o Deichslerově oltáři – z hlediska umělecko-historického a z hlediska restaurátorsko-technologického – a připojený výčtový katalog vystavených děl, uvádějící pouze jejich základní parametry a velmi výběrovou bibliografii. Vlastní Kammelův text, tedy umělecko-historickou stat', lze chápat jako další z autorových příspěvků k poznání klíčového – byť ve světle zájmu o pozdější norimberské velikány, jako byl Hans Pleydenwurff, Michael Wolgemut či Veit Stoss (nemluvě o Albrechtu Dürerovi) po dlouhá desetiletí poněkud opomíjeného – období konstituování samostatné norimberské výtvarné tradice.¹

¹ Oba aspekty – jednak že jde o období klíčové, jednak že stojí v posledních desetiletích poněkud ve stínu zájmu o zlatou éru norimberského malířství na konci 15. a v první půli 16. století – dokládá koncepce rozsáhlé monografie Roberta Suckaleho, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009. Odkazy na ni však v textech recenzovaného katalogu chybějí.

Kammel začíná standardním důkladným vypsáním dějin díla a na základě podrobné pramenné heuristiky i interpretace ukončeného restaurátorského průzkumu potvrzuje tušení starší literatury, že Kalvárie byla původně skutečně součástí Deichslerova oltáře v kapli rodiny Beheimů v dominikánském kostele. Navazuje podrobné sebrání všech relevantních zmínek o této někdejší významné památce norimberského středověku. Autor se soustředí zejména na dobu zániku kostela (stržen roku 1807) a období těsně předcházející, a na základě písemných i ikonografických pramenů (veduty, akvarely či grafika romantického období) rekonstruuje vzhled a vybavení kazatelského chrámu. Podrobně sleduje i další osudy nejen titulního oltáře, ale i ostatních děl, které souvisely s významným místem rodové memorie Deichslerů, jako byly epitafy, náhrobek či v nedávné minulosti nově identifikované vyšívané antependium, rovněž ve sbírkách pořádajícího muzea. Samotný oltář, respektive oltářní nástavec, je dnes rozptýlen na třech místech: řezaná Kalvárie se z městského depozitu v dnes již rovněž neexistující kapli sv. Mořice dostala roku 1875 do sbírek GNM, dvě oboustranně malovaná křídla, která byla v první polovině 19. století majetkem a pravděpodobně i učební pomůckou norimberské kreslířské školy, zakoupil v roce 1844 pro královské sbírky v Berlíně jejich tehdejší ředitel Gustav Friedrich Waagen. Do kostela v dolnofranském Műnnerstadtu neznámo jakou cestou dospěla predela s Pannou Marií a osmi polopostavami světic a světců, kterou Kammel ve shodě s částí starší literatury považuje rovněž za původní součást oltáře. Konečně dvě archivně doložená někdejší pevná křídla se sv. Dominikem a Jiřím se po zrušení kostela ztratila.

V pasáži věnované norimberskému sochařství kolem roku 1420 zúročil a syntetizoval Kammel své předchozí studie k tématu, jakož i svoji dlouholetou kurátorskou praxi. Předložený výsledek se příliš neodklání od jeho textů ve starším katalogu, věnovaném fenoménu terakotové plastiky, v jejíž produkci hrál Norimberk na počátku 15. století zásadní roli.² Podle Kammela byl právě Mistr norimberských terakotových apoštolů vůdčí osobností tehdejší lokální sochařské produkce vůbec, což je při uvážení kvality jeho díla i faktu, že na norimberské terakoty, i přes technické odlišnosti, navazuje také soudobá tvorba řezbářská, názor jistě oprávněný. Druhou genetickou linií, z níž řezbář Deichslerovy Kalvárie čerpal, je tradice rozměrných norimberských krucifixů z prvních desetiletí 15. století, která ovlivnila jak produkci reliéfních kamenosochařských epitafů, tak dřevorezbu drobnějšího měřítka, jejímž vrcholným projevem je právě analyzované sousoší. I přes množství pramenných dokladů k jednotlivým donátorům se však autorovi nedaří mezi jednotlivými díly konstruovat jiné vztahy než ty postavené na základní formální srovnávací analýze jednotlivých motivů (v první řadě záhybového systému bohatých draperií). Ani ta jej však nevede dále než ke konstatování základních podobností zmiňovaných děl, případně jejich příslušnosti ke stejnému „modu“. (s. 31) Celá pasáž pojednávající o sochařství tak ústí do celkem neproblematického vyjádření, že doposud zmiňovaná díla „*bekunden das hohe künstlerische Niveau, auf dem Meister der Kreuzigungsgruppe des Deichsler-Altar agierte*“. (s. 32) Druhým sdělením pak je, že v rámci tohoto niveau stál anonymní řezbář Deichslerovy Kalvárie na špici a ve svém umění kombinoval podněty „*von innovativen Entwicklungen in der*

² Frank Matthias Kammel, Tonplastik im Mittelalter. Ein Überblick zu Bestand und Verbreitung im deutschen Sprachraum, Die Nürnberger Tonplastik des Weichen Stils, in: Georg Ulrich Großmann (ed.), *Die Apostel aus St. Jakob: Nürnberger Tonplastik des Weichen Stils* (kat. výst.), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2002, s. 8–51.

böhmischen Kunst" (nic bližšího se bohužel o těchto podnětech ani o povaze vztahů mezi dotyčným řezbářem a českým prostředím nedozvídáme) s místními impulsy, vycházejícími „*vom Austausch innerhalb des vitalen künstlerischen Milieus, das Nürnberg damals bot*". (s. 33)

Naopak v podkapitole věnované malířské složce oltáře Kammel nešetří nově navrhovanými atribucemi, které po mém soudu příliš zjednodušují poněkud nepřehlednou situaci v norimberském deskovém malířství mezi druhým a pátým desetiletím 15. století. Předně je nutno konstatovat, že výše zmíněný odklon od badatelského tématu norimberského umění první třetiny 15. století platí víceméně pro období od poloviny 20. století. Naopak v době meziválečné, ale již i dříve, od posledních desetiletí 19. století se právě norimberské malířství první půle 15. století těšilo významnému zájmu tehdejší odborné literatury. Ten vycházel především z tradičního vyzdvihování tvorby Albrechta Dürera a jeho současníků a následovníků, v níž byl hledán vlastní vrchol německého umění. S tímto paradigmatem, jež platilo minimálně od romantického období, souvisel jak prvotní vlastenecky topografický zájem, tak i snaha odborně zhodnotit předchůdce tohoto „zlatého věku“. Obraz, na něž navazovalo sporadické bádání druhé poloviny 20. století, formovali badatelé Henry Thode, Karl Gebhardt, Curt Glaser, Wilhelm Worringer, Eberhard Lutze, a zejména Heinrich Zimmermann. Právě Zimmermann, tehdejší kurátor Germánského národního muzea, uspořádal již v roce 1931 velkou výstavu děl z nejstarší epochy norimberského malířství, k níž vyšel i reprezentativní katalog.³ Jako završitele této tradice lze chápat Alfreda Stangeho, který se v rámci svého mnohasvazkového díla o německém středověkém malířství přirozeně Norimberku rovněž důkladně věnoval.⁴ Obraz vývoje, k němuž starší bádání dospělo, aktualizoval ve své syntéze z devadesátých let Peter Strieder.⁵ Ve zkratce řečeno, stojí podle této koncepce na počátku kontinuální tradice norimberského malířství 15. a 16. století anonym Mistr mariánského oltáře z Frauenkirche, jehož žáky byli autoři Deichslerova i Imhoffova oltáře. Na ně pak navazovala dílna Mistra bamberského oltáře (1429) a ve třicátých letech tuto počáteční fázi před vystoupením nizozemsky poučeného Mistra Tucherova oltáře završila dílna, z níž vyšly malby oltáře sv. Deokara v kostele sv. Vavřince (1437).⁶ Vedle této hlavní vývojové linie čítá fond norimberského malířství řadu děl, která se starší literatuře jevila jako spíše solitérní či která rozměňovala nebo různě modifikovala výše představenou základní stylovou linii. Frank Matthias Kammel měl poprvé od roku 1931 k dispozici významnou část relevantního materiálu shromážděnou na jednom místě (s politováníhodnou výjimkou právě křidel Deichslerova oltáře, která, ač byla do katalogu jako titulní dílo přirozeně pojata, nebyla Berlínskými muzei na výstavu zapůjčena),⁷ což umožnilo nové promyšlení vzájemných vztahů mezi anonymy etablovanými v literatuře, ale také otázku, do jaké míry je pro prostředí typu Norimberka v první půli 15. století konstrukce mnoha anonymních „M/mistrů“ vůbec

³ Henry Thode, *Die Malerschule von Nürnberg*, Frankfurt a. M. 1881. – Karl Gebhardt, *Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg*, Straßburg 1908. – Curt Glaser, *Die altdeutsche Malerei*. München 1924. – Wilhelm Worringer, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Leipzig 1924. – Heinrich Zimmermann, *Nürnberg Malerei 1350–1450: Die Tafelmalerei, Anzioger des Germanisches Nationalmuseum 1930–1931*, s. 23–48. – *Katalog der Ausstellung Nürnberger Malerei 1350–1450 im Germanischen Museum Nürnberg*, Nürnberg 1931.

⁴ Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik IX. Franken, Böhmen und Thüringen in der Zeit von 1400 bis 1500*, Berlin 1958.

⁵ Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, Königstein im Taunus 1993.

⁶ Strieder (pozn. 5), s. 24–36.

⁷ Což znemožnilo například tolik potřebnou verifikaci předpokladu o shodném autorství (a tedy shodném původním určení) Deichslerových křidel a predely z Münnerstadtu, na němž se dosavadní literatura neshodne. Kammelovo odůvodnění příslušnosti obou částí k jedné původní arše nicméně pokládám za přesvědčivé.

nosná – a v neposlední řadě pak tato příležitost umožnila poučenější verifikaci Kammelových závěrů, než jaká by byla možná pouze na základě komparace drobných reprodukcí.

Kammel v první řadě navázal na Alfreda Stangeho a významnou část Imhoffova oltáře a křídla Deichslerova oltáře připsal jedné umělecké osobnosti, kterou ve shodě s koncepcí výstavy nazval Mistrem Deichslerova oltáře (oproti Stangeho obdobnému konstruktivnímu Mistra Imhoffova oltáře). V otázce školení malíře (v dílně Mistra mariánského oltáře) i ve věci následovnictví Mistra bamberského oltáře se Kammel od dosavadní literatury neodchyluje. Jeho vlastním, nicméně poněkud problematickým přínosem je však rozšíření *oeuvre* Mistra Deichslerova oltáře o řadu děl pokládaných doposud spíše za solitérní kusy.

Na tomto místě je třeba učinit poněkud obecnější odbočku: Ve středoevropských uměleckých centrech se v deskové malbě v první polovině 15. století nejednou setkáváme se situací, kdy je k dispozici poměrně široký fond dochovaných děl, vykazujících jednotný, nikoli však zcela shodný stylový charakter. I přes existenci (byť spíše dílčích) archivních zpráv o malířích či objednatelích jejich děl se nicméně nedaří nalézt konkrétní pramenně doložená připsání. Výsledkem detailního studia tohoto materiálu je řada teorií jednotlivých badatelů, které se liší pouze nepatrně a pro méně zúčastněného odborného čtenáře (nemluvě o spíše nepravděpodobném čtenáři z řad laické veřejnosti) zcela nepodstatně v pomocných jménech jednotlivých „mistrů“, v drobných posunech v jim připsaném konvolutu děl či v hodnocení jejich žákovské následnosti nebo dílenské příslušnosti. Popsanou situaci bychom našli ve specializovaném studiu vídeňského nebo právě norimberského malířství prvních desetiletí 15. století.⁸ Změnu úhlu pohledu předznamenal Robert Suckale, který se ve srovnatelném případě vídeňského uměleckého centra skepticky vyjádřil k detailní atribuční práci a doporučil tamější památky hodnotit spíše jako produkci většího uskupení malířů či dílen úzce kooperujících na omezeném prostoru, vázaných jednotným výtvarným projevem, jenž označuje jako „Großwerkstatt“.⁹ Obdobnou situaci lze na základě detailního průzkumu dochovaného materiálu předpokládat právě rovněž v Norimberku, ale pravděpodobně se jí blíží i prostředí, z něhož vyšla řada památek českého pozdního krásného slohu (či malby husitského období) z okruhu tzv. Mistra rajhradského oltáře.¹⁰

Chtěli-li bychom instrumentalizovat zmíněný Suckaleho termín, pak je nutno konstatovat, že Kammel ve svém atribučním úsilí nekonstruuje „Großwerkstatt“, ale zůstává u představy tradiční „Werkstatt“: malby sice stylově blízké, ale přesto při bližším pohledu a hlubší analýze – a zejména při uvážení kvality – rozmanitě neváhá připsat přímo jednomu malíři. Nástrojem je mu přitom tradiční formální srovnávací analýza, arcit' v redakci snad až příliš zhrublé: například připsání Epitafu Anny Imhoffové, rozené Rothflasch (+ 1413), z kostela sv. Sebalda Mistru Deichslerova oltáře coby jeho raného díla ospravedlňuje autor pouze srovnáním tváře sv. Mikuláše z epitafu se sv. Janem Křtitelem z oltáře (bohužel spíše nepřesvědčivým) a srovnáním trávníku na obou malbách (s. 39) – (obdobně

⁸ Srov. příslušné kapitoly v monografii Jan Klípa, *ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430*, Praha 2013, s. 55–101, 129–151.

⁹ Robert Suckale, Überlegungen zur spätgotischen Tafelmalerei in Oberösterreich, in: Lothar Schultes – Bernhard Prokisch (edd.), *Gotik Schätze Oberösterreich*. Linz–Weitra 2002, s. 123.

¹⁰ Helena Dáňová – Štěpánka Chlumská (edd.), *What the Eyes Cannot See. Underdrawing in 14th–16th Century Panel Paintings from the Collections of the National Gallery*, Praha 2017, s. 142–147, kat. č. 20, cit. s. 147.

pojatý porost ovšem nalézáme v podstatě na všech deskových malbách z norimberského prostředí od počátku 15. století do konce třicátých let). Tuto Kammelovu atribuční práci navíc definitivně znejasňuje jeho tvrzení, že epitaf Anny Imhoffové je dokladem, že mladý Mistr Deichslerova oltáře znal oltář sv. Kateřiny z Kleinschwarzenlohe. Toto pozoruhodné dílo, které Peter Strieder pro jeho silnou českou notu ani nezařadil do katalogu svého přehledu norimberského malířství,¹¹ je však fundací Petera Rietera z Kornburgu z let 1418 až 1420,¹² nikoli prací z prvního desetiletí 15. století, jak se domnívá autor recenzované publikace. (s. 37 a 40) Staršího a dosti přesvědčivého názoru se Kammel přidržel ve věci atribuce zadní strany Imhoffova oltáře a dalších příbuzných děl, jejichž autorem má být malíř, zvaný podle svého pozdějšího monumentálního díla Mistr bamberského oltáře. S tímto hodnocením také souvisí obecně přijímaný názor o školské závislosti tohoto malíře na dílně Mistra Deichslerova (a Imhoffova) oltáře.¹³ Naopak snaha připsat malíři Deichslerova oltáře pozdní a kvalitativně značně nevyrovnané desky se Smrtí Panny Marie z Műnnerstadtu a epitaf Agnes Glockengiesserové (+ 1433) z kostela sv. Vavřince v Norimberku vyznívá nevěrohodně. Odkaz na podobně traktované vlasy (deska z Műnnerstadtu, s. 44) či na obdobně pojatý trávník (epitaf, s. 45) jsou jako doklad shodného autorství opět nedostatečné. Zejména uvážíme-li nápadnou odlišnost Smrti Panny Marie od starších prací sledovaného mistra, které spočívá v silné zálibě ve zdobnosti a dekorativnosti. Bohaté puncování, zdobení lemů, dekorování svatozáří, bohatství vzorů látek a s tím související drobnopisnost – to jsou rysy, které bychom na Deichslerově či Imhoffově oltáři marně hledali. Disproporční postavy s častěji se opakujícím poněkud tupým profilem rovněž nelze autorsky srovnávat s apoštolou Imhoffova oltáře, přestože vycházejí ze stejného – místně typického – obličejového typu. Epitaf Agnes Glockengiesserové je pak příkladem dobové norimberské produkce prostřední kvality, která reaguje na podněty vycházející z vedoucích dílen, ale není schopná je zpracovat a rozvinout na dostatečné umělecké úrovni. Podobných – i výtvarně kvalitnějších – desek je v daném prostředí v první polovině 15. století několik desítek a přesvědčivý důvod proč zrovna tuto Kammel pozdvihl do *oeuvre* jistě výjimečné umělecké osobnosti Mistra Deichslerova oltáře nelze bohužel v popisných pasážích textu rozpoznat. (s. 45)

Z předchozích odstavců je pravděpodobně zřejmé, že pokusy roztrždit materiál norimberského deskového malířství prvních desetiletí 15. století detailně dle rukou jednotlivých mistrů, nota bene s nárokem nějaké definitivní platnosti takto vzniklé atribuční sítě, jsou dnes zřejmě obecně odsouzeny k nezdaru – a navíc se lze oprávněně ptát po smyslu takového konání. Pokusíme-li se však naopak vztáhnout Suckaleho výše zmiňované doporučení na norimberské prostředí, je možno rovněž v tomto významném středoevropském uměleckém centru konstatovat činnost jakéhosi „velkoateliéru“ či volného sdružení několika dílen, jejichž produkce se vyznačuje velmi specifickým a koherentním stylovým projevem. Je zároveň nicméně natolik variabilní, že neumožňuje uvažovat v intencích modelu

¹¹ Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, Königstein im Taunus 1993, s. 26.

¹² Annelise Daig, *Der Katharinen-Altar von Kleinschwarzenlohe*. Nürnberg und Böhmen in der Malerei um 1400, *Das Münster V*, 1952, s. 256-264, zvl. s. 262-264.

¹³ Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik IX. Franken, Böhmen und Thüringen in der Zeit von 1400 bis 1500*, Berlin 1958, s. 9-11. – Stangeho rozdělení Imhoffova oltáře podržel a identifikaci druhého malíře s Mistrem bamberského oltáře navrhl Kurt Löcher, *Tafelmalerei in Nürnberg*, in: Gerhard Bott (ed.), *Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance*, München 1986, s. 81–86.

jedné dílny s vedoucím mistrem a podřízenými pomocníky.¹⁴ Takový model platil pravděpodobně ještě pro dílnu Mistra mariánského oltáře, která neměla na počátku 15. století v Norimberku konkurenci. Již na konci druhého desetiletí lze však pozorovat existenci paralelních a odlišitelných projevů, z nichž dominantním byla produkce malíře, zodpovědného za společensky prestižní zakázky od předních patricijských norimberských rodů (Deichslerův a Imhoffův oltář). Vedoucí individualitu této dílny v užším smyslu se již ve 20. letech stal malíř zodpovědný za zhotovení oltáře do františkánského kostela v Bamberku. Ze stejné dílny, ale opět pod jiným, snad mladším individuálním vedením, pak pocházejí i malovaná křídla Oltáře sv. Deokara z druhé poloviny třicátých let. Kolem tohoto jádra lze shromáždit řadu dochovaných památek, které s ohledem na výsledky tradiční minuciozní formální analýzy nelze připsat jedné umělecké individualitě. Velmi dobře si však lze představit kooperaci několika dílen, které – například díky usazení v jedné lokalitě (ulici, čtvrti) a díky prostupnosti na úrovni pomocných sil, ale i předlohových materiálů – sdílí určitý rozpoznatelný stylový kánon, udávaný tou (ekonomicky a společensky) nejúspěšnější z nich. Vedle tohoto hlavního proudu lze však v Norimberku rozpoznat druhou výraznou tradici, která – byť je její příslušnost k tamnímu uměleckému centru, jakož i ke zde působícímu „velkoateliéru“ nepochybná – vykazuje odlišné a svébytné formální rysy, jež uchovává minimálně po dvě desetiletí. Jde právě o dílnu, jejímž prvním dochovaným dílem je epitaf Anny Imhoffové. Tato dílna realizovala zakázku Petera Rietera v Kleinschwarzenlohe, z níž vyšel pravděpodobně v roce 1423 rodový oltář původně určený do kaple hohenzollernského hradu Cadolzburgu¹⁵ a jejíž dílo lze spatřovat ještě v pozdním oltáři rodiny Koelerů z norimberského sv. Vavřince z počátku třicátých let.¹⁶ Produkce norimberské „Großwerkstatt“ tak nebyla určována pouze jednou dominantní dílnou, ale rozvíjela se v síti vztahů, jejímž druhým uzlovým bodem byla právě představená dílna, silně čerpající z tradice českého krásného slohu.¹⁷

Hodnocení této větší poloviny publikace lze uzavřít konstatováním, že její první část, pojednávající o dějinách Deichslerova oltáře na pozadí dramatických dějin norimberského dominikánského kláštera zejména v jejich finální fázi, je zpracovaná velmi důkladně a její výsledky jsou pro poznání norimberského uměleckého prostředí vysoce přínosné. Část druhá, zasazující řezanou Kalvárii do souvislostí vývoje sochařství v Norimberku v prvních desetiletích 15. století, je zpracovaná standardně a aktualizuje stávající poznání v souvislosti s nově rozpoznávaným a oceněným stěžejním řezbářským dílem. Třetí část, věnovaná zhodnocení malířské složky Deichslerova oltáře a představující pokus o novou koncepci vývoje deskové malby v Norimberku mezi léty 1410 a 1440, nedosáhla

¹⁴ Detailně a s hodnocením starší odborné literatury srov. kapitolu „Norimberk“ in: Klípa (pozn. 9), s. 55-101.

¹⁵ Klípa (pozn. 9), s. 77. Kammelova hypotéza, že by autor Oltáře z Cadolzburgu mohl být žákem Mistra Deichslerova oltáře je opět nepravděpodobná, s ohledem na četné vazby díla k Oltáři z Kleinschwarzenlohe a na jeho silné bohemismy, odkazující až k tradici založené Mistrem Theodorikem. Česká orientace malíře souvisela v tomto případě zřejmě s politickou příslušností objednavatelů díla, norimberských purkrabí z rodu Hohenzollern, ke straníkům krále Zikmunda Lucemburského v jeho říšské politice.

¹⁶ Ernst Günther Troche, Der Koeler-Altar in der St. Peterskapelle am Siechgraben in Nürnberg, in: Fritz Redenbacher (ed.), *Festschrift Eugen Stollreither zum 75. Geburtstag gewidmet von Fachgenossen, Schülern, Freunden*, Erlangen 1950, s. 355–366.

¹⁷ Spíše než do okruhu Mistra bamberkého oltáře, kam jsou někdy literaturou kladeny, patří do skupiny děl volněji inspirovaných právě touto dílnou ještě další dva norimberské oltáře ze třicátých let: rozptýlený Oltář sv. Kateřiny, srov. Strieder (pozn. 5), s. 175–176, kat. č. 14, a Oltář Panny Marie a Čtrnácti sv. pomocníků, který byl určen do špitálního kostela sv. Kříže a dnes se nachází v presbytáři novodobého luterského kostela Friedenskirche v Norimberku. Srov. Strieder (pozn. 5), s. 176–177, kat. č. 15.

přesvědčivosti prvních dvou ani co do pečlivosti zpracování (starší literatura je citována a zmiňována pouze výběrově, často chybějí hlavní položky, a tak dochází k faktickým pochybením), přesvědčivosti výsledků (představené rozšířené *oeuvre* Mistra Deichslerova oltáře je vnitřně nesoudržné), a konečně ani co do zvolené metody (popisy doplněné náhodnými komparacemi podružných detailů nemohou poskytnout přesvědčivý fundament formulovaným hypotézám).

Protože recenzovaný katalog doprovodil výstavu uspořádanou u příležitosti restaurování ústředního díla, je jeho nedílnou součástí rovněž důkladná restaurátorsko-technologická analýza od restaurátorek Germánského národního muzea Wibke Ottweilerové a Elisabeth Taubeové. Jde o standardní faktograficky bohatou zprávu popisující materiálový stav díla, jeho technologickou výstavbu, funkční poškození, svědčící o adjustaci a užívání, detailní průzkum použitých materiálů a pigmentů i popis aktuálně užitých restaurátorsko-konzervačních postupů. Unikátní vhléd do pragmatického fungování tehdejších umělců a do tehdejší dílenské praxe poskytlo odhalení, že volutově kroucené a volně visící prameny vlasů na obou skráních Ukřižovaného nejsou novodobého kožené náhrady, jak se od počátku 20. století mělo za to, ale že jde o řešení pomocí stáčených olověných pásků, které lze datovat na základě průzkumu polychromie přímo do doby vzniku díla. Autoři katalogu se domnívají, že pravděpodobně ve finálních fázích prací na polychromii řezby nebo při jejím transportu došlo k poškození této její nejchoulostivější části. Tvůrci, ale i sám objednavatel, byli postaveni před otázku, jak odlámané kadeře nahradit. Zvolené řešení se pak vyznačuje zejména tím, že bylo rychlé, levné a nenarušilo celkové vyznění práce, přestože při bližším ohledání zůstalo napojení jednotlivých pramenů patrné. (s. 46, 51, 52)

Přes jistou, výše podrobněji komentovanou rozkolísanost odborné úrovně jednotlivých kapitol, na níž se pravděpodobně podepsala zejména specializace editora a hlavního autora na sochařský materiál (a z podstaty jeho dlouholeté kurátorské práce rovněž na institucionální a provenienční dějiny), lze uzavřít, že recenzovaný katalog je důležitým příspěvkem k poznání pozoruhodného uměleckého kvasu v říšském městě Norimberku v prvních desetiletích 15. století. Přestože některé závěry představené v knize – zejména v pasážích týkajících se malířské produkce dílny Mistra Deichslerova oltáře – nejsou přesvědčivé a jistě projdou v budoucnu zásadnější revizí, význam publikace tkví v tom, že po bezmála čtvrtstoletí opět obrátila pozornost specialistů k dílům, která nejenže vytyčují počátky slavné norimberské malířské tradice, ale zároveň ukazují, jak těsné byly zejména v době předhusitské vzájemné vztahy mezi dvěma nejvýznamnějšími uměleckými centry ve střední Evropě – Norimberkem a Prahou.