



BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE XIV–XV/2004–2005

The Bulletin is published by the National Gallery in Prague, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: obchodni@ngprague.cz). Please address all correspondence to the Editor-in-Chief at the same address. The Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 80-7035-317-1) invites unsolicited articles in major languages. Articles appearing in the Bulletin are indexed in the BHA.

Editor-in-Chief: Vít Vlnas

Editors: Lenka Zapletalová

Editorial Board: Naděžda Blažíčková-Horová (National Gallery in Prague), Anna Janišťinová (National Gallery in Prague), Lubomír Konečný (Academy of Sciences of the Czech Republic in Prague), Roman Prahel (Charles University in Prague), Anna Rollová (National Gallery in Prague), Filip Suchomel (National Gallery in Prague), Tomáš Vlček (National Gallery in Prague)

Design by: Lenka Blažejová

Realized by: Realtisk, s. r. o.

We would like to thank the Society of Friends of the National Gallery in Prague for the financial support of this issue.

© National Gallery in Prague, 2005

BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XIV–XV/2004–2005

Bulletin vydává Národní galerie v Praze, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: ochodni@ngprague.cz). Korespondenci adresujte, prosím, šéfredaktorovi na tutéž adresu. Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 80-7035-317-1) uveřejňuje příspěvky ve světových jazycích a v češtině. Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány bibliografií BHA.

Šéfredaktor: Vít Vlnas

Redakce: Lenka Zapletalová

Redakční rada: Naděžda Blažíčková-Horová (Národní galerie v Praze), Anna Janišťinová (Národní galerie v Praze), Lubomír Konečný (Akademie věd České republiky v Praze), Roman Prahel (Univerzita Karlova v Praze), Anna Rollová (Národní galerie v Praze), Filip Suchomel (Národní galerie v Praze), Tomáš Vlček (Národní galerie v Praze)

Grafika: Lenka Blažejová

Realizace: Realtisk, s. r. o.

Za finanční podporu tohoto čísla děkujeme Společnosti přátel Národní galerie v Praze.

© Národní galerie v Praze, 2005

Cover photograph: Klosterneuburg Madonna on the Lion, National Gallery in Prague

Reprodukce na obálce: Klosterneuburbská madona na lvu, Národní galerie v Praze

BULLETIN

of the National Gallery in Prague

XIV-XV / 2004-2005

Contents

Studies

- Ivo Hlobil**
Anna Třeščíková ■ Eine unbekannte *Löwenmadonna* vom Meister der Madonna aus Michle (um 1340–1345) **6**
- Pavel Štěpánek** ■ Tres tablas medievales españolas en la Galería Nacional de Praga **34**
- Pavel Preiss**
Martin Zlatohlávek ■ Draughtsman Martino Altomonte (1657/1659–1745) **49**
- Markéta Hánová** ■ The Image of Mount Fuji in the Perceived Reality of Japanese Landscape Painting **71**
- Notes*
- Helena Dáňová** ■ Das vergessene *Relief von Krasíkov* – ein Beitrag zur spätgotischen Bildhauerei in Mähren **86**
- Petr Příbyl** ■ *Una bizzarria da ridere* in the collections of the National Gallery in Prague **96**
- Anja K. Ševčík** ■ Der Richter in Elefantenrobe – Zu einem neuerworbenen Porträt des Jan Anthonisz van Ravesteyn (ca. 1572–1657) **100**
- Tomáš Hladík** ■ Restored Wood Carvings of Johann Georg Bendl, Franz Preiss and the Matthias Bernhard Braun Workshop at the New National Gallery in Prague Exhibition **108**
- Olga Pujmanová** ■ To the Prague Painting of St Louis the King by František Karel Palko **121**
- Dariusz Kacprzak**
Vít Vlnas ■ Die erste Fassung der *Wiedertäufer von Münster* von Hanuš Schwaiger in Muzeum Sztuki in Lodz **125**

Obsah

Studie

- Ivo Hlobil**
Anna Třeštíková ■ Neznámá *Madona na lvu* od Mistra michelské madony (kolem let 1340–1345) **134**
- Pavel Štěpánek** ■ Tři španělské středověké desky v Národní galerii v Praze **136**
- Pavel Preiss**
Martin Zlatohlávek ■ Kreslíř Martino Altomonte (1657/1659–1745) **147**
- Markéta Hánová** ■ Obraz hory Fudži v kontextu vnímání reality v japonské krajinomalbě **161**

Zprávy

- Helena Dáňová** ■ Opomenutý reliéf z Krasíkova – příspěvek k pozdně gotickému sochařství na Moravě **172**
- Petr Příbyl** ■ *Una bizzarria da ridere* ve sbírkách Národní galerie v Praze **178**
- Anja K. Ševčík** ■ Soudce ve sloním taláru – o nově získaném portrétu od Jana Anthoniszooona van Ravesteyn (asi 1572–1657) **181**
- Tomáš Hladík** ■ Restaurované řezby Jana Jiřího Bendla, Františka Preisse a ateliéru Matyáše Bernarda Brauna v nové expozici Národní galerie v Praze **187**
- Olga Pujmanová** ■ K Palkovu pražskému obrazu sv. Ludvíka krále **194**
- Dariusz Kacprzak**
Vít Vlínas ■ První verze Schwaigerových *Novokřtěnců v Münsteru* v Muzeu Sztuki v Lodži **196**

Eine unbekannte *Löwenmadonna* vom Meister der Madonna aus Michle (um 1340–1345)

IVO HLOBIL

Ivo Hlobil, der Mitarbeiter des Institutes für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften in Prag, befasst sich u. a. mit der Geschichte der gotischen Plastik.

Abb. 1
*Klosterneuburger
Löwenmadonna*,
um 1340–1345.
Nationalgalerie in Prag.



Die Nationalgalerie Prag hat kürzlich eine bisher nicht publizierte Löwenmadonna (Inv. Nr. P 8935) erworben, die in ihrer Art in den tschechischen Sammlungen einmalig ist.¹ Nach Aussage des Verkäufers stammt sie von einem nicht genannten Sammler aus Klosterneuburg bei Wien.² Mehr ist leider nicht bekannt. Ziel dieses Aufsatzes ist es, die einheimische und ausländische Öffentlichkeit³ über die Ergebnisse der ersten kunsthistorischen Analyse dieser außerordentlichen Statue zu informieren, durch die der aus der Zeit der Luxemburger erhaltenen Bestand der böhmischen Kunst so unerwartet bereichert wird.

Die *Klosterneuburger Löwenmadonna*⁴ (Gesamthöhe 91 cm, maximale Breite 32 cm, Tiefe 13 cm, Höhe des Löwen 17 cm, Sockelhöhe vorne 3–4 cm, hinten 5 cm) wurde aus einem Werkstück gefertigt, das aus einer Eichenholztafel mit weiteren angefügten Teilen der gleichen Holzart besteht. Die Oberfläche der ungefassten Plastik von bräunlicher Färbung weist Schadstellen und Holzrisse auf. Darüber hinausgehende größere mechanische Beschädigungen blieben der Statue erspart. Zu erwähnen ist lediglich ein geringfügiger Schaden am Kinn des Löwen und das Fehlen eines Teils des hinteren Sockels. Über dem rechten Knie Mariens und unterhalb desselben finden sich innerhalb der Statue miteinander verbundene Öffnungen von nicht feststellbarer Funktion, deren Durchmesser etwa 1 cm beträgt. Am Scheitel des Madonnenkopfes und an der Sockelunterseite sind Vertiefungen erhalten geblieben, die von den Dornen der Rahmenbank des Schnitzers herrühren. Die obere Vertiefung ist zugesetzt. Die Rückseite der Plastik ist flach. Die Risse im Holz werden von drei alten

schmiedeeisernen Krampen gehalten. In 53 cm Höhe ragt ein schmiedeeiserner Ring (3 cm) heraus, mit dessen Hilfe die Figur an einem Haken befestigt werden konnte.

Der bildhauerisch unbearbeiteten Rückseite nach zu urteilen, aber auch wegen der durch die Schräge des Sockels bedingten Neigung des Marienkopfes und der ganzen Statue um etwa 2 cm nach vorne kann man von der Annahme ausgehen, dass die *Klosterneuburger Löwenmadonna* ursprünglich den Mittelteil eines nicht erhaltenen Altarretabels bildete. Sie war somit für die nahe Unteransicht bestimmt, die dem Gläubigen einen



Abb. 2 *Madonna aus Hrabová*, um 1340. Nationalgalerie in Prag.

Augenkontakt ermöglichte. Der Kopf Mariens ist eiförmig, das Gesicht oval und von den Mäandern der regelmäßig in Reihen von zwei bis drei Haarsträhnen geschnitzten Haarlocken umrahmt. Die Details des Gesichtes, – große, in die Breite gehende und flach gewölbte Augen, konvexe Muskel oberhalb des oberen Augenslides, die den flach abgesetzten Brauenbogen begrenzen, eine hohe, rundlich gewölbte Stirn, volle Wangen, eine leicht gewölbte Nase ohne Nasenwurzel, ein kleiner Mund mit vertieften Mundwinkeln, ein hervortretendes Kinn sowie ein nicht zu übersehendes Doppelkinn mit kleiner Falte und schließlich ein breiter, durch Falten unterteilter Hals – sind fein geformt. Der Körper ist gedrungen (das Verhältnis des Kopfes zum Körper entspricht ungefähr 1:5).

In der geöffneten rechten Hand hält Maria ein Sträußchen aus drei fünfblättrigen kurzstieligen Rosenblüten. Die linke Hand hält das verhältnismäßig große Jesuskind, dem sie sich leicht zuneigt. Das hieratisch strenge und erstarrte Jesuskind sitzt im Arm Mariens vor der Brust der Mutter fast im Profil gedreht, mit dem Knie des rechten Beinchen stützt es sich an ihrer Hüfte. Es schaut unbestimmt in die Ferne, der erhobene Zeigefinger seiner Rechten zeigt zum Himmel, in der linken Hand hält es einen Apfel. Es trägt ein langes, auf Brust und Rücken kunstvoll drapiertes Hemdchen, ist barfüßig und dreht ostentativ die Fußsohle des rechten Beinchen nach vorn.

Mit dem linken Standbein, auf dem das Gewicht des Kindes ruht, steht Maria auf dem Hals eines Löwen. Der Fuß des im Knie angewinkelt zur Seite gedrehten und vorwärts schreitenden rechten Spielbeins wird von den unterhalb des Fußes hoch gelegten Schlepplalten gehoben. Der unterschiedlichen Stellung der Beine entspricht die deutliche s-förmige Drehung der Figur, deren Formen sonst – bis auf den leicht gewölbten Bauch – unter dem dichten Faltenwerk nicht zu sehen sind. Maria trägt ein kunstvoll arrangiertes Gewand. Der lange Schleier wird über dem Haar von einem niedrigen geriffelten 1,3–1,5 cm hohen Reif gehalten. Seitlich fällt das Tuch bis auf ihre Schultern, der längere rechte Zipfel umkreist ihre Brust mit feinen Faltenraten. Den Körper verhüllt ein von links nach rechts gezogener und unter dem Kind gehaltener Mantel, der seitlich zwei Kaskaden aus abwechselnd gelegten Vorder- und Rückseiten des Saumes bildet. Die

Faltenformation auf der linken Hüfte betont die durch die Haltung des hierarchisch aufgefassten Christkindes angelegte Vertikale, diejenige auf der rechten Seite ist räumlicher gestaltet und akzentuiert die Rosen in Mariens Hand. Der Mantel endet unterhalb der Knie mit einem schürzenartigen Motiv. Darunter fallen die tief geknickten Falten des weiten Kleides diagonal nach unten. Über dem Körper des Löwen gehen sie in Röhrenfalten über. Der kompliziert geformte Faltenwurf setzt sich auch an den Schmalseiten der Statue fort. Ein köstliches Detail stellt die Verbindung der Löwenmähne mit zwei der Röhrenfalten des Mariengewands dar.

Die Struktur der Faltenanordnung der Klosterneuburger Maria ist von den ununterbrochenen Linien der langen rundlichen Stoffbahnen gekennzeichnet. Wie die Kraftlinien eines Magnets streben sie auf das Christkind, den inhaltlichen und formalen Schwerpunkt des Bildwerkes, zu. Das Zusammenführen der Gewandfalten auf das Christkind hin ist ein Grundprinzip der Faltendrapierung bei gotischen Madonnen, wird jedoch selten so konsequent angewandt wie hier. In der französischen Bildhauerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind z. B. die Alabastermadonna aus der Zisterzienserabteikirche Pont-aux-Dames aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts (Metropolitan Museum of Art, New York)⁵ oder die Reliquiarmadonna aus vergoldetem Silber, die 1339 Jeanne d'Evreux, die Gattin des französischen Königs Karl IV., der Abteikirche in St. Denis⁶ schenkte, die Werke, die jenes Drapierungssystem am vollkommensten darstellen. In Deutschland kommen ihnen die bekannte *Mailänder Madonna* des Kölner Doms oder die Würzburger *Weinbergmadonna* des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg gleich⁷. Beim Vergleich mit diesen berühmten Bildwerken der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts fällt die besondere Qualität der *Klosterneuburger Löwenmadonna* auf.

Die Tatzen des mächtigen Löwen sind durch das Gewicht der auf ihm stehenden Figur gleichsam in den plastisch geformten Sockel gedrückt. Es ist ein besiegtes Tier, das sich wehrt, mit zusammengebißenen Zähnen und angespannten Muskeln seinen Körper über das Sockelniveau hebt und sich dem Betrachter zuwendet. Es trägt die Züge einer hässlichen Kreatur: hervortretende schräge Augen, eine niedrige Stirn, gewölbte Brauenpartien und im geöffneten Maul unterhalb der dicken Nase



Abb. 3 Klosterneuburger Löwenmadonna, Seitenansicht. Nationalgalerie in Prag.

gefletschte Zähne mit spitzen Raffern. Die effektiv gelegte Mähne besteht aus regelmäßig gedrehten Strähnen mit Volutenenden und erinnert an die Löwen der romanischen Aquamanile.

Aus einem gewissen Abstand betrachtet wirkt die *Klosterneuburger Löwenmadonna* vor allem wegen des geneigten Marienkopfes, des vorgeschobenen Unterarms mit den Rosen, der vollplastischen Gewandfalten, des vor dem Leib sitzenden Kindes und des mächtigen Löwen wie ein räumlich



Abb. 4 Klosterneuburger Löwenmadonna, rechte Seitenansicht. Nationalgalerie in Prag.

Abb. 5 Klosterneuburger Löwenmadonna, Rückseite. Nationalgalerie in Prag.

Abb. 6 Klosterneuburger Löwenmadonna, linke Seitenansicht. Nationalgalerie in Prag.

aufgefasstes Bildwerk. Da seine Tiefe aber nur gering ist, handelt es sich hier um eine durch die Kunst des Meisters hervorgerufene Illusion. Er spielte virtuos mit den Grundsätzen der Reduktion eines Flachreliefs bis hin zur perspektivischen Kürzel, wie die Seitenansicht des linken Arms der Muttergottes zeigt. Bei der Nahbetrachtung fällt auf, dass jedes Detail konsequent ausgearbeitet ist. Diese Feinheiten, die Vergleiche mit ziselierten Goldschmiedearbeiten evozieren, verbinden die Statue mit den präzisen und „preziösen“

Bildwerken der nachklassischen Gotik des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts.⁸ Aus Frankreich (vgl. z. B. die im Zusammenhang mit der damaligen böhmischen Bildhauerei genannte *Madonna* aus der Vierung in Notre Dame in Paris, ursprünglich aus St. Aignan, um 1330)⁹ kam diese hochstilisierte anspruchsvolle Auffassung der bildhauerischen Arbeit ins Rheinland (vgl. Oberwesel, Marienkirche, Chorgestühl und Lettner, 1325–1328)¹⁰. Fast gleichzeitig erreichte sie auch die böhmischen Länder, wo sie durch das Wirken des auch im

Abb. 7
Madonna aus Strakonice,
 Detail des Kopfes
 Mariens, erstes Drittel
 des 14. Jahrhunderts.
 Foto: Archiv des
 Autors.



Abb. 9 *Madonna aus Hrabová,*
 Detail des Kopfes Mariens, um 1340.
 Nationalgalerie in Prag.

Abb. 8
Hl. Florian,
 Detail des Kopfes,
 zwanziger Jahre des
 14. Jahrhunderts.
 St. Florian,
 Oberösterreich.
 Foto: Diözesanbildstelle
 Linz.



europäischen Maßstab bemerkenswerten Meisters der *Madonna aus Michle* heimisch wurde. Der Unterschied zwischen den sorgfältig behandelten Gesichtern dieses Anonymus und denen der älteren böhmischen Kunst wird augenscheinlich, wenn wir sie z. B. mit dem bei weitem nicht so exakt behandelten Kopf der *Madonna aus Strakonice* vergleichen, und dabei ist diese doch ein Werk von höchster Qualität aus der vorhergehenden Stilstufe der böhmischen Bildhauerei vom Anfang des 14. Jahrhunderts. Die mit großer Phantasie dargebotene Hässlichkeit, die romanische Inspiration, die räumlichen Effekte sowie die präzise Durchführung sind weitere Aspekte, welche die außerordentliche Qualität der *Klosterneuburger Löwenmadonna* belegen.

Dieses Bildwerk weist Details und Motive auf, die mit kleinen Abweichungen bei fast allen gesicherten Arbeiten des Meisters der *Madonna aus Michle* zu finden sind. Dazu zählen der *hl. Florian* des Augustinerklosters in St. Florian (OÖ), die *Madonnen aus Znojmo/Znaim* (Jihomoravské muzeum, Znojmo), aus *Velké Meziříčí/Großmeseritsch* (in der dortigen Pfarrkirche) und aus *Michle* (Nationalgalerie Prag), sowie die *Madonnen aus Hrabová und aus Prostějov/Proßnitz* (beide Nationalgalerie Prag), der *Apostel aus Veverská Bitýška* (Moravská galerie



Abb. 10 *Madonna aus Prostějov*,
Detail des Kopfes Mariens, um 1340–1350.
Nationalgalerie in Prag.



Abb. 11 *Klosterneuburger Löwenmadonna*,
Detail des Kopfes, um 1340–1345.
Nationalgalerie in Prag.

Brno/Brünn), die *Madonna aus Broumov* (in der dortigen Klosterkirche) sowie *der Gekreuzigte aus Prag-Hradčany* (früher Nationalgalerie Prag)¹¹. Es sind vor allem die sehr nahen Gesichtszüge und die gleichen Frisurarten, die sich wiederholen.¹² Dazu gehören auch die auffallend flachen „Fischaugen“, die hohe gewölbte Stirn, der kleine Mund mit den vollen Lippen, wobei die untere etwas vorgeschoben ist, und die mäanderartigen Haarlocken. Ein anderes Antlitz zeigt lediglich der *Gekreuzigte aus Prag-Hradčany*, der im Unterschied zu den anderen Bildwerken ganz offensichtlich der böhmischen Tafelmalerei folgt, und unter den Arbeiten der Nachfolger des Meisters der *Madonna aus Michle* trifft dies auf den *Schmerzensmann* aus dem Brünner Ursulinenkloster zu.¹³ Dieser entstand wohl unter dem Einfluss der Reliefs am Westportal der Wiener Minoritenkirche um 1345–1350.¹⁴ Mit den Bildwerken des Meisters der *Madonna aus Michle* verbindet die *Klosterneuburger Löwenmadonna* prima vista auch die symmetrische Drapierung des Mantels mit seinen zwei seitlichen Kaskaden, die es ermöglichen, ein ungeheuer reiches Gewandsystem zu entwickeln. (Übrigens wurde eine Drapierung mit zwei Kaskaden auch bei der *Madonna aus Michle* angewandt, obwohl es sich hier um eine Statue mit geöffnetem Mantel handelt.) Bei der

Klosterneuburger Löwenmadonna wird der Gesamteindruck wie bei allen Werken des Meisters der *Madonna aus Michle* mehr durch die Gewanddrapierung als durch die Körperlichkeit geprägt.

Unsere Beobachtungsergebnisse und die festgestellte außerordentliche Qualität führen zu dem Schluss, dass das bisherige Ensemble von acht oder neun anzunehmenden Arbeiten des Meisters durch die hier vorgestellte Klosterneuburger *Madonna* zu erweitern ist. Folgende weitere Vergleiche lassen sich anführen: Im Gegensatz zu den älteren langen schlanken Figuren der Gruppe sind die relativ jüngeren wie der *Apostel aus Veverská Bitýška* und die *Madonna aus der Klosterkirche in Broumov* etwas untersetzt; was auch für die Klosterneuburger *Madonna* zutrifft. Analog zu sehen ist auch das Motiv des Marienschleiers, der auch bei den *Madonnen aus Hrabová* und *Prostějov* von einem niedrigen verzierten Reif gehalten wird¹⁵. Das Tuch, das die Brust kreisförmig umhüllt, ist in etwas komplizierterer Form bei der *Madonna aus Prostějov* und der eklektischen *Madonna aus Dýšina* übernommen.¹⁶ Die Grate der Gewandfalten sind bei der Klosterneuburger deutlich voller und höher als bei den *Madonnen aus Znojmo*, *Velké Meziříčí* und *Michle*, nämlich ebenso wie bei der *Madonna aus Hrabová* und dem *Apostel*

aus *Veverská Bitýška*. Dabei sind sie so konsequent wie bei keiner anderen Plastik des Meisters auf das Christkind hin orientiert. Die Gewanddrapierung bei den *Madonnen aus Znojmo, Velké Meziříčí* und der Klosterkirche in *Broumov* ist sogar zu einer anderen Seite als der des Kindes gerichtet. Am nächsten kommt dem Ideal der zustrebenden Gewanddrapierung die *Madonna aus Michle*, bei den Arbeiten der durch den Meister beeinflussten Nachfolger dann die *Madonna aus der Pfarrkirche in Jihlava/Iglau*.¹⁷ Die Organisation der zustrebenden Drapierung bezeichnet bei der *Klosterneuburger Löwenmadonna* einen höheren Sinn als die „rhythmisch bewegte Linie von deutlich kalligraphischem Charakter“, die Albert Kutal zum „Hauptausdrucksmittel“ des Meisters der *Madonna aus Michle* erklärt.¹⁸ Der leicht hervortretende Bauch der Klosterneuburger Maria, ein später häufiges Detail der böhmischen und schlesischen Kunst der sechziger bis siebziger Jahre des 14. Jahrhunderts,¹⁹ signalisiert den Beginn eines neuen Interesses an Körperlichkeit. Die zu hohe Stirn sowie die überlangen schlanken Finger Mariens und die abstehenden Ohren des Christkinds zeigen schon die Zuwendung zu volkstümlicheren Figurentypen bei den Nachfolgern des Meisters der *Madonna aus Michle (Madonnen aus Libavá*²⁰ und aus der Pfarrkirche in *Broumov*)²¹ an. Auf Schleier und Brust der Klosterneuburger Maria kann man schon die an- und absteigende Zahl der Faltengrate erkennen, die in der böhmischen Bildhauerei typisch für die Arbeiten aus dem Umkreis der *Eigl – Madonna* sind.²² Einige geringfügige, wenn auch versteckte Stellen, die vom Schnitzer nicht vollendet wurden (Teil des abgewandten Kopf des Kindes, Rücken seiner rechten Hand, Wände der Öffnung unter dem Löwenkörper) zeugen schon vom beginnenden Desinteresse des Bildhauers am präziösen Stil. In den Arbeiten der Nachfolger erscheinen auch Madonnen, die das Kind, wie die Klosterneuburger, links halten (z. B. *Madonnen aus Libavá, Dolní Kalná*,²³ *Jawor*²⁴ und Pfarrkirche in *Broumov*). Im Gegensatz zu der Klosterneuburger halten alle Madonnen des Meisters der *Madonna aus Michle* das Kind in ungewohnter Weise auf der rechten Hüfte, „auf böhmische Art“.²⁵ Der erhobene Zeigefinger des Klosterneuburger Kindes stellt bei den Bildwerken der Muttergottes mit dem Kind sogar ein einmaliges, bisher nicht bekanntes Motiv dar. Seine auffällig gedrehte Fußsohle²⁶ finden wir bei den

Madonnen aus Michle, Hrabová, Prostějov und *Hrušky*.

Im Einklang mit der Vorstellung von Albert Kutal über die stilistische Entwicklung dieses Anonymus folgt aus diesen Darlegungen, dass die *Klosterneuburger Löwenmadonna* zu den relativ jüngeren Plastiken des Meisters der *Madonna aus Michle (Madonnen aus Hrabová, Prostějov, der Klosterkirche in Broumov* und dem *Apostel aus Veverská Bitýška*) gehört. Kutal erklärte die stilistischen Verwandtschaften und Abweichungen zwischen diesen Bildwerken als Kennzeichen des Übergangs vom abstrakten Idealismus der nachklassischen Gotik des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts zum Beginn des neuen Realismus, des in der tschechischen Terminologie genannten „weichen Stils“ um 1350.²⁷

Was die Datierung der *Klosterneuburger Löwenmadonna* betrifft, wird sie, wie alle späteren Arbeiten des Meisters der *Madonna aus Michle*, weder durch direkte noch indirekte Schriftquellen bestätigt. Hier kann die Chronologie der böhmischen Tafelmalerei behilflich sein. Es drängt sich auf, dass die *Klosterneuburger Löwenmadonna* zusammen mit anderen späteren Arbeiten des Meisters (außer dem *Gekreuzigten aus Prag-Hradčany*) vor den stilistisch verwandten, aber formal schon viel weicheren Bildern des *Hohenfurter Altars* aus der Zeit um 1350 (die älteste Tafel mit der *Geburt Christi* und dem Stifter, Peter I. von Rosenberg, ist aus der Zeit vor 1347)²⁸ entstanden ist. Die Gestaltung des Marienkopfes und das hierarchisch sitzende Kind bringen sie in die Nähe der *Madonna aus Veveří* aus der Zeit „nach 1345“.²⁹ Im Hinblick darauf kann man die *Klosterneuburger Löwenmadonna* spätestens um 1345 oder schon um 1340–1345 datieren, falls nicht das Bild der *Madonna aus Veveří* durch die frühere Kunst des Meisters der *Madonna aus Michle* beeinflusst wurde und nicht umgekehrt, was jedoch wenig wahrscheinlich erscheint.³⁰

Nach der Überführung nach Prag meinten einige Kollegen, die *Klosterneuburger Löwenmadonna* erst in die Zeit um 1370 datieren zu müssen. Als Hauptgrund dieser späten Datierung wurde die radikale Bewegung Mariens angeführt. Dieses Argument ist aber nicht stichhaltig. Die erhaltenen Arbeiten des Meisters der *Madonna aus Michle* weisen zwar keine ähnlich ponderierten Figuren auf, aber in der früheren böhmischen Kunst waren

sie schon häufig anzutreffen, und zwar sogar auf einem gewölbten Sockel. Zu erwähnen sind hier die Illuminationen im *Passional der Äbtissin Kunigunde*³¹ und an deren Stil orientierte Wandmalereien, vor allem jene in der Minoritenkirche in Jindřichův Hradec/Neuhaus.³² Obwohl dies nicht auf den ersten Blick deutlich wird, war der Meister der Madonna aus Michle doch sehr daran interessiert, in allen seinen Werken – einschließlich der ersten, noch sehr statischen – die Bewegung in seinen Figuren einzufangen. Der die relative Chronologie anführende *hl. Florian* steht mit den Fersen auf den Falten seines Mantels, was – wie schon Gerhard Schmidt vermerkte³³ – zu einer raffinierten Ponderation dieser vorzüglichen, scheinbar unbeweglichen Statue führte. Das Motiv der mit den Fersen getretenen Gewanddrapierung wiederholte sich später bei der *Madonna aus Libavá*, wobei diese allerdings nur als Arbeit eines durchschnittlichen Nachfolgers des Meisters der Madonna aus Michle anzusehen ist und somit für die konsequente Weiterentwicklung der Bewegung der Mariengestalt keine Rolle spielt. Die *Madonna aus Hrušky* trägt das Kind in einer extravaganten Haltung über dem Spielbein. Die Madonna aus Prostějov schiebt das angewinkelte Spielbein auf dem flachen Sockel vor und neigt sich symbolisch unter dem Gewicht des Kindes zur Seite.³⁴ Darin folgt ihr die *Madonna aus Záhražany*.³⁵ Die *Madonna aus Hrabová* ist ein herausragendes Beispiel für einen der Grundtypen des antiken Kontraposts. Mit dem geraden, frontal dargebotenen Körper und dem Spielbein deutet sie eine Vorwärtsbewegung an, als ob sie den vor ihr stehenden Gläubigen das Kind präsentieren wolle. Diese Haltung übernehmen im Umkreis der Nachfolger des Meisters die *Eigl – Madonna*, die stilistisch anders orientierte *Madonna des Altstädter Rathauses in Prag*³⁶ sowie die *Madonna* der Eligiuskapelle im Wiener Stephansdom. Die Dynamik der *Klosterneuburger Löwenmadonna* erklärt sich somit aus dem anhaltenden Interesse des Meisters der Madonna aus Michle an der Darstellung der figürlichen Bewegung, wobei er sich durch das Thema des Bildwerks inspirieren ließ.

Auf weitere stilistische Zusammenhänge der schwebenden Bewegung der *Klosterneuburger Löwenmadonna* machen zeitgleiche Bildwerke in anderen Ländern aufmerksam. Die *Madonna aus St. Aignan* hebt das nach vorn

angewinkelte Bein auf die Schlepplalten und die Sockelschräge. Die schon erwähnte Würzburger *Weinbergmadonna* tritt mit dem ausschreitenden Spielbein auf die erhabenen Teile des Wolkensockels. An die Haltung der *Madonna aus St. Aignan* erinnert die Statue Rudolf IV. vom Singertor am Wiener Stephansdom (um 1359–1365).³⁷ Lösungen für den Figurenkontrapost auf einem gewölbten Tierkörper mit erhöhter Stellung des Spielbeins boten auch die Bildhauer der monumentalen Statuen der Johanna von Pfirt vom Hohen Turm und der vom Doppelgrab Rudolf IV. und Katharina von Luxemburg (um 1359–1363) im Inneren des Stephansdoms.³⁸ Die Art, wie die *Klosterneuburger Löwenmadonna* das Problem einer spezifischen Variante des ausdrucksvollen Kontraposts gelöst hat, bestätigt, dass sie in ihrer Qualität keineswegs hinter den berühmten Werken der europäischen Plastik zurückbleibt.

Stilanalogen für die dynamische Auffassung der Klosterneuburger Marienfigur finden sich im südwestlichen Deutschland (woher wohl der Meister der Madonna aus Michle stammte) konkret in der sog. Rottweiler Schule, oder, mit der heutigen Terminologie von Robert Suckale, in den „rheinpfälzischen Werkstätten“.³⁹ Nicht weniger bewegt als unsere Statue sind die Relieffiguren im Tympanon des südöstlichen Portals der Frauenkirche in Esslingen (wahrscheinlich um 1335–1340), unter denen die exaltierte Figur des hl. Jakobus im Mittelstreifen des Tympanons in der Darstellung des *Todes der Jungfrau Maria* sich besonders auszeichnet.⁴⁰ Die mutige s-förmige Drehung dieser Statue auf einem geraden, nur leicht geneigten Sockel und die einem einzigen Punkt zustrebende Gewanddrapierung wird allein von der Absicht motiviert, die Hauptaufmerksamkeit auf das Attribut – die Muschel in der Hand – zu konzentrieren. (Später, wohl vor 1367, kam ein ähnlich ikonographisch und symbolisch bedingter Kontrapost auch bei dem *Schmerzensmann* an der Außenfassade am Stephansdom vor.⁴¹) Doch erlauben eine stilistisch fortschrittlichere Auffassung, dichtere Gewandfalten sowie unterschiedliche Kopf-, Gesichts- und Haltungstypen kaum die Vermutung, dass die *Klosterneuburger Löwenmadonna* direkt von Esslingen oder von verwandten Arbeiten dort beeinflusst worden sein könnte.⁴²

Der mächtige Löwe unter der Klosterneuburger Maria unterscheidet sich auf den ersten Blick von den relativ kleineren Raubtieren der sepulkralen

Skulptur der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts oder von dem zierlichen Tier im Relief der *Hl. Dreifaltigkeit* im Tympanon des Nordportals des Martinsdoms in Bratislava/Pressburg (um 1340–1350), aber auch von den späteren großen Löwen am Grabmal des Herzogs Rudolf IV. im Stephansdom⁴³ und unter den Füßen der Statue Karls IV. am Südturm des Wiener Doms.⁴⁴ Ein Löwe, der dem Klosterneuburger wirklich nahe kommt, konnte überraschend an einer figuralen Steinkonsole im Kloster der Prämonstratenserinnen im südmährischen Dolní Kounice/Unter Kanitz gefunden werden, und zwar unter dem Gewölbe des dortigen rechts vom Triumphbogen befindlichen sog. „Kapitelsaals“.⁴⁵ Der Löwe der *Klosterneuburger Madonna* und die Konsole zeigen – obwohl es sich um Skulpturen von unterschiedlicher Funktion und unterschiedlichem Material handelt – das Antlitz ein und desselben Löwenungeheuers mit gefletschten

Zähnen und großen Raffern im geöffneten Maul. Charakteristisch für beide sind die niedrige aufgedunsene Stirn, die miteinander verbundenen Brauenbögen, die Wangenfalten, die die gewölbten und tief eingefallenen Augäpfel umkreisen, und die mit den Nüstern nach oben gedrehte Schnauze.

Über den Bau des Klosters in Dolní Kounice, dem ein romanischer Komplex hat weichen müssen, sind keine direkten Schriftquellen⁴⁶ erhalten. Das erschwert die schlüssige Rekonstruktion des Verlaufs⁴⁷ der Bauarbeiten und die damit verbundene Datierung der Bauskulptur erheblich⁴⁸. Wir vertreten die Ansicht, dass die Bauarbeiten in Dolní Kounice in den zwanziger bis dreißiger Jahren begonnen und sich bis zum Ende des 14. Jahrhunderts hingezogen haben. Zuerst wurden der Chor und das Querschiff der Klosterkirche errichtet. Diese Bauteile lassen sich einordnen in das fortgeschrittene Stadium eines Linearstils, wie er bei einer größeren Gruppe von mährischen Bauten anzutreffen ist; zu ihnen gehören das Langhaus des Doms des hl. Wenzels in Olmütz, der Chor der Stiftskirche des hl. Mauritius in Kroměříž/Kremsier und der Chor der Minoritenklosterkirche in Znojmo/Znaim,⁴⁹ die alle mit dem Bau in Dolní Kounice verwandt sind. Der Ausbau des sog. „Kapitelsaals“ und des Langhauses in Dolní Kounice gehört bereits einer anderen Stilrichtung an (zweite Etappe), die sich im Unterschied zu der ersten Phase durch bildhauerische Figurendetails auszeichnet. Neben den schon erwähnten Konsolen entstand damals auch das Westportal der Kirche. Das Relief mit *Christus als Weltenrichter* im Tympanon ist nach Albert Kutal⁵⁰ als historisierender Rückgriff auf ein Vorbild des 13. Jahrhunderts um 1400 entstanden. Diese späte Datierung ist jedoch unhaltbar. Ivo Kořán⁵¹ begründete den „Anachronismus“ des Portals mit dem Wunsch, eine byzantinische Ikone nachbilden zu wollen, die das Kloster zu seiner Gründung um 1181 erhalten haben soll. Klára Benešová⁵² vermutet darin eine Bemühung, sich dem romanischen Vorgängerportal anzunähern. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass trotz aller durch die Ikonographie bedingten Unterschiede das zeichnerische Schema des Antlitzes Christi und der beiden seitlich unterhalb des Tympanons befindlichen Gesichtsmasken nicht weit entfernt ist von der Darstellung des Löwenkopfes im sog. „Kapitelsaal“. Die dritte Etappe der Arbeiten in Dolní Kounice



Abb. 12 Schmerzensmann aus dem Brünner Kloster der Ursulinen, Detail des Kopfes, um 1350. Moravská galerie v Brně. Foto: Archiv des Autors.

begann nach der Ankunft neuer, anders geschulter Steinmetzen wahrscheinlich aus dem Rheinland und Wien, die die Wölbung des Langhauses in Angriff nahmen. Dieser dritten Phase gehören die großen Langhausskulpturen über der Nonnenempore sowie die oft angeführten Schlusssteine in den Sammlungen der Mährischen Galerie in Brünn, die nach Robert Suckale Arbeiten der rheinisch – pfälzischen Werkstätten aus der Zeit um 1330 sind.⁵³

Die angedeuteten Zusammenhänge führen zu der Frage, ob der Bildhauer der Konsole in Dolní Kounice, der wohl auch das Tympanon vom Westportal der Klosterkirche geschaffen hat, nicht mit dem Schöpfer der *Klosterneuburger Löwenmadonna* identisch ist, also ob auch einige Arbeiten aus Dolní Kounice nicht vom Meister der Madonna aus Michle stammen. Der Historismus des Portals wäre im Werk des Anonymus kein Einzelfall. Bei der *Klosterneuburger Löwenmadonna* ist er schon durch die erwähnte romanisierende Löwenmähne und den Kranz der Röhrenfalten zwischen dem Raubtier und der Jungfrau Maria belegt, die gleichsam wie aus dem Formapparat der Regensburger Bildwerke des „Erminoldmeisters“ von 1280–1290⁵⁴ übernommen wirken. Die Bauhütte der Klosterkirche in Dolní Kounice fertigte wohl auch die zwei Chorgestühle aus Eichenholz (im Chor für die Geistlichen, im erhöhten Westchor für die Prämonstratenserinnen) an. Die *Klosterneuburger Löwenmadonna* ist ebenfalls aus Eichenholz hergestellt, eine in Mitteleuropa nicht gerade geläufige Holzart⁵⁵, und besaß wahrscheinlich auch keine Fassung (nach der vorläufigen Mitteilung der Restauratorin, der akad. Malerin Anna Třeštková).

Eine nachweislich von dem Meister der Madonna aus Michle in der Klosterhütte in Dolní Kounice stammendes Werk könnte sicherlich die bisherigen Kenntnisse über diese herausragende Persönlichkeit der böhmischen Bildhauerei des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts bereichern und die Verbindungen seiner Kunst zu der ähnlich linearisierten und preziösen mährischen Architektur besser verständlich machen. Mit einer so verführerischen Hypothese gilt es jedoch sehr vorsichtig zu sein, zumal sich keine stilverwandte Bildschnitzerei des Meisters unter den Skulpturen in Dolní Kounice befindet und unter seinen vermutlichen Arbeiten wiederum keine einzige Steinskulptur zu finden ist. Die Hilfsargumentation, dass bei der Klosterneuburger Statue der absichtlich



Abb. 13 Hl. Jakob, Detail, um 1335–1340. Esslingen, Frauenkirche, Südportal. Foto: Ivo Hlobil.

hässliche und romanisierende Löwe deutlich anders ist als die Muttergottes und das Christkind, dass wir es also mit einem Künstler zu tun haben, der innerhalb eines Werkes den stilistischen Ausdruck wechselte, ist wohl abwegig. Denkbar wäre auch, dass der Schöpfer zweier so verschiedenartiger, aber zeitlich so naher Skulpturen die Löwenköpfe dank einer heute unbekanntem Vorlage identisch gestalten oder eine ältere Arbeit eines anderen Künstlers nachahmen dürfte. Der Meister der Madonna aus Michle erscheint dann als mögliches Vorbild wahrscheinlicher. Die *Klosterneuburger Löwenmadonna* war sicherlich nicht das einzige Bildwerk seiner Hand aus diesem Themenkreis. Die Existenz von älteren Arbeiten dieses Typus wird durch die virtuos gemeisterte Durchführung ihrer komplizierten Komposition angedeutet, die zudem noch durch den wenig geeigneten und zu diesem Zweck angestückelten Teil des Eichenstammes erschwert wurde.

Die *Klosterneuburger Löwenmadonna* weist keine Hauptmerkmale der formvollendeten, ziemlich einheitlichen und



Abb. 14 Klosterneuburger Löwenmadonna, Detail des Löwenkopf, um 1340–1345. Nationalgalerie in Prag.



Abb. 15 Eine Konsole mit Löwenkopf, um 1340–1345. Dolní Kounice, Kloster, sog. Kapitelsaal. Foto: Prokop Paul.

verbreiteten schlesisch-preußischen Löwenmadonnen und der diesem Stil verpflichteten Bildwerke (siehe bei uns die *Madonna aus Králíky*, Nationalgalerie Prag) auf.⁵⁶ Vor allem vermisst man deren charakteristischen volkstümlichen Ausdruck, d. h. das typische lächelnde Mariengesicht mit dem breiten Mund, den hochgezogenen Augenbrauen und den hohen gewölbten Augenlidern, aber auch das Interesse an der Darstellung der Körperlichkeit unter der weich formulierten Gewandanordnung. Im Gegensatz zu der Klosterneuburger wiederholen die schlesisch-preußischen Löwenmadonnen eine Standardponderation der Muttergottes mit zwei verschiedenen hoch stehenden Füßen auf dem gewölbten Sockel, wobei das Spielbein angespannt und expressiv verlängert ist. Das Motiv wurde um 1360 aus der Wiener Bildhauerei der Zeit des Herzogs Rudolf IV. übernommen.⁵⁷ Jesus wird als verspieltes, mit beiden Händen einen Apfel haltendes Kind dargestellt und ist oft diagonal vor dem Körper der Mutter platziert. Die unter diesen Madonnen liegenden Löwen haben ein erhobenes Haupt, sie sitzen fast und spitzen ihre Ohren wie Wachhunde (vgl. die

Löwenmadonna aus Lubiszewo/Ladekopp, Lawki und Powidz).⁵⁸

Schon seit einigen Generationen beschäftigen sich deutsche, österreichische, polnische und tschechische Kunsthistoriker mit der komplexen Frage der Stilgenese der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen. Vor dem Zweiten Weltkrieg hielt Karl Heinz Clasen⁵⁹ in Anbetracht der Provenienz und Menge der erhaltenen Denkmäler Preußen und Schlesien für die Zentren der Verbreitung des Löwenmadonnenstils. Adolf Feulner und Theodor Müller (1953) haben als erste die überraschende Ansicht geäußert, dass der Meister der Löwenmadonnen aus Böhmen nach Schlesien kam.⁶⁰ Unabhängig von ihnen gelangte Albert Kutal zu derselben Ansicht, die er mit großer Genauigkeit belegte (1962).⁶¹ Er machte darauf aufmerksam, dass der Stil der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen der böhmischen Tafelmalerei der vierziger bis fünfziger Jahre des 14. Jahrhunderts sowie dem Werk des Meisters der *Madonna aus Michle* verpflichtet ist. Wie er auf Grund der *Eigl – Madonna* und der *Madonna* der Pfarrkirche des hl. Jakobus in *Jihlava/Iglau*

sowie der *Madonna aus* der Pfarrkirche in *Broumov* schloss, haben die mährischen und böhmischen Nachfolger des Meisters den Stil vermittelt. Er setzte voraus, dass der Stil der schlesisch-preußischen Bildwerke von einem böhmischen Bildhauer begründet wurde, der in den sechziger Jahren nach Wrocław/Breslau umsiedelte, hier zum führenden Kopf einer großen Werkstatt wurde und die *Löwenmadonna* in der Kirche des hl. Matthäus, die *Apostel* in der Kirche der hl. Maria Magdalena sowie die *Kreuzigung* in der Barbarakirche schuf.

Die tschechische Forschung hat, einschließlich des Autors dieses Aufsatzes, die Hypothese Albert Kutals akzeptiert und im Laufe der Jahre weiterentwickelt. Neuerdings hält Jaromír Homolka⁶² es für höchst wahrscheinlich, dass die Kunst des „Meisters der monumentalen Apostel- und Heiligenstatuen in der Kirche der hl. Maria Magdalena in Wrocław/Breslau aus dem mährischen Umkreis des Meisters der *Madonna aus Michle* entstammt und dass sein Wirken im Norden Böhmens (Kłodzko/Glatz, Broumov) deutlich zu spüren ist, seine wahre Wirkungsstätte jedoch Wrocław/Breslau war, wo er einer prosperierenden und einflussreichen Werkstatt vorstand. Hier ist er wohl gänzlich assimiliert, so dass wir ihn als Breslauer und schlesischen Schnitzer ansehen müssen“. Die polnische Forschung akzeptierte Kutals Hypothese nicht.⁶³ Anna Ziomecka⁶⁴ verteidigte eine umgekehrte Beziehungsrichtung – die Abhängigkeit der böhmischen Nachfolger des Meisters der *Madonna aus Michle* von dem schlesisch-preußischen Stil der *Löwenmadonnen* – und stützt sich hierbei konkret auf die *Madonna aus* der Pfarrkirche in *Jihlava/Iglau* sowie die aus der Pfarrkirche in *Broumov*. Demgegenüber hat kürzlich in Deutschland Robert Suckale⁶⁵ die Zusammenhänge zwischen der böhmischen Bildhauerei des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts und den schlesisch-preußischen *Löwenmadonnen* bis in die letzten Facetten beleuchtet, ohne freilich die Klosterneuburger Statue zu kennen.

Die Klosterneuburger *Madonna* belegt nun realiter den Platz der ältesten *Löwenmadonna* in den böhmischen Ländern und indirekt auch die Existenz der hier nur hypothetisch vermuteten Reliefs und Schrankaltäre, die so zahlreich im heutigen Polen erhalten sind.⁶⁶ Durch den somit gegebenen zeitlichen Abstand von etwa zwei Jahrzehnten kann die Klosterneuburger nur mit den Übergangsbildwerken der fünfziger Jahre

des 14. Jahrhunderts und den ältesten, stilistisch noch nicht ausgereiften schlesisch-preußischen *Löwenmadonnen* verglichen werden. Die monumentale steinerne *Madonna* im Seitenaltar der Martinskirche im schlesischen Jawor (um 1355–1360)⁶⁷ betont schon deutlich die Körperlichkeit der Figur und erinnert an die Klosterneuburger durch die Form des vollen Mariengesichtes und des breiten Halses, aber auch durch den kontinuierlichen Fluss der noch hohen Gewandfalten sowie durch das fast ins Profil gedrehte Christkind. Die



Abb. 16 *Löwenmadonna aus der Kirche des Hl. Matthäus in Wrocław, um 1360. Muzeum Archidiecejalne we Wrocławiu. Foto: Romuald Kaczmarek.*

Löwenmadonna aus Łukowo (Höhe 114 cm, Breite 36 cm, Tiefe 14 cm, Nationalmuseum in Poznań/Posen)⁶⁸, die Robert Suckale⁶⁹ für die älteste von allen hält, trägt ein majestätisch wirkendes Kind, das durch die bei ihm zusammenlaufenden Linien der Gewandanordnung akzentuiert wird. Maria steht auf einem Löwen, der seinen Körper trotzig über den Sockel hebt. Ihr rundes Gesicht, die Krone der Himmelskönigin, das expressiv verlängerte, wenn auch nicht angespannte Spielbein, sowie das niedrige Relief der linearen Parallelfalten der schon eng anliegenden Gewanddrapierung müssen bereits einer späteren Entwicklungsstufe angehören. Suckales Datierung dieser Arbeit in die Zeit um 1340 ist somit wohl verfrüht. Die Platzierung des hoch gehaltenen und dem Zuschauer zugewandten Christkinds auf der rechten Hand und der „Pelerinentyp“ der Gewandanordnung Mariens schließen jedoch nicht aus, dass man hier einem älteren als durch die *Klosterneuburger Löwenmadonna* belegten Vorbild folgte. Die *Löwenmadonna* aus der Matthäuskirche in Wrocław/Breslau (Höhe 118 cm, um 1360–1370),⁷⁰ eine weitere Repräsentantin des neuen schlesisch-preußischen Stils, ist ein glänzendes Beispiel der linearen Paralleldraperung. Sie steht noch wie die *Klosterneuburger* auf einem trotzigem Tier, das seinen Rücken wie eine Katze vor dem Sprung krümmt, die zeichnerische Stilisierung verwandelt das Tier jedoch in ein märchenhaft zahmes Wesen. Die verglichen mit den Spätwerken der Werkstatt des Meisters der Madonna aus Michle deutliche Vertikalisierung dieser Statue lässt sich nur durch die gemeinsame Autorenschaft dieses Bildwerkes und der Gruppe der monumentalen Wandstatuen aus der Kirche der hl. Maria Magdalena in Wrocław/Breslau (aufgestellt 1363) erklären.⁷¹ Die *thronende Madonna* aus Skarbimierz, ein Meisterwerk der schlesischen Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts, ersetzt die Dringlichkeit der theologischen Aussage der *Klosterneuburger Löwenmadonna* schon gänzlich durch eine fröhliche marianische Symbolik – oder, um es mit den Worten von Albert Kutal zu sagen, sie tauscht „die besondere poetische Qualität“ ein gegen eine „unproblematische Naivität“. Es ist merkwürdig, dass das einmalige Motiv der Klosterneuburger, der zum Himmel erhobene Zeigefinger des Christkinds, noch nach Jahren bei der *Madonna* des Retabels in Lichnowy Wielkie wiederholt wird.⁷²

Wie allgemein bekannt ist, stammt eine kleinere Gruppe von kleinen Andachtsbildwerken – sowohl von Löwenmadonnen als auch von stilistisch verwandten thronenden Madonnen – aus der Umgebung von Salzburg.⁷³ Peter Bloch (1970)⁷⁴ bestimmte als Hauptmerkmale der Salzburger Löwenmadonnen den „wie zum Sprung geduckte[n] Löwe[n]“ und das aufrecht sitzende Christkind auf der rechten Marienhälfte. Den Ursprung der radikalen Bewegung der *thronenden Madonna* im Salzburger Museum vermutete er in Böhmen bei den *thronenden Madonnen* aus Hrádek u Benešova und aus Konopiště. Danach hat er die ganze Gruppe der Salzburger Löwenmadonnen erst der Zeit um 1370–1380 zugeordnet, weil sie schon den „frisch zupackende[n] Wirklichkeitssinn der Parlerzeit“ zeigen. Er ließ sich jedoch eine Möglichkeit für eine frühere Datierung offen, als er schrieb, dass die Salzburger Bildwerke wohl „ein bestimmtes Vorbild“ wiederholen, „...das möglicherweise mit der Bildformel auch einen älteren Zeitstil mitführte.“ Er machte darauf aufmerksam, dass bei der Berliner *Löwenmadonna aus Wals* das Christkind mit der rechten Hand zu seinem Ohr greift und dass dieses Motiv wohl auch bei der *Löwenmadonna aus Saalfeld* bei Salzburg wiederholt wurde.

Sigmund Benker (1978)⁷⁵ schrieb der Salzburger Gruppe noch die *thronende Madonna von Asten* in Freising zu. Er erkannte auch die stilistische Verwandtschaft dieser Arbeit mit den Bildwerken um die *Madonna aus Michle*. Ausgehend vom österreichischen hl. Florian urteilte er, dass die Madonna als die älteste Arbeit der Gruppe schon um 1340 entstanden sein muss. Nachfolgend bestimmte Hans Peter Hilger (1991)⁷⁶ die *thronende Madonna von Asten* und eine von ihm entdeckte *Löwenmadonna* (Höhe 28 cm, Tiefe 7 cm, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. 89/613) zum ersten Mal als Arbeiten des Meisters der Madonna aus Michle und datierte sie wegen der weicheren Formgebung in die vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts. Er stellte fest, dass sich die Salzburger Gruppe unabhängig von den schlesisch-preußischen Beispielen aus dem Stil des Meisters der Madonna aus Michle entwickelte. Da jedoch auch die Münchner Statue nicht alle wesentlichen Merkmale der vier späteren Salzburger Löwenmadonnen zu erklären vermag, setzte Hilger voraus, dass in Böhmen oder Mähren ein älteres Vorbild existieren musste, das den nicht erhaltenen

Arbeiten des Meisters der Madonna aus Michle zuzuordnen ist. (Die historischen Zusammenhänge zwischen den Salzburger Löwenmadonnen und den böhmischen Ländern erklärte später Robert Suckale.)⁷⁷

Die Entdeckung der *Klosterneuburger Löwenmadonna* bestätigt zwei grundlegende Kernpunkte von Hilgers Analyse: die enge Verbindung zwischen den Bildwerken des Meisters der Madonna aus Michle und der Salzburger Gruppe sowie die kenntnisreiche Vorahnung, dass in der vorhergehenden böhmischen Bildhauerei ein älterer Typus dieser Madonnen vorhanden war. Die Salzburger Madonnen verbindet mit der Klosterneuburger Statue außer der formalen Gesamtübereinstimmung namentlich der Reif des Marienhauptes, die deutliche s-förmige Körperkurve, die beidseitigen Kaskaden, die auf einen Punkt zulaufende Gewandanordnung sowie der auf einem weich modelliertem Sockel liegende Löwe mit angehobenem Körper, zudem bei der Berliner *Löwenmadonna aus Wals* (Höhe 48 cm) und *der des Bayerischen Nationalmuseums* auch mit einem dem Betrachter zugewandten Kopf.

Doch macht der Vergleich der Löwenmadonnen aus Klosterneuburg und aus dem Bayerischen Nationalmuseum, den Hans P. Hilger noch nicht durchführen konnte, eine Korrektur der älteren Anschauungen erforderlich. Aus den obigen Darlegungen ergibt sich, dass es sich um Arbeiten zweier verschiedenen Bildschnitzer und um zwei verschiedene Entstehungszeiten handelt. Die in der plastischen Form wesentlich gelöste und weichere *Münchner Madonna* mit der Krone der Himmelskönigin und dem halbbekleideten verspielten Christkind erscheint doch verhältnismäßig jünger als ihre Klosterneuburger Vorgängerin. Sie muss zu den Bildwerken gezählt werden, die nach 1350 an den Stil des Meisters der Madonna aus Michle anknüpfen, ähnlich wie die nahe *Heilige* aus Oslavany in Südmähren⁷⁸ und der *hl. Martin* einer österreichischen Privatsammlung.⁷⁹

Es scheint, dass die bisherige Datierung der Münchener Löwenmadonna in die vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts zu früh angesetzt ist. Hans P. Hilger stützte sich auf die falsche Datierung der *thronenden Madonna von Asten*, zu der er vorher auf Grund des ungenau ausgewerteten Vergleichs mit dem *hl. Florian* Sigmund Benker gelangt war. Die *Madonna von Asten* hat in Wirklichkeit mit der wohl ältesten bekannten Arbeit des Meisters der Madonna aus Michle, abgesehen von der

allgemeinen Zuordnung zu seinem Stil, nur den gestreckten Körper und das niedrige Relief der linear geführten Gewandfalten gemein. Das tiefere Eindringen in den bildhauerischen Blocks bei den unteren Partien des Bildwerkes, das Interesse an der Körperlichkeit und die starke s-förmige Kurve, das runde Gesicht, die lockere Frisur, die spiralförmigen Wellen des Schleiers und der weich geformte Sockel sprechen für eine spätere Entstehung der Madonna. Man sollte auch nicht die etwas mindere Qualität dieser Figur übersehen. An den österreichischen *hl. Florian* erinnert in Mähren in ähnlicher Weise die *Madonna aus Hrušky* und in der Lausitz der *Christus in Ostritz*.⁸⁰ Das älteste Glied der Salzburger Gruppe der Löwenmadonnen entstand wahrscheinlich erst während des großen Stilwandels um 1350.

Die Spätdatierung der Salzburger Löwenmadonnen erst in die siebziger Jahre des 14. Jahrhunderts, die auf Grund eines unrichtigen Vergleichs mit der böhmischen Parlerplastik entstanden war, müssen wir heute ablehnen. Eine ähnliche s-förmige Figurenkurve zeigt schon die *Klosterneuburger Löwenmadonna* und das Motiv des verlängerten Spielbeins konnte (wenn auch nicht so expressiv wie bei ihren schlesisch-preußischen Gegenstücken) von der Wiener Bildhauerei der Zeit Rudolfs IV. übernommen worden sein. Die Salzburger Löwenmadonnen entstanden somit schon vor dem Ende der sechziger Jahre des 14. Jahrhunderts.

Schon Hans K. Ramisch (1964)⁸¹ wandte sich gegen die Auffassung, die inhaltliche Bedeutung der stehenden Löwenmadonnen auf die Verknüpfung der thronenden Löwenmadonnen mit der Symbolik des Thrones Salomons zu reduzieren. Mit Blick auf die steinerne *Madonna* vom Anfang des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom,⁸² die „mit beiden Füßen auf einer Gruppe von Löwen und Drachen“ steht, folgerte Ramisch, dass sich die Madonnen auf die Worte des Psalms 91,13 beziehen: „super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem“ (Über Schlange und Basilisk wirst du schreiten, Löwe und Drache wirst du zertreten). Mit dieser Problematik beschäftigte sich dann ausführlich Peter Bloch (1970). Er kam zu dem Schluss,⁸³ dass hier nach der Prophezeiung Jakobs (Gen 49, 9–10 vgl. auch Apok 5,5) die Gestalt Christi durch den Löwen von Juda aus dem Geschlecht des alttestamentlichen Königs David symbolisiert wird. Für ein charakteristisches Zeichen hielt er die



Abb. 17 *Madonna aus Králíky*, 60er Jahre des 14. Jahrhunderts. Nationalgalerie in Prag.

Symbolik des „Emporsteigen[s]“, die mit diesen genealogischen Zusammenhängen verknüpft ist und die wohl die originelle Form dieser Plastiken bedingte.⁸⁴ Der Löwe assoziiert die Überwindung der Sünde und des Todes und soll ein Symbol des Thrones Salomons und der Königswürde sein. Das Motiv „des Zum-Ohr-Fassens des Christusknaben“ bei der Berliner *Löwenmadonna* interpretierte Bloch „als eine Demonstration des lebensspendenden Löwengebrülls“. Nach Physiologus gebiert die Löwin tote Jungen und erst nach drei Tagen werden sie durch Löwengebrüll zum Leben erweckt, was sich als Analogie zu den drei Tagen verstehen lässt, nach denen Christus auferstanden ist.⁸⁵ Hans Peter Hilger stellte das Motiv des „Löwengebrüllauschens“ auch bei der *Löwenmadonna im Bayerischen Nationalmuseum* fest.⁸⁶ Nach Bloch haben die „Andachtsbilder“, die kleinen, vollplastischen Statuetten der Salzburger Löwenmadonnen, ihren Vorgänger aus der Mitte des 14. Jahrhunderts in einem nicht erhaltenen Archetypus in Form einer wohl „sicherlich aus dem Osten Deutschlands“ stammenden Altarmadonna.

Die Symbolik der *Klosterneuburger Löwenmadonna* hat einen etwas anderen und weiter gehenden Inhalt als den von Peter Bloch bei den Löwenmadonnen im Allgemeinen vorausgesetzten.⁸⁷ Der Reif auf dem Marienkopf weist auf die jungfräuliche Braut Christi⁸⁸ und auf die Unbefleckte Empfängnis Mariä hin, wenn auch weniger deutlich als bei den Bildwerken, wo ein mit Rosetten geschmücktes Diadem keinen Schleier hält (z. B. bei der Familienmadonna der Wiener Minoriten). Der Rosenstrauß, ein in der Bildhauerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts beliebtes Detail,⁸⁹ verbindet die Jungfrau Maria mit dem Paradiesgarten. Der Angst verbreitende, aber durch den ihn nicht unmittelbar berührenden Körper Mariens gewaltsam zu Boden gedrückte Löwe ist eine Allegorie des besiegten Satans (Ps 91,13). Christus, der wie bei allen späteren Madonnen dieses Typs über dem Löwenkopf sitzt, hat ihn besiegt, und deshalb gilt ihm die Hauptaufmerksamkeit, wie die auf ihn zulaufenden Gewandfalten betonen. Das Christkind mit dem Apfel in der linken Hand gilt als der zweite Adam, sein auffallend gedrehter nackter Fuß weist auf sein bevorstehendes Passionsopfer⁹⁰ hin und sein zum Himmel gestreckter Zeigefinger wohl auf die Himmelfahrt Mariä (sicherlich geht es hier nicht um das „Erlauschen“ der Löwenstimme wie bei den Salzburger Madonnen). Einen

ähnlich nach oben gestreckten Finger zeigt z. B. der Engel der Verkündigung in der Kirche St. Maria am Gestade in Wien (um 1360/65). Hilde Bachmann⁹¹ erkannte in den Löwenmadonnen korrekt eine Analogie zu dem apokalyptischen Weib, das mit seinem Fuß auf den Kopf der Schlange tritt, ein Thema, dem sich später Bogna Jakubowska⁹² widmete (es kann jedoch schwerlich für die Löwen gelten, die sich bei den schlesischen Madonnen gemütlich zu Füßen der Muttergottes niederlassen). Auf einem Schlangenkörper steht die etwas jüngere *Madonna* aus dem mährischen Tovačov.⁹³ Die barocken Statuen der „Immaculata“ schweben mit der Schlange unter den Füßen auf Himmelswolken.

Es bleibt die schwer zu beantwortende Frage, wer die theologisch so anspruchsvolle Symbolik der *Klosterneuburger Löwenmadonna* bzw. der nicht erhaltenen Statuen dieses Typs des Meisters der Madonna aus Michle entworfen haben konnte. Robert Suckale meint, dass die böhmischen Löwenmadonnen am Hof des mährischen Markgrafen Karl IV. (dazu später) konzipiert wurden. Jaromír Homolka⁹⁴ vermutet wegen der engen Beziehungen des ersten Prager Erzbischofs zu Kłodzko/Glatz und dadurch auch zum nahen Schlesien hinter der enormen Ausbreitung in Schlesien den Einfluss des Erzbischofs Arnošt/Ernst von Pardubice (1344–1364). Doch sei die Bemerkung erlaubt: in dem von Ernst von Pardubice aus Italien mitgebrachten „Psalterium Marianum“⁹⁵ (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Ms. 1389) sind keinerlei symbolische Beziehungen der Jungfrau Maria zum Löwen erwähnt, wohl aber die Symbolik der Himmelfahrt Mariä, des apokalyptischen Weibes, der Sonne und des Mondes (Apok 12,1) erläutert.

Die Zuordnung zu den Arbeiten des Meisters der Madonna aus Michle und die oben angesprochene Verbindung mit Dolní Kounice/Unter Kanitz sprechen für die südmährische Provenienz der *Klosterneuburger Löwenmadonna*. Das unweit gelegene Wien könnte auch als Entstehungsort in Frage kommen, doch sucht man hier vergeblich nach Bildwerken ähnlicher Stilrichtung. Gerhard Schmidt machte in seiner Analyse des oberösterreichischen *hl. Florian*s und der mährischen Plastiken um die Madonna aus Michle nur auf eine einzige stilistisch verwandte Arbeit in Niederösterreich aufmerksam, auf das Fragment eines geschnitzten *hl. Stephan* aus der Pfarrkirche in Weiten.⁹⁶ Dem lebendigen Gesichtsausdruck des Heiligen nach zu



Abb. 18 *Madonna aus Wals*, 50er Jahre des 14. Jahrhunderts. Skulpturensammlung und Museum für byzantinische Kunst, Staatliche Museen Berlin.

urteilen, muss diese Arbeit jedoch jünger als die *Klosterneuburger Löwenmadonna* sein. In der Gesamtauffassung schon viel weicher sind auch die Steinreliefs der *Schutzmantelmadonna* und der *Marienkronung* im Tympanon des Südchorportals der Kirche St. Maria am Gestade in Wien.⁹⁷ Das Motiv des vorwärts schreitenden und mit Gewandfalten unterlegten Spielbeins führte jedoch bei der *Schutzmantelmadonna* nicht zu einer s-förmigen Körperbewegung.

Albert Kutal (1953)⁹⁸ vermutete als erster, dass sich die Werkstatt des Meisters der *Madonna aus Michle* wahrscheinlich in Brno/Brünn befand, weil die meisten dem Meister zugeschriebenen Bildwerke aus Südmähren stammen (*Madonnen aus Znojmo/Znaim, Velké Meziříčí/Groß Meseritsch, Hrušky, Buchlov, der Apostel aus Veverská Bítýška, der Schmerzensmann aus dem Ursulinenkloster in Brno/Brünn, der Schmerzensmann aus Mikulov/Nikolsburg; die Madonnen aus Hrabová, Prostějov/Proßnitz* und die thronende *Madonna vom Sv. Kopeček u Olomouce/Hl. Berg bei Olmütz* stammen aus Nordmähren). Die tschechische Forschung akzeptierte diese Hypothese von Kutal und untermauerte sie. Jaromír Homolka⁹⁹ vertrat die Meinung, dass die Werkstatt des Meisters der *Madonna aus Michle* wohl für die Eliška/Elisabeth Rejčka und die Zisterzienserinnen in Alt-Brünn hätte arbeiten können. Der Fund der *Madonna aus Hrabová* in Nordmähren gab Anlass zu der Frage, ob diese Werkstatt in Olomouc/Olmütz von dem mährischen Bischof Jan Volek, dem Onkel Karls IV., unterstützt und beschäftigt wurde. Das Ergebnis war negativ.¹⁰⁰ Inspiriert durch das Buch von Robert Suckale über die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern schlug Milena Bartlová (1996)¹⁰¹ vor, die Werkstatt des Meisters der *Madonna aus Michle* als ein für den mährischen Markgrafen Karl, den späteren Kaiser Karl IV., nach seiner Rückkehr ins Königreich Böhmen 1334 tätiges Unternehmen in Brno/Brünn zu lokalisieren. Die stilistische Ausprägung der Bildwerke des Meisters der *Madonna aus Michle* wollte sie als Beleg für die Bemühung des in Paris erzogenen Markgrafen Karl und seiner französischen Gemahlin Blanche von Valois, sich dem Niveau des französischen Königshofes anzunähern, verstanden wissen. Jakub Vítovský schrieb – freilich ohne Quellennachweise – schon vorher über das Brünnener Scriptorium des Markgrafen Karl, das an die Illuminatorenwerkstatt

der Eliška/Elisabeth Rejčka hätte anknüpfen sollen.¹⁰² Auch später hielt er Brno/Brünn in der Zeit des Markgrafen Karl für ein bedeutenderes Zentrum der höfischen Kunst in den böhmischen Ländern als Prag.¹⁰³ Er lehnte es auch ab, das Madonnenbild aus der verpfändeten Burg Veveří (die Burg hat Markgraf Karl eingelöst), das nach der früheren Forschung als das älteste Werk des Hohenfurter Meisters galt, als Import aus Prag zu akzeptieren.

1999 erschien die bisher letzte große Studie über die Löwenmadonnen von Robert Suckale.¹⁰⁴ Er verarbeitet hier die vorausgegangenen Forschungsergebnisse der maßgeblichen tschechischen und deutschen Kunsthistoriker der früheren Generation über den Ursprung des Stils der Löwenmadonnen aus der böhmischen Kunst des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts, geht aber noch einen Schritt weiter. Beginnend mit der *Madonna aus Strakonice* (er schließt deren Entstehung erst um 1335 nicht aus) bezieht er die schlesisch-preußischen sowie die Salzburger Löwenmadonnen in den formalen und ideellen Kontext der böhmischen Bildhauerei des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts ein.¹⁰⁵ So betont er, dass Brno/Brünn, die Hauptstadt Mährens, unter der Regierung des Markgrafen Karl nach seiner Rückkehr aus dem Ausland 1334 eine Periode der künstlerischen Blüte erlebte. Unter dem Einfluss des jungen Herrschers breitete sich „die Vorbildlichkeit böhmischer Kunst“ auch in die Nebeländer der Böhmisches Krone (Schlesien, Lausitz), Salzburg und das benachbarte Niederbayern aus. Suckales Schlussfolgerung: „Alles spricht dafür, dass die auch an politischen Assoziationsmöglichkeiten reiche, sich allerdings nur in Andeutungen ergehende allegorische Konzeption der Löwenmadonna am Hofe des Kronprinzen Karl um 1335–1340 entworfen und im Zuge der Propagandakampagne schnell und weit verbreitet wurde“. Die Frage, ob das Raubtier der ursprünglich böhmischen Löwenmadonnen „als ‚Löwe Juda‘, d. h. als Tier Davids und als Anspielung auf den ‚arbor Jesse‘ oder eher als Hinweis auf den Thron Salomonis gemeint ist“, wie es die ältere Forschung vorschlug, „oder ob er nicht auch als das Wappentier Böhmens zu verstehen ist, etwa in dem Sinne, dass Böhmen und sein Herrscherhaus das Fundament der Religion bzw. der Ecclesia/Maria sind, eine von Karl sehr geschätzte ‚mystische‘ Identifizierung“, lässt Suckale bewusst offen.

Die neu entdeckte *Klosterneuburger Löwenmadonna* bestätigt die Richtigkeit der o. g. Folgerungen über die böhmischen (mährischen) Vorgängerinnen der schlesisch-preußischen und Salzburger Löwenmadonnen. Sie passt in die These von der imperialen Funktion der böhmischen Plastik während Karls Herrschaft als Markgraf von Mähren, wie sie Robert Suckale herausgestellt hat. Diese behält ihre Gültigkeit unabhängig von der offenen Frage ob der Meister der Madonna aus Michle direkt in Brno/Brünn oder eventuell in Dolní Kounice/Unter Kanitz wirkte.¹⁰⁶ Dass der Markgraf tatsächlich in Brünn einen eigenen Hof errichtet hatte, lässt sich nicht belegen. Seitens der Historiker wird die Existenz eines markgräflichen Hofes in Brünn unter dem Markgrafen Karl nur von Josef Válka angenommen („In den ersten Jahren hat Karl in Mähren wirklich regiert und errichtete hier auch einen Markgrafenhof ...Er residierte jedoch nicht ständig in Mähren. Die Aufgaben der luxemburgischen und der Staatspolitik hielten ihn in Prag oder führten ihn ins Ausland. [...] 1338 weilte er hier einige Monate.“)¹⁰⁷ Historisch nachweisbar ist vor allem die nach der Rückkehr nach Böhmen erfolgte Wiederherstellung des Königspalastes auf der Prager Burg durch den jungen Karl,¹⁰⁸ ein Aufenthalt der Blanche von Valois auf dem Brünnener Spielberg ist nur 1337–1340¹⁰⁹ bezeugt, also in einer Zeit, die vor den Anfängen der Tätigkeit des Meisters der Madonna aus Michle liegt.¹¹⁰ Zur Residenzstadt der mährischen Markgrafen aus der Luxemburger Dynastie wurde Brno/Brünn erst 1349 unter dem Markgrafen Johann Heinrich.

Abschließend seien noch einige grundsätzliche Hinweise ergänzt. Imperiale Funktionen innerhalb der böhmischen Bildhauerei des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts lassen sich nicht nur im Umkreis des Markgrafen Karl nachweisen. Johann von Luxemburg (1310–1346) war genauso mit der Kultur des Pariser Hofes vertraut wie später sein berühmter Sohn. Seine majestätischen Reitersiegel, deren Herstellung einem französischen oder einem in Frankreich geschulten Goldschmied oblag, und dessen Dienste später auch der Markgraf Karl¹¹¹ in Anspruch nahm, sind in den böhmischen Ländern die erste Manifestation des präziösen französischen Stils. Die ältesten Arbeiten des Meisters der Madonna aus Michle entstanden wohl noch vor Karls Rückkehr in die Heimat. Doch korrespondiert bereits der

Stil ihrer Gewandorganisation mit der Pariser Monumentalplastik der Zeit des französischen Königs Charles IV. (1322–1328).¹¹² Nicht Karl IV., sondern schon sein Vater Johann, machte das Fürstentum Wrocław/Breslau zum Bestandteil der Länder der Böhmisches Krone. Und wie lange hätte die Kunst des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts der Propagandakampagne Karls IV. dienen können, wenn doch der Prager Kaiserhof schon bald nach der Mitte des Jahrhunderts zu einem der europäischen Zentren des neuen Realismus wurde (dank der Ausstattung der Burg Karlštejn/Karlstein und dank der Ankunft Peter Parlers 1356 in Prag), also zeitlich noch bevor die Stilevolution der schlesisch-preußischen Löwenmadonnen begann? Die bisherige Forschung verbindet „den Wandel des kaiserlichen Geschmacks“ mit seiner Krönungsreise nach Rom 1355, es gibt jedoch Anzeichen, dass sich Karls Kunstverständnis schon vor der Mitte des Jahrhunderts gewandelt hatte.¹¹³

Den in Böhmen erhaltenen Beispielen nach zu urteilen, gab man schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts den Darstellungen des apokalyptischen Weibes und der Krönung Mariens als Himmelskönigin (in der traditionellen tschechischen Kunstgeschichte der sog. Assumpta)¹¹⁴ den Vorrang vor den Löwenmadonnen, da ihre erhabene Heiligkeit in der astralen Symbolik das Wunder ihrer Himmelfahrt prägnanter veranschaulichte. Den bezwungenen bössartigen Löwen unter den Füßen der gotischen Madonnen der Zeit der Luxemburger verbindet sicherlich nichts mit der Symbolik des immer zweischweifigen Löwen, dem Wappentier des Königreichs Böhmen.¹¹⁵ Der Stil der schlesischen Löwenmadonnen knüpfte nicht nur an die böhmische Kunst des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts an, sondern auch an die Impulse der Wiener Bildhauerei um 1360 sowie an die eigene große Tradition der schlesischen und preußischen Kunst. Diese eigenständige künstlerische Äußerung,¹¹⁶ die von anderer Art als die Kunst am kaiserlichen Hofe Karls IV. in Prag war, konnte sich nur in einem ausreichend selbstbewussten Nebenzentrum der Böhmisches Krone konstituieren, und ein solches Zentrum war die große und reiche Stadt Wrocław/Breslau mit ihrem preußischen und pommerschen Hinterland.

Die Werke des Meisters der Madonna aus Michle wirkten im böhmischen Schönen Stil nach, der auf einer neuen Windung der

Entwicklungsspirale erneut die ideal schöne Form bevorzugte.¹¹⁷ Ähnlich inspirierten die Löwenmadonnen den Schönen Stil in Salzburg.¹¹⁸ Durch ihre komplizierte Körperbewegung und die vollkommene Organisation der Gewandanordnung steht die *Klosterneuburger Löwenmadonna* dem böhmischen Schönen Stil näher als die bisher bekannten Arbeiten des Meisters der Madonna aus Michle. Man kann nur hoffen, dass die tschechische Öffentlichkeit die Werte der *Klosterneuburger Löwenmadonna* gebührend schätzen wird. Die Bedeutung dieser Skulptur reicht jedoch weit über die Grenzen der Tschechischen Republik hinaus. Sie ist ein beachtenswerter Bestandteil des gotischen Kulturerbes einiger Länder und Regionen Mittel- und Nordosteuropas.

Anmerkungen

- 1** Der Ankauf konnte Dank der Initiative der Mitarbeiter der Nationalgalerie in Prag – vor allem Vít Vlnas und Helena Dáňová – sowie Dagmar Šefčíková vom Kultursministerium der Tschechischen Republik getätigt werden.
- 2** Die Statue wurde Ende Mai 2004 im Kunsthandel Reinhold Hofstätter, Bräunerstrasse 12, 1010 Wien angekauft. Aus der Wiener Hofstätter Sammlung stammt auch die *Löwenmadonna aus Saalfelden*, heute Bayerisches Nationalmuseum München. Auf das Verkaufangebot wurde der Autor des Aufsatzes von Hana Vorlová vom Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität in Olomouc/Olmütz aufmerksam gemacht. Für die freundliche Auskunft über den Erhaltungszustand der Statue danke ich Dr. Arthur Saliger.
- 3** Für die Übersetzung ins Deutsche danke ich Dr. Sonja Schürmann.
- 4** Der Name wurde nach dem ältesten bekannten Aufbewahrungsort der Statue gewählt. Als weniger geeignet erschien die Bezeichnung nach dem Verkäufer, der Stadt bzw. dem Land des Ankaufs oder nach der hypothetischen Provenienz des Bildwerkes („Mährische“ oder „Böhmische Löwenmadonna“).
- 5** Alain Erlande-Brandenburg, *Triumph der Gotik 1260–1380*, München 1988, S. 157, Abb. 126.
- 6** *Ibid.*, S. 159, Abb. 127.
- 7** Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, S. 82, 83, Abb. 63.
- 8** Die „Preziosität“ in der europäischen Bildhauerei in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist ausführlicher von Gerhard Schmidt behandelt: „Der ‚Ritter‘ von St. Florian und der Manierismus in der gotischen Plastik“, *Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959*, Wien – Wiesbaden 1959, S. 249–263, insbesondere S. 259.

9 Marcel Aubert, *La sculpture française au moyen-âge*, Paris 1946, Abb. S. 333.

10 Datierung Suckale 1993 (zit. in Anm. 7), S. 97.

11 Grundlegend zu den Werken des Meisters der Madonna aus Michle, seiner Werkstatt und seinen Nachfolgern: Albert Kotal, „Sochařství“, in Albert Kotal – Dobroslav Líbal – Antonín Matějček, *České umění gotické I, Stavitelství a sochařství*, Praha 1949, S. 39–80, insbesondere S. 51–53; Albert Kotal, „Krucifix z kostela barnabitek na Hradčanech“, *Umění*, I, 1953, S. 115–133; Marie A. Kotrbová, „Madona velkomeziříčská“, *Umění*, IV, 1956, S. 304–311; Schmidt 1959 (zit. in Anm. 8); Albert Kotal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962, S. 9–17; Jaromír Homolka, „K problematice české plastiky 1350–1450“, *Umění*, XI, 1963, S. 414–448, S. 417 (hier zum ersten Mal die Bezeichnung „der Meister der Madonna aus Michle“ und „Werkstatt des Meisters der Madonna aus Michle“); idem, „Mistr michelské madony“, in Jaromír Homolka – Ladislav Kesner, *Národní galerie v Praze. České umění gotické*, Bestandskatalog, Praha 1964, S. 13–14, S. 14–15, Kat. Nr. 4–5, 20; Hilde Bachmann, „Plastik bis zu den Hussitenkriegen“, in *Gotik in Böhmen*, ed. Karl M. Swoboda, München 1969, S. 110–165; Albert Kotal, „Sochařství“, in *České umění gotické 1350–1420*, ed. Jaroslav Pešina, Praha 1970, S. 112–126, insbesondere S. 113; Albert Kotal, „O reliéfu od Panny Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století“, *Umění*, XXI, 1973, S. 480–496; Ivo Hlobil, „Nová zjištění ke skupině plastik kolem Michelské madony – Madona z Hrabové, Kristus v Ostritz“, *Umění*, XXVIII, 1980, S. 101–116; Milena Bartlová, „The Style of the Group of the Madonna from Michle: Perspectives of Methodology“, in *King John of Luxemburg (1296–1346) and the Art of his Era. Proceedings of the International Conference, Prague, September 16–20, 1996*, ed. Klára Benešová, Prague 1998, S. 206–215; Ivo Hlobil, „Zur stilistischen Entwicklung der Michler-Madonna-Gruppe (um 1320 bis Mitte des 14. Jahrhunderts)“, *ibid.*, S. 216–221; Jaromír Homolka, „Poznámky k vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století“, in *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze*, ed. Michaela Ottová – Petr Hrubý, Ústí nad Labem 1999, S. 51–76.

Der Verfasser dieses Aufsatzes schiebt seit längerem die Drucklegung einer Monographie über den Meister der Madonna aus Michle hinaus, wie sich nun zeigt, eine weitsichtige Entscheidung.

12 Im Unterschied zur *Madonna aus Michle*, deren Gesicht ein später „Verschönerungseingriff“ veränderte; so schon Schmidt 1959

(zit. in Anm. 8), Anm. 11, S. 255. Die Ansicht von Milena Bartlová (zit. in Anm. 11), S. 212 („Some details of execution, e. g. the eyes of the Madonna from Michle [I would like to suggest after a close scrutiny of the original that they have in fact never been remodelled] show that the sources of the sculptor's schooling were more differentiated...“), ist falsch.

13 Kaliopi Chamonikolasová, *Gotika. Moravská galerie. Sbírka starého umění*, Bestandskatalog, Brno 1992. Kat. Nr. 1, nicht paginiert.

14 Über die Skulpturen der Westportale in der Wiener Minoritenkirche zuletzt: Gerhard Schmidt, „Die Skulptur“, in *Gotik. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, ed. Günther Brucher, München 2000, S. 298–317, insbesondere S. 305.

15 Die Madonnen mit einem Diadem in der böhmischen Tafelmalerei behandelte unlängst Pavol Černý, „Některé nové aspekty ikonografie Panny Marie s děckem v českém umění doby Karla IV.“, *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas philosophica, Philosophica-aesthetica 16, Historia artium, II*, Olomouc 1998, S. 65–79, insbesondere S. 75, Anm. 12.

16 Hilde Bachmann, *Gotische Plastik in Böhmen und Mähren vor Peter Parler, Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpatenraum*, Bd. 7, Brünn – München – Wien 1943, T. 16; Kutal 1962 (zit. in Anm. 11), Abb. 5; Bachmann 1969 (zit. in Anm. 11), T. 39; Ivo Hlobil, „Poznámka k stylové charakteristice Madony z Dýšiny“, in *Gotika v západních Čechách (1230-1530). Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Věnováno k 70. narozeninám prof. PhDr. Jaromíra Homolky, DrSc.*, ed. Jiří Fajt, Praha 1998, S. 42–43.

17 Bachmann 1943 (zit. in Anm. 16), Abb. 37; Kutal 1962 (zit. in Anm. 11), Abb. 16, 18, 19; *Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu. Vybraná díla ze sbírek Kláštera premonstrátů na Strahově*, ed. Ivana Kyzourová – Pavel Kalina, Praha 1993, S. 25, Abbildung des heutigen Zustandes (nach der Restaurierung).

18 Kutal 1970 (zit. in Anm. 11), S. 113.

19 Ibid., S. 37.

20 Hlobil in Benešová 1998 (zit. in Anm. 11), S. 216–221, Abb. 118, a–c.

21 Bachmann 1943 (zit. in Anm. 16), T. 38; Kutal 1962 (zit. in Anm. 11), Abb. 11; Bachmann 1969 (zit. in Anm. 11), Abb. 48.

22 Bachmann 1943 (zit. in Anm. 16), T. 35; Kutal 1962 (zit. in Anm. 11), T. I d.

23 Bachmann 1943 (zit. in Anm. 16), T. 36.

24 Erich Wiese, *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. Jahrhunderts*, Leipzig 1923, T. XVII.

25 Zu den böhmischen Madonnen mit dem Christkind in der rechten Hand Albert Kutal, „Bemerkungen zur Altstädter Madonna in Prag“, *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity XV*, 1966, řada uměnovědná, F 10,

S. 5–23, insbesondere S. 10; Robert Suckale, „Die ‚Löwenmadonna‘, ein politischer Bildtyp aus der Frühzeit Kaiser Karls IV.“, in *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, ed. Robert Favreau – Marie-Hélène Debiès, Poitiers 1999, S. 221–229 (wiederabgedruckt in: Robert Suckale, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, Berlin 2002, S. 172–184). Madonnen mit dem Kind auf der rechten Seite kommen auch in anderen Ländern vor, in Österreich schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, zu den Beispielen in Frankreich vgl. Laurence Forgeard, *L'âge d'Or de la Vierge et l'Enfant. Le XIV^e siècle en Seine-et-Marne*, Paris 1995, Abb. 69, 70, 73.

26 In einer weniger auffälligen Form schon bei *La vierge dorée* in Amiens. Im Frankreich der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind sie ziemlich zahlreich – siehe z. B. Forgeard, *ibid.*, Abb. 2, 5, 9, 10, 14, 42, 73.

27 Zu einer unterschiedlichen Deutung des Begriffs „der weiche Stil“ in der tschechischen und deutschen kunsthistorischen Terminologie siehe z. B. Albert Kutal, „Zur Genesis der spätgotischen Plastik Mitteleuropas“, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity XIX–XX*, 1970–1971, řada uměnovědná, F 14–15, 1971, S. 155–166, insbesondere S. 155, Anm. 1. Eine methodologisch unterschiedliche Auffassung von der zeitlichen Abfolge der um die *Madonna aus Michle* gruppierten Bildwerke und ihrer Entwicklung äußerte vor Kutal schon Schmidt 1959 (zit. in Anm. 8), S. 256: „Es ist nicht leicht, die chronologischen Verhältnisse innerhalb dieser Gruppe zu bestimmen, zumal wir nicht wissen, ob es sich bei ihren Vertretern um Produkte einer einzigen Werkstatt oder um verstreute Repliken eines stilistisch und typenmäßig besonders nachahmenswerten Vorbildes handelt... Da freilich gerade manieristische Entwicklungen kaum rückläufig gemacht, sondern bestenfalls durch eine ‚restaurative‘ Besinnung auf die Klassik abgebrochen werden können, scheint es naheliegend, die genetisch einleuchtende Reihenfolge Meseritsch-Michle-Proßnitz-Znaim, die von der organischen zu abstrakten Lösung führt, auch für die chronologisch verbindliche zu halten.“ Schmidt, der der Gruppe um die *Madonna aus Michle* auch die Statue des *hl. Florian* in St. Florian zuordnete, kannte noch nicht die erst später veröffentlichte *Madonna aus Hrabová*. Mit der Zeit wuchs die Gruppe durch die Werke der Nachfolger des Meisters der *Madonna aus Michle* (letzter Beitrag: Jaromír Homolka, „Madona z Radlje nad Drávou a moravské sochařství kolem roku 1350“, in *Historická inspirace. Sborník k počtě Dobroslava Líbala*, ed. Martin Kubelík – Milan Pavlík – Josef Štulc, Praha 2001, S. 105–111). Diese Auffassung Kutals teilte auch H. Bachmann 1969 (zit. in Anm. 11), S. 110–111 nicht.

- 28** Jaroslav Pešina, *Mistr vyšebrodského cyklu*, Praha 1982, S. 11–12, S. 229–230, Kat. Nr. 1; Hana Hlaváčková, „Panel Paintings in the Cycle of the Life of Christ from Vyšší Brod (Hohenfurt)“, in Benešová 1998 (zit. in Anm. 11), S. 244–255, erörterte den Zusammenhang des Hohenfurter Zyklus mit der Krönung Karls IV. 1347 zum König von Böhmen.
- 29** Pešina 1982 (zit. in Anm. 28), S. 230–231, Kat. Nr. 10; Kutal 1962 (zit. in Anm. 11), S. 13, schrieb über die Madonna aus Michle, dass „das noble, regelmäßige, von reichen wellenförmig gegliederten Haarsträhnen gerahmte Mariengesicht dem Gesicht der Madonna aus Veveří oder der Maria der Verkündigung des Hohenfurter Zyklus nicht unähnlich ist“. Die unveränderten Gesichter der *Madonna aus Hrabová* und der *Löwenmadonna aus Klosterneuburg* sind dem Bild von Veveří noch verwandter. Über die Beziehung der *Madonna aus Hrabová* und des Tafelbildes der *Madonna aus Veveří* – Hlobil 1980 (zit. in Anm. 11), S. 218–219.
- 30** Die angegebene Datierung der Klosterneuburger Löwenmadonna schlug der Autor dieses Aufsatzes zum ersten Mal in der Sitzung der Ankaufskommission der Nationalgalerie in Prag am 9. Februar 2004 vor und belegte sie dann in einem Vortrag anlässlich des feierlichen Treffens zum 100. Geburtstag von Albert Kutal, das vom Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Masaryk-Universität in Brünn am 12. März 2004 veranstaltet wurde, also bevor Tomáš Kyncl die dendrochronologische Untersuchung der Statue durchführte.
- 31** Karel Stejskal – Ema Urbánková, *Pasionál Přemyslovny Kunhuty*, Praha 1975, z. B. Abb. 14 b, 18 a, 22 b u a.
- 32** *Gotická nástěnná malba v zemích českých I*, ed. Jaroslav Pešina, Praha 1958, Abb. 220.
- 33** Schmidt 1959 (zit. in Anm. 8), S. 250, 251–252, Anm. 1.
- 34** Vgl. Die Abbildung en face: Bachmann 1943 (zit. in Anm. 16), T. 11. Des geneigten Kopfes wegen wird die *Prosnitzer Madonna* oft in Seitenansicht fotografiert: Homolka – Kesner (zit. in Anm. 11), Abb. 31; Kutal 1962 (zit. in Anm. 11), Abb. 2.
- 35** Bachmann 1943 (zit. in Anm. 16), T. 40; Kutal 1962 (zit. in Anm. 11), Abb. 14; Bachmann 1969 (zit. in Anm. 11), Abb. 51.
- 36** Kutal 1962 (zit. in Anm. 11), Abb. 109.
- 37** Gerhard Schmidt, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien – Köln – Weimar 1992, Abb. 204.
- 38** *Ibid.*, Abb. 166; Schmidt 2000 (zit. in Anm. 14), Abb. S. 78, 357.
- 39** Suckale 1993 (zit. in Anm. 7), S. 109.
- 40** *Ibid.*, S. 119, Abb. 100, Detail der Gestalt des hl. Jakobus, S. 228, Abb. 176, Datierung, S. 111, 120, Kat. Nr. 26, S. 227–229.
- 41** Schmidt 2000 (zit. in Anm. 14), Abb. S. 353.
- 42** Die Bildhauer aus Esslingen arbeiteten bald darauf an der bildhauerischen Ausstattung der Tympana der Turmkapelle in Rottweil um 1340–1350; siehe darüber Suckale 1993 (zit. in Anm. 7), S. 264–267, Abb. 103, 199, Kat. Nr. 78. Der stilistische Abstand der *Klosterneuburger Löwenmadonna* zu den Rottweiler Skulpturen ist – bedingt durch deren noch gesteigerten Manierismus – weitaus größer als zu dem Portalrelief in Esslingen. Nur so kann man die Stilnuancen zwischen der *Klosterneuburger Madonna* und dem Tympanon aus der Maria-Schnee-Kirche in Prag erklären, das wiederum gerade den Rottweiler Skulpturen, vor allem den Statuen der dortigen *Propheten* und der *Jungfrau Maria*, nahe steht. Siehe hierzu Kutal 1973 (zit. in Anm. 11), insbesondere S. 486.
- 43** Detailabbildungen: *Die Parler und der Schöne Stil, Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, ed. Anton Legner, Köln 1980, T. 126–127.
- 44** Schmidt 1992 (zit. in Anm. 37), Abbildungen, Nr. 179.
- 45** Die Konsolen des sog. „Kapitelsaals“ erwähnte ohne Abbildungen Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska II*, Praha 1999, S. 393; Karel Svoboda, „Popis, stavební vývoj a umělecko-historické ocenění kláštera Rosa coeli v Dolních Kounicích“, in *Klášter „Rosa coeli – Růže nebeská“, v Dolních Kounicích*, Brno 1935, S. 16–33, insbesondere S. 22–23, Anm. 1, als erster erwoh er, dass die ursprüngliche Funktion dieses Raumes eine Kapelle des hl. Johannes d. T. war, die am 31. 1. 1354 vom Mikuláš, dem Probst der Petruskirche in Brünn, dotiert wurde.
- 46** Den Mangel an direkten schriftlichen Quellen konnte auch die Edition des reichen Quellenmaterials zum Kloster in Dolní Kounice/Unter Kanitz im 14. Jahrhundert nicht beseitigen: *Moravské a slezské listiny lichtenštejnského archivu ve Vaduzu/Die mährischen und schlesischen Urkunden des Familienarchivs der regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein in Vaduz (1173–1380)* I., ed. Jan Bistřický – František Spurný – Ludvík Václavěk – Metoděj Zemek, Brno 1991, Nr. 1–2, 8, 12, 14–15, 18, 20, 28, 29–41, 44–45, 51–59, 61, 67, 69–71, 83, 99, 100.
- 47** Vgl. die oft unterschiedlichen Meinungen: Jan Sedlák, „Die Architektur Mähren in der Zeit der Luxemburger“, in Legner 1980 (zit. in Anm. 43), S. 123–136, insbesondere S. 125–126; Lubomír Konečný – Pavel Borský – Jan Hořínek, „K nejstarším stavebním dějinám kláštera Rosa Coeli v Dolních Kounicích, Jižní Morava“, *Vlastivědný sborník XXX*, 1994, Bd. 33, S. 264–273; Samek (zit. in Anm. 45), S. 391–392; Klára Benešová, „Klášter Rosa coeli“, in Klára Benešová – Petr Chotěbor – Tomáš Durdík

- Miroslav Plaček – Dalibor Prix – Vladislav Razim, *Architektura gotická, Deset století architektury*, X, Praha 2001, S. 198; Dobroslav Líbal, *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*, Praha 2001, S. 78–81; Klára Benešová, „Dolní Kounice, klášter premonstrátek Rosa coeli s kostelem Panny Marie a hrad“, in *Encyklopedie moravských klášterů*, ed. Dušan Foltýn (im Druck).
- 48** Grundlegende Analyse in: Albert Kotal, „Fragmenty sochařské výzdoby kláštera Rosa coeli v Dolních Kounicích“, *Časopis Moravského zemského musea – Zeitschrift des Mährischen Landesmuseums*, Neue Folge I, 1941, S. 196–216.
- 49** Ivo Hlobil, „Peripetie vývoje a poznání významné středověké architektury. Doplňky k průzkumu kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži“, *Památky a příroda*, IX, 1984, S. 341–345; Klára Benešová, „Klášter minoritů a klarisek ve Znojme a jeho středověká podoba“, in *Česko-rakouské vztahy ve 13. století. Rakousko (včetně Štýrska, Korutan a Kraňska) v projektu velké říše Přemysla Otakara II. Sborník příspěvků ze symposia*, ed. Marie Bláhová – Ivan Hlaváček, Praha 1998, S. 217–236.
- 50** Kotal 1973 (zit. in Anm. 11), S. 480–496, insbesondere S. 486, 493, Anm. 25.
- 51** Ivo Kořán, „Etika Miraculoso“, *Umění*, XXXVIII, 1995, S. 501–513, insbesondere S. 502. Als Analogie führt er das frühbarocke Relief nach einer byzantinischen Madonna am Portal der Klosterkirche in Göttweig an.
- 52** Benešová in Foltýn (zit. in Anm. 47).
- 53** Suckale 1993 (zit. in Anm. 7), S. 238–239, Abb. 182, Kat. Nr. 39: „Schlusssteine mit der thronenden Muttergottes und dem hl. Ägidius, rheinpfälzische Werkstätten, um 1330. – Von den rheinpfälzisch geprägten Werkstätten stammen nur die beiden Schlusssteine, nicht jedoch das Portal und die andere erhaltene Bauskulptur der Kirche.“
- 54** Sehr gute Abbildungen aus neuerer Zeit: Achim Hubel – Manfred Schuller, *Der Dom zu Regensburg. Vom Bauten und Gestalten einer gotischen Kathedrale*, Regensburg 1995, Abb. 11, 18.
- 55** Gotische Skulpturen aus Eichenholz kommen in Mitteleuropa im 14. Jahrhundert sporadisch vor. Zu den Bildwerken, die in einem Zusammenhang mit dem Meister der Madonna aus Michle stehen, gehört der jüngere wesentlich größere hl. Florian im oberösterreichischen Kloster St. Florian, Höhe 278 cm; Lothar Schultes, „Hl. Ritter Florian“, in Brucher (zit. in Anm. 14), S. 355–356, Kat. Nr. 80. Aus Eichenholz sind auch die Reliefs des Passionszyklus aus dem Wiener Stephansdom (Erzbischöfliches Dom – und Diözesanmuseum Wien) gefertigt, dazu neulich: Arthur Saliger, *Das Prager Kunigunden – Passionale und der Meister der Passionsreliefs*, in: Benešová (zit. in Anm. 11), S. 230–237
- 56** Zofia Białłowicz-Krygierowa, „Ze studiów nad kręgiem Madon na lwach. Motyw i system“, in *Z dziejów sztuki śląskiej*, ed. Zygmunt Swiechowski, Warszawa 1978, S. 247–272, insbesondere S. 250, sie publizierte eine Landkarte Polens mit den Orten, an denen sich 142 Einzelbildwerke und Altäre im Stil der Löwenmadonnen befinden.
- 57** Siehe Schmidt 1992 (zit. in Anm. 37), Abb. 263, 264; idem, „Die Skulptur“, in Brucher (zit. in Anm. 14), S. 298–317, insbesondere S. 312.
- 58** Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce. Część 1. Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego*, I–II, Warszawa – Poznań 1981, insbesondere Bd. I, Abb. 37 b, Bd. II, Katalog, Abb. 43, 67.
- 59** Karl Heinz Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1939, S. 66–67.
- 60** Adolf Feulner – Theodor Müller, *Geschichte der deutschen Plastik*, München 1953, S. 238.
- 61** Kotal 1962 (zit. in Anm. 11), S. 34–39.
- 62** Homolka 1999 (zit. in Anm. 11), S. 55.
- 63** Białłowicz-Krygierowa 1978 (zit. in Anm. 56), insbesondere S. 256, Anm. 21.
- 64** Anna Ziomecka, „Materiał do drewnianej rzeźby XIV wieku na Śląsku“, in *Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku. Studia i materiały*, III, Wrocław – Poznań 1990, S. 7–86, insbesondere S. 42–43. In der letzten Arbeit, die sich mit der Gruppe der *Apostel* aus der Maria-Magdalena-Kirche beschäftigt (Bożena Guldán-Kłamecka – Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, insbesondere S. 79–80), ist die Theorie von Albert Kotal nicht erwähnt.
- 65** Suckale 1999 (zit. in Anm. 25).
- 66** Białłowicz-Krygierowa 1981 (zit. in Anm. 58).
- 67** Wiese (zit. in Anm. 24) T. XVII; Bachmann 1969 (zit. in Anm. 11), S. 119, betrachteten die Madonna aus Jawor als Nachfolgerin der Madonna aus der Hl. Peter-und-Paulkirche in Legnica/Liegnitz. Romuald Kaczmarek hat in einem noch nicht publizierten Referat „Relacje artystyczne Śląska z Czechami w dobie arcybiskupa Arnoszta z Pardubic – wybrane aspekty“, das er bei der Konferenz in Pardubice am 23. 9. 2004 hielt, die Madonna aus Jawor zusammen mit der Statuengruppe in Bolkow in die Zeit 1355–1360 eingeordnet und hielt es für möglich, dass ihre stilistische Herkunft einem multiterritorialen Hinterland zuzuordnen ist.
- 68** Białłowicz-Krygierowa 1981 (zit. in Anm. 58), Bd. II, Katalog, S. 75–76, Nr. b 41, Abb. 45; Suckale 1999 (zit. in Anm. 25), Planche XXXII, Abb. 1.
- 69** Suckale 1999 (zit. in Anm. 25), S. 222.

- 70** Ziomecka (zit. in Anm. 64), S. 41–43, Kat. Nr. 28. Für die Aufnahme danke ich Dr. Romuald Kaczmarek.
- 71** Zofia Białłowicz-Krygierowa, „Kilka uwag do problematyki snycerskich posągów przyściennych z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu“, in *Argumenta, articuli, quaestiones. Studia z historii sztuki średniowiecznej. Księga jubileuszowa dedykowana Marianowi Kutnerowi*, ed. Henryk Dziurla – Anna Błażejewska – Elżbieta Pilecka, Toruń 1999, S. 35–50.
- 72** Clasen (zit. in Anm. 59), S. 76, Abb. 82; Białłowicz-Krygierowa 1981 (zit. in Anm. 58), Teil 1, Abb. 8. In Böhmen beschäftigte sich mit diesem Motiv Aleš Mudra, „Madona z Bečova“, in „Gotické umění a jeho historické souvislosti“, I, *Ústecký sborník historický*, ed. Jaromír Homolka – Michaela Hrubá – Petr Hrubý – Michaela Ottová, Ústí nad Labem 2001, S. 298–329, insbesondere S. 308, Anm. 46.
- 73** Die ursprüngliche Gruppe der Salzburger Bildwerke: *Thronende Madonna*, Salzburg – Museum Carolino Augusteum; siehe Thomas Zaunschirm, „Die Plastik des 14. Jahrhunderts“ in *Ausstellung Spätgotik in Salzburg, Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530. Salzburger Museum Carolino Augusteum*, Salzburg 1976, S. 17–42, Kat. Nr. 14, Abb. 19. *Thronende Madonna*, München – Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 66/30, *ibid.*, Kat. Nr. 409, Abb. 23. *Löwenmadonna aus Wals*, Berlin – Staatliche Museen, Skulpturenabteilung, *ibid.*, Kat. Nr. 16, Abb. 20. *Löwenmadonna aus Saalfelden*, *ibid.*, Kat. Nr. 17, Abb. 21, heute München – Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 22/66. *Löwenmadonna*, Salzburg – Salzburger Museum Carolino Augusteum, *ibid.*, Kat. Nr. 15, Abb. 18. Falls die nicht besonders gute Aufnahme überhaupt ein Urteil zulässt, könnte die *Madonna*, die sich im Wiener Privatbesitz befand, auch zu der Salzburger Gruppe gehören; siehe Franz Kieslinger, *Österreichs frühgotische Madonnenstatuen*, Wien 1932, T. 10, Abb. 59.
- 74** Peter Bloch, „Die Muttergottes auf dem Löwen“, *Jahrbuch der Berliner Museen*, XII, 1970, S. 253–294, insbesondere S. 264.
- 75** Sigmund Benker, „Madonna von Asten, Südmähren oder Salzburg, um 1340“, in *Die Parler und der Schöne Stil*, I, ed. Anton Legner, Köln 1978, S. 395.
- 76** Hans Peter Hilger, „Eine unbekannte Statuette der Muttergottes auf dem Löwen“, *Städte- Jahrbuch*, XIII, 1991, S. 145–154 (Höhe 28 cm, Tiefe 7 cm).
- 77** Suckale 1999 (zit. in Anm. 25), S. 226–227.
- 78** Abgebildet: Kotrbová (zit. in Anm. 11), S. 305.
- 79** Auktionskatalog *Mehringers (Maastricht) 1999*, Nr. 5, nicht paginiert, zwei Abbildungen, bezeichnet „Südböhmen, um 1340/50“, respektive „kurz vor der Mitte des 14. Jahrhundert“.
- Man kann hinzufügen, dass diese in der tschechischen Literatur unbekannte Plastik die Arbeit eines bedeutenden Nachfolgers des Meisters der *Madonna aus Michle* ist und in Beziehung zu dem Umkreis der Salzburger Löwenmadonnen steht.
- 80** Hlobil 1980 (zit. in Anm. 11); Hans J. Krause, „Immagio ascensionis‘ und ‚Himmelloch‘. Zum ‚Bild‘ – Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie“, in *Skulptur des Mittelalters; Funktion und Gestalt*, ed. Friedrich Möbius – Ernst Schubert, Weimar 1987, S. 281–353; *Kostbarkeiten aus den Schatzkammern von Sachsen, Katalog der XVI. Sonderschau im Dommuseum zu Salzburg*, ed. Johannes Neuhardt, Salzburg 1992, S. 35–36, Kat. Nr. 10, gute Abbildungen: 2 a, b. Marius Winzeler, „Auferstehungschristus“, in Judith Oexle et al., *Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marienstern, Ausstellungskatalog*, Halle an der Saale 1998, S. 119–120, Nr. 2.40; Suckale 1999 (zit. in Anm. 25), S. 225.
- 81** Hans K. Ramisch, „Zur Salzburger Holzplastik im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts“, *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde CIV*, Vereinsjahr, 1964, S. 1–87.
- 82** Lili Burger, „Die apokalyptische Maria in dem unvollendet gebliebenen Figurenzyklus des Magdeburger Domportals“, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, IV, 1937, S. 16–24.
- 83** Bloch (zit. in Anm. 74), S. 292–293, insbesondere S. 15–16, Anm. 66.
- 84** Mehr darüber *ibid.*, S. 293.
- 85** *Physiologus. Naturkunde in frühchristlichen Deutung*, ed. Ursula Treu, Berlin 1998³, S. 6; Stanislaus Kobiela, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, S. 183.
- 86** Hilger (zit. in Anm. 76), S. 151–152.
- 87** Jan Royt schrieb nach dem Ankauf der Statue in seinem Gutachten: „Die Madonna, die von der Nationalgalerie angekauft wurde, ist neben ihren künstlerischen Qualitäten auch durch ihre Ikonographie bemerkenswert. Im Gegensatz zu den meisten erhaltenen Löwenmadonnen erscheinen hier gleich einige symbolische Gegenstände. Dieser narrative Aspekt war mehr der zeitgleichen Tafelmalerei eigen (z. B. die Glatzer Madonna des Arnošt/Ernst von Pardubice, Gemäldegalerie Berlin). Christus, bekleidet mit Colobium, hält in der rechten Hand einen Apfel, mit der Linken weist er auf die Jungfrau Maria, die auf einem Löwen steht und in ihrer linken Hand drei verbundene Rosenblüten hält. Die Erklärung dieser symbolischen Gegenstände ist nicht besonders kompliziert. Der Apfel in den Händen Christi bezeichnet ihn als den ‚zweiten Adam‘. Christus mit dem Gestus seiner rechten Hand weist auf

seine Mutter, die „zweite Eva“ hin. Die drei Rosen in der Marienhand können ein Hinweis auf die Hl. Dreifaltigkeit sein, sie weisen die Jungfrau Maria als Sponsa Verbi aus und sind auch ein Hinweis auf den Paradiesgarten – siehe die Legende der hl. Dorothea, die drei Rosen aus dem Paradiesgarten als Beweis ihres Bräutigams Christus erhielt. Der Löwe ist in diesem Kontext ein negatives Symbol, wie es schon Psalm 91,13 heißt: ‚Löwe und Drache wirst du zertreten‘, da beide Tiere die Inkarnation der Sünde sind. In Anbetracht der Herkunft der Löwenmadonna aus dem Umfeld des Prager Hofes halte ich die thronende Madonna auf dem Löwen aus dem sog. Tympanon der Maria-Schnee-Kirche für eine wichtige Vorstufe. Das Tympanon entstand nach 1346 für eine Kirche, die Karl direkt nach seiner Krönung gründete. Die Ikonographie der Reliefs ist eine Allusion an die Krönung Karls und Blanche von Valois. Dargestellt sind eine Marienkrönung und die Hl. Dreifaltigkeit in der Anordnung des Gnadenstuhls. Christus wird auf einem Adler sitzend vom Karl IV. (mit dem Reichsadlerswappen) angebetet, während die bekrönte Jungfrau Maria auf einem Löwen thront und von der böhmischen Königin Blanche von Valois mit dem Löwen im Wappenschild adoriert wird. Die Madonna ist von einer Sonnengloriole umgeben und im Hintergrund erblicken wir einen Rosenstrauch (siehe auch die Elisabethkirche in Marburg).“

88 Černý (zit. in Anm. 15), insbesondere S. 69–71, S. 75, Anm. 12.

89 Einen Blumenstrauß hält in der rechten Hand z. B. Die *Madonna* des Portals im westlichen Vorraum der Kathedrale in *Freiburg im Breisgau*. In der böhmischen Plastik kommt dieses Motiv nicht vor, dafür aber in den Handschriftenilluminationen der Eliška/Elisabeth Rejčka (*Antifonar a Psalter von Rajhrad/Raigern*, Universitätsbibliothek Brno/Brünn, R 355, fol. 188, inic. D; Jan Květ, *Iluminované rukopisy královny Rejčky. Příspěvek k dějinám české knižní malby ve století XIV.*, Praha 1931, Abb. 44, Beschreibung S. 116).

90 Mehr zu diesem Motiv: Robert Suckale, „Die Sternberger Schöne Madonna“, in Anton Legner 1980 (zit. in Anm. 43), insbesondere S. 119, 121, Anm. 12 (hier ältere Literatur zitiert); Černý (zit. in Anm. 15), insbesondere S. 69–71.

91 Bachmann 1969 (zit. in Anm. 11), S. 119: „Die Muttergottes, wohl in ihrer Eigenschaft als apokalyptisches Weib, die dem Teufel in Gestalt einer Schlange das Haupt zertritt, steht hier auf dem Löwen, der ähnliche symbolische Bedeutung hat.“

92 Bogna Jakubowska, „Symbolika gotyckich ‚Madon na lwie‘ na tle bestiariusz Marii w sztuce średniowiecznej“, in Michal Woźniak (ed.), *Sztuka Prus XIII–XVIII wieku*, Toruń 1994, S. 89–146.

93 Kutal 1962 (zit. in Anm. 11), T. III d.

94 Homolka 1999 (zit. in Anm. 11), S. 56.

95 Max Dvořák, „Mariale Arnesti“, *Český časopis historický*, VII, 1901, S. 451–453.

96 Schmidt 1959 (zit. in Anm. 8), Anm. 14 a, S. 257. Für die Aufnahme danke ich Petr Čehovský.

97 Franz Kieslinger, *Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich. I. Bis zum Eindringen des spätgotischen Faltenstiles*, Wien 1923, T. 23 „um 1350“, S. 22: „bald nach 1350“; Karl Ginhardt, „Die gotische Bildnerei in Wien“, in *Geschichte der Stadt Wien, N. R., VII/1*, Wien 1970, s. 1–81, insbesondere S. 14: Chor der Kirche vollendet 1353; Arthur Saliger, *Maria am Gestade in Wien*, Salzburg 1960⁵, S. 5: „Die Tendenz zur kompakten Körperhaftigkeit einerseits und zur durchgebildeten, mitunter feingliedrigen Artikulierung der Draperie andererseits lässt ein Entstehen dieser Tympanonskulpturen um 1340 annehmen.“

98 Kutal 1953 (zit. in Anm. 11), insbesondere S. 130.

99 Homolka 1963 (zit. in Anm. 11), S. 417.

100 Ivo Hlobil, „Přemyslovec Jan Volek († 1351). Rodopisné, heraldické a sfragistické otázky“, *Umění*, XXXV, 1987, S. 478–482.

101 Bartlová (zit. in Anm. 11), insbesondere S. 213–214.

102 Jakub Vítovský, „K problematice iluminátorských a knihařských dílen v českých zemích v letech 1310–1378“, *Documenta Pragensia*, X/1, Praha 1990, S. 95–117, insbesondere S. 101–102.

103 Idem, „Umělci v jihomoravských městech“, in *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, II, ed. Kaliopi Chamonikola, Brno, Brno 1999, S. 19–32, insbesondere S. 20–21.

104 Suckale 1999 (zit. in Anm. 25).

105 Ibid., S. 222.

106 Das Kloster in Dolní Kounice/Unter Kanitz erfreute sich der außerordentlichen Gunst des Markgrafen Karl. Seit 1342 unterstand das Kloster nur den mährischen Markgrafen und erhielt finanzielle Begünstigungen, die Karl IV. auch als Kaiser 1348 bestätigte: Bistřický – Spurný – Václavek – Zemek (zit. in Anm. 46), Urkunden Nr. 69–71.

107 Josef Válka, *Dějiny Moravy I, Vlastivěda moravská, nová řada*, V, Brno 1991, S. 86.

108 Karel IV., „Vlastní životopis“, in *Karel IV. Literární dílo*, Praha 2000, S. 23–66, insbesondere S. 39.

109 *Dějiny Brna I*, ed. Jaroslav Dřímál, Brno 1969, S. 48; Jaroslav Mezník, *Lucemburská Morava 1310–1423*, Praha 1999, S. 39.

110 Die ältesten Bildwerke des Meisters der Madonna aus Michle entstanden wohl schon Ende der zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts; mehr darüber Hlobil in Benešová 1998 (zit. in

Anm. 11), S. 217–218. Milena Bartlová (zit. in Anm. 11), S. 213–214, vermutete die Anfänge der Tätigkeit der Brüner Werkstatt des Meister der Madonna aus Michle wegen der eventuellen Verbindung zwischen dem – nicht dauerhaften – Aufenthalt des Markgrafen Karl in Brno/Brünn und dem zeitweiligen Weggang Blanche von Valois aus Prag nach Brünn in der Zeit der Zwistigkeiten beider Eheleute mit Johann von Luxemburg erst in den Jahren 1337–1341.

111 Josef Krása, „Karlovy pečeti“, in *Karolus Quartus*, ed. Václav Vaněček, Praha 1984, S. 405–418, insbesondere S. 406, Abb. 83: Das Reitersiegel des Markgrafen Karl (1333–1334); Karel Maraz, „Die Reitersiegel der Luxemburger Walram, Johann und Karl: Ein Teil der Entwicklungsreihe der Reitersiegel der französischen Könige der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts“, in *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of his Era. Proceedings of the International Conference, Prague, 1996*, ed. Klára Benešová, Praha 1998, S. 82–92, Abb. 22–24.

112 Homolka 1999 (zit. in Anm. 11), S. 53, machte aufmerksam auf „die eng verwandte und stellenweise sogar identische Formauffassung der linear stilisierten scharfen Kaskaden, aber auch auf die Beziehung der Falten drapierung zu dem abstrakten gewölbten Körperumfang sowie auf die Übereinstimmung einiger sachlicher Motive“ zwischen den Arbeiten des Meisters der Madonna aus Michle und den Grabmälern Charles IV. und Jeanne d'Evreux in St. Denis. Vgl. Detail der Gewandanordnung des Gisants Charles IV. Gerhard Schmidt, „Drei Pariser Marmorbildhauer des 14. Jahrhunderts, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, XXIV, 1971, Abb. 205, S. 161–177. Ähnliches gilt in diesem Zusammenhang auch für den Marmorisant der unbekanntes Tochter Charles IV. in Louvre, siehe Françoise Baron – Corinne Jankowiak – Christine Vivet, *Sculpture française. I – moyen âge. Musée du Louvre. Département des sculptures*, Paris 1996, S. 140 (LP 1733).

113 Mehr darüber Hlobil in Benešová 1998 (zit. in Anm. 11), S. 219.

114 Josef Cibulka, „Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Příspěvek k české ikonografii XIV.–XVI. století“, in *Sborník k 70. narozeninám Karla B. Mádl*, Praha 1929, S. 80–127.

115 Björn Lewalter, „Kunst als politische Propaganda – Eine Löwenmadonna aus Berlin“, in *Ansichts Sache. Das Bodemuseum Berlin im Liebighaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst*, ed. Herbert Beck – Hartmut Krohm, Frankfurt am Main 2002, S. 78–85, insbesondere S. 82: „Auch die Neuerung des

zu Füßen Mariens eingefügten Löwen muß im Sinne Karls IV. interpretiert werden. Führt die väterliche Linie nach Frankreich, so verdeutlicht der Löwe die böhmische Herkunft Karls. Seine Mutter stammte aus dem böhmischen Herrschergeschlecht der Przemysliden. Der Löwe als das Wappentier Böhmens bildet also das Fundament, auf dem sich Maria und damit typologisch die Kirche (Ecclesia) erhebt.“ Vgl. die erhaltenen bildhauerischen Darstellungen der böhmischen, immer nur zweischweifigen Löwen in Wrocław/Breslau während der Herrschaft Karls IV. seit der Mitte des 14. Jahrhunderts: Romuald Kaczmarek, „Znaki czeskiego panowania w średniowiecznym Wrocławiu“, in *Wrocław w Czechach Czesi we Wrocławiu. Literatura – język – kultura*, ed. Zofia Tarajło-Lipowska – Jarosław Malicki, Wrocław 2003, S. 207–220, Abb. 6–10. In Prag ist der zweischweifige bekrönte Löwe des Königreichs Böhmen (zwischen den Tieren des Bestiariums!) im oberen Triforium der St. Veitskathedrale dargestellt – vgl. Klára Benešová – Ivo Hlobil – Petr Chotěbor – Marie Kostřílková, *Peter Parler & St Vitus's Cathedral 1356–1399*, Prague 1999, S. 106, Abb. 12 (ibid., Abb. 13 Der Löwe, der mit seinem Gebrüll die Jungen weckt).

116 Jiří Fajt, „Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhundert in Prag“, in *Parlerbauten – Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd, 2001*, ed. Richard Strobel – Annette Siefert, Stuttgart 2004, S. 207–220, insbesondere S. 211, 212, führte die von Suckale neu interpretierte Verbindungen zwischen der vorhergehenden böhmischen (mährischen) Bildhauerei und dem Stil der Löwenmadonnen ad absurdum – ähnlich wie in einem anderen Zusammenhang Björn Lewalter – durch die Äußerung, dass „die Gruppe der Löwen-Madonnen im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts an Karls Hof in Brünn, später in Prag dominierte.“

117 Jaromír Homolka, „Einige Bemerkungen zur Entstehung des schönen Stiles“, *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity*, XIII, 1964, řada uměnovědná, F 8, S. 43–59, insbesondere S. 43.

118 Dieter Großmann, „Salzburger Anteil an den ‚Schönen Madonnen‘“, in *Ausstellung Schöne Madonnen 1350–1450*, Salzburg 1965, S. 24–44, insbesondere S. 26, hat damals verständlicherweise eine direkte zeitliche Anknüpfung der Madonnen des Schönen Stils an die Salzburger Löwenmadonnen nicht ausgeschlossen.

Übersetzung Sonja Schürmann



Abb. 1 Die Röntgenaufnahme der Skulptur, mit Hilfe einer CT (Computertomografie) erstellt, zeigt die Krampe zur Stabilisierung des tiefen Holzrisses, welcher sich durch die Skulpturenrückseite zieht.

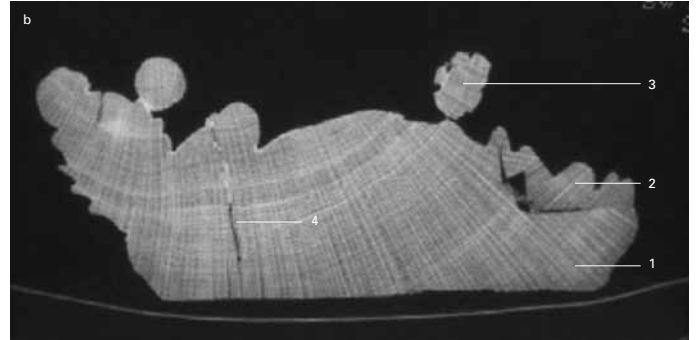


Abb. 2 Schnitt durch die Skulptur mittels CT (Computertomografie)

a Gesamtaufnahme mit Kennzeichnung der CT-Schnittstelle

b Darstellung des Schnitts durch die Skulptur: Der Schnitt führt durch den rechten Arm und den Körper der Madonna, durch den oberen Teil der Rosette, den rechten Ellbogen, den Körper Jesu und den Apfel

1 Ein Großteil der Skulptur ist aus einem Holzblock geschnitzt.

2 Angefügtes Holzstück, mit dem der Schnitzer einen Teil des rechten Arms der Madonna ergänzte

3 Riss im Holz, nachträglich mit Klebstoff gefüllt

4 Rosette der Madonna – auf der Aufnahme sind die Jahresringe des Holzes sichtbar, die aufzeigen, dass die Rosette ein Teil des Hauptholzblocks ist.

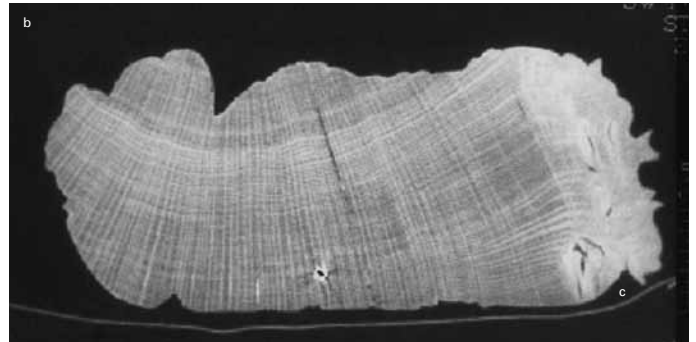


Abb. 3 Schnitt durch die Skulptur mit Hilfe der CT (Computertomografie)

a Gesamtaufnahme mit Kennzeichnung der CT-Schnittstelle

b Darstellung des Schnitts durch die Skulptur: Der Schnitt ist im unteren Teil der Skulptur durch den Körper des Löwen geführt.

Die Abbildung belegt, dass ein wesentlicher Teil der Skulptur aus einem einzelnen Holzstück geschnitzt ist. (Die Jahresringe sind nirgends unterbrochen.)

Die ungleichmäßige Struktur der Jahresringe in der Partie des Hinterteils des Löwen weist auf Unregelmäßigkeiten im Holzwuchs hin (Äste oder beginnendes Wurzelwerk).

Untersuchung und Restaurierung der sogenannten Klosterneuburger Löwenmadonna Anna Treštková

Der neu erworbenen Skulptur der Madonna auf dem Löwen, sogenannte Klosterneuburger Madonna kam in den Ateliers der Nationalgalerie in Prag eine eingehende Pflege zu. Zur detaillierten Restaurierungsvoruntersuchung wurden folgende Methoden genutzt: Röntgenologische Untersuchung des Holzes mit Hilfe der Computertomographie (CT), dendrochronologische Untersuchung des Holzes, chemisch-technologische Untersuchung der Proben erhaltener Fragmente der neueren Fassung, verschiedenartiger Grundierungsschichten und Kitten und mikroskopische Holzuntersuchung, ausgerichtet auf

die Holzartenbestimmung. Einige Untersuchungsergebnisse sind bislang nicht endgültig bestätigt.

Den vorläufigen Ergebnissen der dendrochronologischen Untersuchung nach, durch Ing. Tomáš Kyncl vom Botanischen Institut der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik (AV ČR) in Průhonice in Kooperation mit Dozent Petr Kuthan, ak. soch. und restaurator, dem Leiter der Restaurierungsabteilung der Nationalgalerie in Prag erarbeitet, wurde ein nach dem Jahr 1330 gefällter Baum verwendet.

Dank des Verständnisses von MUDr. Jiří Lisý, wurde im Krankenhaus Motol die röntgenologische Untersuchung (CT) durchgeführt. Die Aufnahmen bestätigen, dass ein wesentlicher Teil der Skulptur – nämlich der Sockel, der Löwe, die Draperie, der Körper und ein Großteil des Kopfes

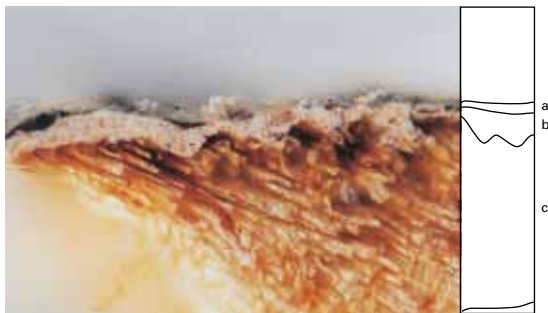


Abb. 4 Probe Nr. 8 – Schwarz im Haar Jesu
a Schwarz – Eisen- und Kohlenstoffschwarz 0,018 mm
b Rosa Ölfarbschicht, in die beschädigte Holzoberfläche eingelaufen – Lithopone, Kalksulfat, Aluminiumsilikate, Eisenrot, Kalksulfat 0,047 mm
c Leimdurchtränktes Holz – als Eiche (*Quercus*) identifiziert

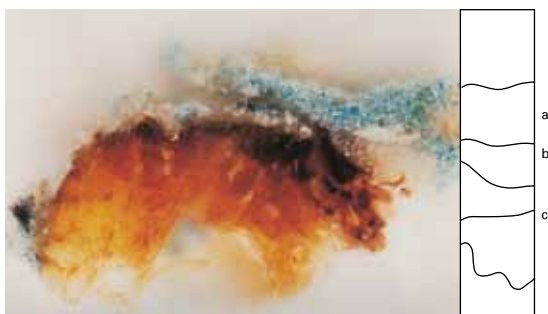


Abb. 5 Probe Nr. 6 – Fassungsfragment, Draperie unter der rechten Hand der Madonna
a Hellblaue Ölfarbschicht – Bleiweiß, synthetischer Ultramarin 0,082 mm
b Leimschicht mit gefällter Kreide, in die beschädigte Holzoberfläche eingelaufen 0,063 mm
c Leimdurchtränktes Holz – als Eiche (*Quercus*) identifiziert



Abb. 6 Probe Nr. 5 – Fassungsfragment, Löwenmähne (von der Seite über dem Ohr des Löwen)
a Goldfarbene Ölfarbschicht – Gemisch aus Kupfer und Zink; Bronze 0,018 mm
b Rote Ölfarbschicht – Eisenrot, Ocker 0,027 mm
c Leimschicht mit gefällter Kreide, in die beschädigte Holzoberfläche eingelaufen 0,229 mm
d Graue Schicht, eiweißgebunden – Kalksulfat 0,102 mm
e Leimgetränktes Holz – als Eiche (*Quercus*) identifiziert

der Madonna sowie des Körpers Jesu – aus einem Holzblock geschnitzt ist (Abb. 1, 2, 3). Da die Silhouette der Schnitzerei scheinbar über den Holzblock, welcher dem Schnitzer zur Disposition stand hinausragte, mussten einige überstehende Teile, vornehmlich im oberen Drittel der Skulptur, in handwerklich sehr durchdachten Anfügung kleinerer Holzstücke geschnitzt werden.

Auf der linken Seite der Skulptur ist ein derartiges Holzstück über der rechten Hand der Madonna angesetzt und bildet einen Teil ihrer rechten Schulter, ihres Schleiers, einen größeren Teil des Haars entlang ihrer rechten Wange und reicht bis in die Krone und ihr entsprechende Teile des Kopfscheitels. Die rechte Hand, das Blümchen, welches die Madonna hierin hält, sowie die Draperie unter ihr sind allerdings aus demselben Holzstück wie der Hauptteil der Skulptur geschnitzt. Auf der rechten Seite ist ein wesentlicher Teil des Scheitels und des Haars Jesu, inklusive seiner linken Wange bis zur Hälfte des linken Auges aus dem angefügten Holz geschnitzt. Auch ein kleiner Zipfel der Draperie seines Mantels zwischen den Fußsohlen ist angesetzt. Es besteht jedoch kein Zweifel, dass es sich in sämtlichen Fällen um Lösungen der unausreichenden Größe des Hauptholzblocks des Autors handelt.

An Partien, in denen Holz angefügt ist, bindet die Schnitzerei kontinuierlich an (Gesicht und Mantel Jesu, Schleier und Schulter der Madonna). Zum Vergleich bieten sich beispielsweise auch das rechte und linke Ohr Jesu (das rechte ist Bestandteil des Hauptholzblocks) an.

Durch das Holz verlaufen sowohl oberflächliche als auch tiefe vertikale Risse. Nicht sehr tief ist der Riss an der Stirne der Madonna, der mit einem neueren Span ausgefüllt wurde. Häufig durchziehen Risse beispielsweise den vorderen Teil des Rumpfes des Löwen oder auch den Körper Jesu. Der Riss an der Rückseite, die Skulptur mittig vom unteren Rand in Richtung der linken Schulter der Madonna durchziehend, ist mittels dreier geschmiedeter Krampen stabilisiert (Abb. 1). Risse verlaufen in Partien mit Ästen auch horizontal (z. B. am linken unteren Rand der Draperie der Madonna oder in der ausgeprägten Vertiefung ihrer Draperie auf der linken Seite).

In der oberen Hälfte der Skulptur befindet sich eine größere Ring, welche zur Befestigung an der Altararchitektur diente. Das Maul des Löwen ist durch Brand und

die Abspaltung eines Teils der Schnitzerei beschädigt.

Eine Entstehungsursache dieser Öffnung, welche oberhalb des Knies durch das rechte Bein der Madonna führt, konnte bislang nicht erklärt werden.

Vier, dem Hauptschnittblock und den angefügten Holzstücken für die mikroskopische Untersuchung entnommene Proben bestimmte Ivana Vernerová im chemisch-technologischen Laboratorium der Nationalgalerie als Eichenholz.¹

Auf der Skulpturoberfläche haben sich lediglich minimale Fragmente von Farbschichten, verschiedenen Kitten, Klebstoffen und Firnissen in den Tiefen der Schnitzerei erhalten. Obschon wir diese Fassungsreste und weitere Materialien bereits nach eingehender Betrachtung der Schnitzerei unter der Lupe als spätere Zutaten ausweisen können (diese Schichten treten stets durch feine und größere Risse der verwitterten Holzoberfläche), wurden auch sie – in Anbetracht des Alters und des einzigartigen Erhaltungszustandes der Schnitzerei – einer eingehenden Laboranalyse unterzogen. Die Ergebnisse der chemisch-technologischen Untersuchung, ebenso von Ivana Vernerová erarbeitet, bestätigten eindeutig, dass die zur damaligen farbigen Bemalung verwendeten Pigmente und Materialien, frühestens aus dem 19. Jahrhundert stammen. Diese sind: synthetischer Ultramarin, gefällte Kreide

(enthält keine Kokkolithen), Zink-, Baryt- und Titanweiß, Lithopone und Baumwolle enthaltende Papiermasse, welche Bestandteil einer der Grundierungsschichten ist (Abb. 4, 5, 6).

Den unangenehm glänzenden, die Schnitzeroberfläche bedeckenden Überzug, analysierte das Laboratorium molekularer Stereometrie an der Chemisch-Technologischen Hochschule (VŠCHT) in Prag. Ing. M. Novotná bestimmte diesen als Schellack. Die Probe enthielt weiterhin ein Protein (vermutlich Leim), dessen Anwesenheit auf der gesamten Skulptur bei der Oberflächenreinigung bestätigt wurde.

Nach Abschluss der Untersuchungen begann die Restauratorin Anna Třeščíková mit der Reduzierung des glänzenden Überzugs. Im Laufe der Arbeiten wurde auch eine Abnahme unpassender Reste späterer andersartiger farbiger Ausbesserungen, welche Details der Schnitzerei verdeckten, nötig.

Nicht einmal bei der eingehenden detaillierten Betrachtung der Skulptur im Laufe der Restaurierung wurden auf der Oberfläche, unter den oben genannten Übermalungen Spuren älterer Farb- oder Grundierungsschichten gefunden. Aus diesem Grund lässt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuten, dass die Skulptur ursprünglich keine Fassung besaß.

¹ Laborbericht Nr. 04/37

Übersetzung Jitka Kyrian

Tres tablas medievales españolas en la Galería Nacional de Praga

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Pavel Štěpánek enseña historia del arte como catedrático en la Universidad Palacký de Olomouc y en la Universidad Carolina de Praga. Es especialista en el arte español.

Virgen con niño sentada

Dentro de las colecciones de la Galería Nacional de Praga, el arte español forma —a pesar de contar con algunas obras de maestros como El Greco, Ribera, Murillo y Goya— un conjunto muy reducido y poco importante comparado con el flamenco, italiano, holandés y alemán, por ejemplo. El conjunto estudiado, es decir las tablas góticas, es aún más limitado y, además, poco coherente: contiene tres tablas; dejamos para otra ocasión, por razones de espacio, otras pinturas y tres esculturas. Claro que en el panorama mundial significa muy poco, pero como en Chequia son muy reducidas las muestras de este tipo, merecen una gran atención. Además, hay que adelantar que estas obras son en su mayoría de adquisición bastante reciente, del siglo XIX o XXI.¹

Cronológicamente, la primera es una *Virgen con niño sentada* (fig. 1)² inventariada como obra del norte de Italia de la primera mitad del siglo XV. Ambas figuras rellenan el espacio vertical. El niño Jesús lleva en su mano izquierda la manzana, levantando la derecha para bendecir. La manzana está situada en el cruce del eje vertical del cuadro y de la sección de oro desde arriba. No es una casualidad, pues simboliza tanto la tierra salvada por Cristo, cuyo nacimiento fue una promesa de la próxima salvación de la Humanidad, como es un atributo de la Virgen, la nueva Eva.³ En el sentido más amplio se refiere a su futuro gobierno por Cristo.⁴

Sin embargo, la tabla ostenta clarísimas características de la escuela aragonesa: el propio marco decorativo trilobulado, los nimbos, la corona de la Virgen y la bordura de su manto, formado por líneas ornamentales un poco rígidas,

que son pruebas irrefutables en este sentido.

El efecto decorativo está aumentado por un marco dorado, bordeado a los lados por columnas torsas sobre las que apoya un arco trilobulado con motivos flamígeros con tracería. El triple arco señala —como es habitual en la pintura medieval— el carácter protector del espacio.⁵

Es remarcable la estilización a que se somete a todas las formas (caras, manos y paños) de acuerdo a un ritmo lineal de curvas fluidas, que parte del estilo internacional, más exactamente del perviviente *bello estilo* con una marcada tendencia rítmico-lineal. Los cabellos cuidadosamente dibujados del niño guardan todavía bastante relación con el linealismo abstracto, pero la forma de los paños ya sugiere el conocimiento de los paños quebrados del nuevo estilo.

Sin embargo, en la concepción global puede observarse un mayor realismo y rudeza en las formas, indudablemente relacionable con el alejamiento de las bases del bello estilo. El dibujo, en efecto, tiene el ritmo lineal del gótico internacional de la primera mitad del siglo XV. La estilización muy personal de la anatomía del Niño (la nariz, las manos y los pies) hace factible identificar a su autor.

La fuerza de la expresión elemental consiste en la supremacía de la escala de los tonos calientes en contraste con el manto azul (rojo por dentro), separado por un borde dorado. El azul es considerado como un color de misterio, relacionable con lo que nos trasciende hacia las alturas, con lo trascendente.⁶ De las caras tipizadas trasciende un esfuerzo por aumentar el volumen y hasta cierto punto individualizar y captar el elemento psicológico de la relación entre la madre y el niño.



Fig. 1 Bonanat Zaortiga, *Virgen con niño sentada*. Galería Nacional de Praga.



Fig. 2 Bonanat Zaortiga, *Virgen entronizada con ángeles músicos*, hacia 1400. Staedelschen Kunstinstitut, Frankfurt.



Fig. 3 Bonanat Zaortiga, *Virgen de Misericordia*, Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. Foto: MAS, Barcelona.

En cuanto al sentido de los elementos decorativos secundarios, puede recordarse de general y en el ambiente checo, como lo definió el historiador checo Albert Kutal: «También las coronas, los nimbos y los regalos suelen ser de relieve, materialmente notable, en los que se abandona cualquier sugerencia de relaciones espaciales: Suelen representarse —como objetos en cuadros cubistas— en su objetualidad y materialidad absoluta, no perturbadas por la óptica falseada. Como un espacio ilimitado y una luz interior también aquí la insistencia en la preciosidad del material que simboliza los valores espirituales, es más bien un residuo o mejor dicho, una vuelta a la edad media aún anterior».⁷

Las características del cuadro arriba mencionadas nos llevan a clasificarlo en la escuela española, concretamente en la aragonesa de la tendencia italianizante del estilo gótico internacional de la primera mitad del s. XV que se inició en Aragón, bajo influencia valenciana, con el pintor Juan Levi.⁸ Los nimbos fuertes, plásticos, los bordados así como los finos complementos decorativos bastante frecuentes, que hacen resaltar broches, perlas u otros detalles, son ante todo frecuentes en la escuela catalano-aragonesa,

aunque también, por ejemplo, Carlo Crivelli (1430/35–1493) utiliza joyas de volumen en *La Vergine col Bambino* de la Pinacoteca Vaticana, y otros primitivos venecianos solían utilizar de vez en cuando un relieve plástico para destacar el nimbo. Difieren, sin embargo, sobre todo en lo técnico. En España alcanzó esta manera una gran personalidad. Una gruesa capa de estuco en relieve le da a la decoración de las tablas, que componen un retablo, una profusión casi oriental. Según algunos investigadores es testimonio de una síntesis del gusto español, moro y judío. En algunos casos estos elementos plásticos sirven, igual que el punteado⁹ —como guía de atribución más segura que la propia composición—, el color y la pincelada, muchas veces borrada por el tiempo y cambiada por repintes. En la pintura catalano-aragonesa se mantiene este gusto hasta inicios del siglo XVI, quizá debido al hecho de que en Aragón siguen perviviendo los tres grupos de población en el más estrecho contacto.¹⁰ Volviendo a la pintura de Praga, los detalles y rasgos concretos llevan a compararla con cuadros de características similares, sobre todo con la *Virgen entronizada con ángeles músicos* de las colecciones del Instituto Städel en Frankfurt sobre el Meno, atribuida al llamado Maestro de Burnham, identificado,



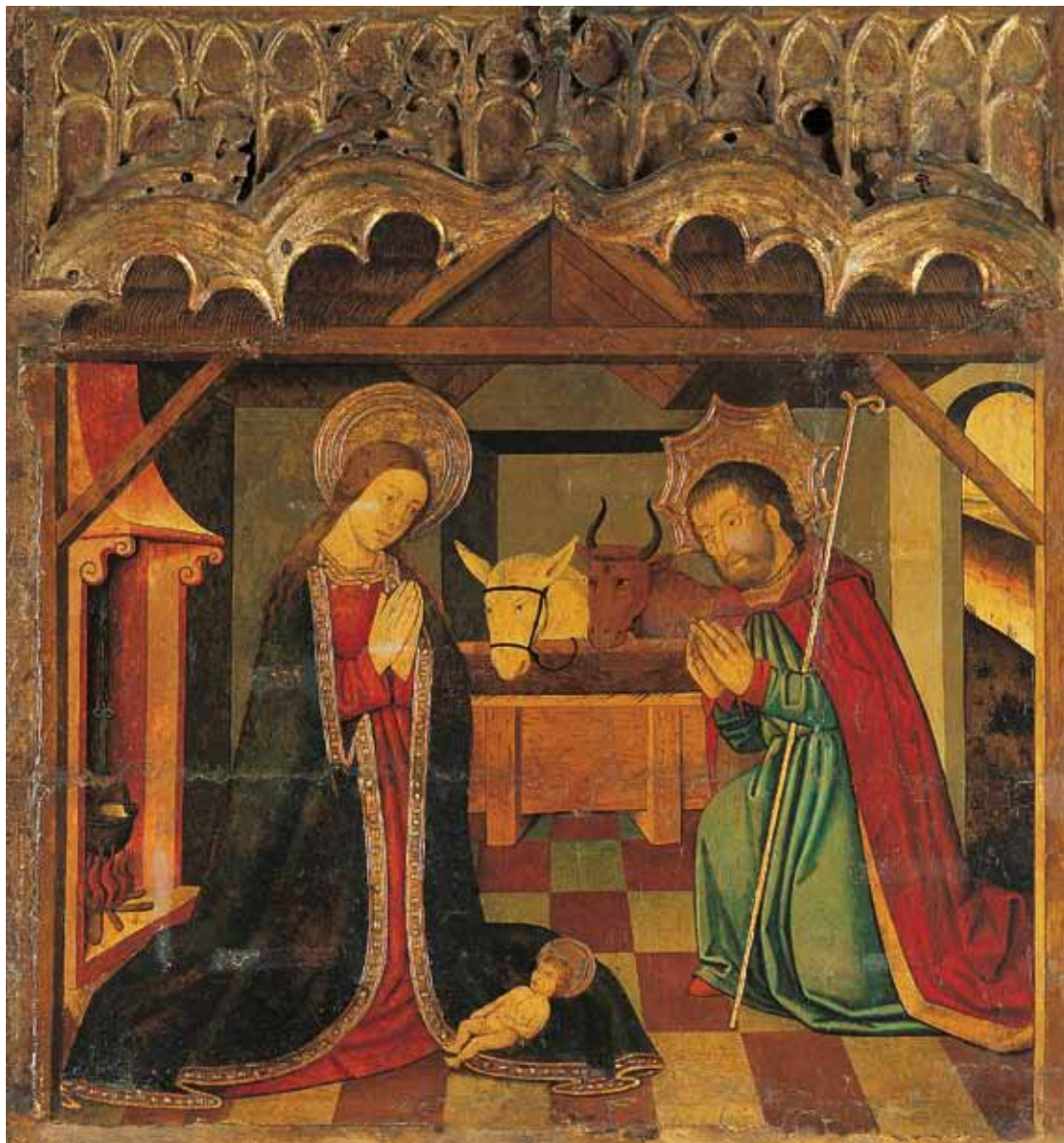
Fig. 4 Bonanat Zaortiga, *Virgen de la Esperanza*, retablo de la Virgen. Catedral de Tudela, Navarra. Foto: MAS, Barcelona.

como vamos a ver más adelante, con Bonanat Zaortiga, activo en Zaragoza (fig. 2).¹¹ Todos los elementos señalados nos llevan directamente hacia el pintor Bonanat Zaortiga, hasta tal punto que podemos considerar la primera obra como una versión reducida de la segunda (las dimensiones la tabla francfortense son casi dobles a las de ésta: 173 × 121 cm). Ahora bien: como «comienza a aparecer en la pintura aragonesa el relieve y escudo dorado para realzar los fondos, las orfebrerías o las orlas de los vestidos, los nimbos, las coronas y los ornamentos después de 1430»,¹² y como hay indicios de que empiezan a quebrarse los pliegues (el manto del niño) a la flamenca, es decir a notarse el paso del gótico internacional al estilo hispano-flamenco (aunque muy ligeramente), parece más lógico situar nuestra tabla en momento más tardío, lo cual aparece confirmado también por la desaparición de la idealización del rostro de la Virgen que domina en la tabla de Francfort. O sea, esta pintura puede considerarse como obra tardía del maestro citado o de su taller.

Hay muy pocos datos acerca de la vida y la obra de Bonanat Zaortiga. Además, el nombre del creador de nuestra pintura es relativamente nuevo en historia del arte, ya que es conocido desde hace apenas medio siglo. A base de las fuentes escritas, del análisis formal del *retablo de San Agustín* pintado el año de 1420 para La Seo de Zaragoza, del que se ha conservado el cuadro central, más el *retablo de la Virgen*, en el pueblo de Ejea de los Caballeros, contratado tres años más tarde, y al combinar un letrado incompleto en el retablo de la capilla de los Esponsales en la catedral de Tudela (Navarra) (fig. 4), pagado por el mosén Francisco de Villaespesa († 1423), canciller navarro durante el reinado de Carlos el Noble, José Gudiol lo identificó con el llamado Maestro de Burnham, nombre introducido en la literatura histórico-artística por el americano Chandler R. Post¹³ partiendo del retablo procedente de la colección Burnham en Boston, hoy en el Museum of Fine Arts local; aunque conocía el nombre de Zaortiga, no lo unía con obras concretas. Al Maestro de Burnham se le atribuyó durante mucho tiempo también la ya mencionada *Virgen de Misericordia* del Museo de Arte de Cataluña, de Barcelona (fig. 3).

La solución de Gudiol fue aceptada después por José Camón Aznar¹⁴ y Julián Gállego¹⁵, cuya labor de síntesis, en muchos aspectos descubridora de la pintura española, testimonia un aumento sustancial del aprecio de la vida y personalidad de Bonanat Zaortiga como una de las figuras más representativas de la escuela aragonesa.¹⁶ En esta tendencia se inserta también el breve escrito de Alcolea¹⁷ acerca del estilo internacional en España en la primera mitad del s. XV y la breve síntesis de Comte¹⁸ acerca de los primitivos aragoneses. Fue en la publicación de Olivan con la que se reconstruyó definitivamente la personalidad de Zaortiga y se demostró la validez del análisis formal de Gudiol, al complementarlo con una investigación de archivo.¹⁹ Bonanat Zaortiga es realmente —junto con la familia de los Levi y el maestro de Lanaja— un artista que durante el primer cuarto del s. XV destaca en todo Aragón, e influencia también en la vecina Navarra. La obra de Zaortiga se caracteriza por una bien pensada construcción de la composición, el sistema convencional de perspectiva lo utiliza dentro de las limitaciones indicadas mejor que otros coetáneos suyos. En su colorido prevalecen

Fig. 5
 Pintor aragonés del
 círculo de Francisco
 Solibes, *Adoración del
 niño*. Galería Nacional
 de Praga.



tonos calientes y neutros, animados por profundos azules y rojos; entre los tonos agrisados y pardos se destacan también los rojos y amarillos. El dibujo da mejor impresión en conjunto, mientras que en detalles es casi primitivo. La expresión y la calidad total se mantienen a un mismo nivel que raya casi con la monotonía.²⁰

Teniendo en cuenta que el decorado plástico intenso está documentado en la pintura aragonesa hacia los años treinta,²¹ sobre todo en la obra del colaborador y alumno de Bonanat, el Maestro de Lanaja,²² de quien poseemos una obra de este estilo datada de 1439, así como de las fechas conocidas, y puesto que Bonanat Zaortiga murió en 1445, se desprende que podemos fechar esta pintura dentro de dicho periodo, es decir, entre 1430 y 1445, en tanto no aparezcan documentos o nuevos análisis que puedan rechazarlo, tanto más cuanto que la tabla de Francfort

no está fechada y se supone que la realizó en torno a 1440.²³

Adoración del niño

Siguiendo en lo posible el orden cronológico, tratamos seguidamente de la *Adoración del niño* (fig. 5).²⁴ Esta tabla, adquirida en 1945, fue registrada como pieza catalana de comienzos del s. XV, aunque en la exposición «Madona» (Virgen) apareció como obra española de hacia 1490²⁵ y en la reseña de la misma, publicada por Oldřich J. Blažíček, como trabajo de un maestro español de la segunda mitad del s. XV.²⁶ La Virgen, en posición orante, extiende su manto en el suelo para colocar al niño Jesús; enfrente, San José con un bastón. El ambiente combina una chabola (tejado) con una cámara de lujo, con baldosas y chimenea, en la cual cuelga una caldera, mientras en el fondo aparecen la mula y el buey; a la



Fig. 6 Pintor aragonés del círculo de Francisco Solibés, *Adoración del niño*, foto co rayos X, detalle de la Virgen. Galería Nacional de Praga.

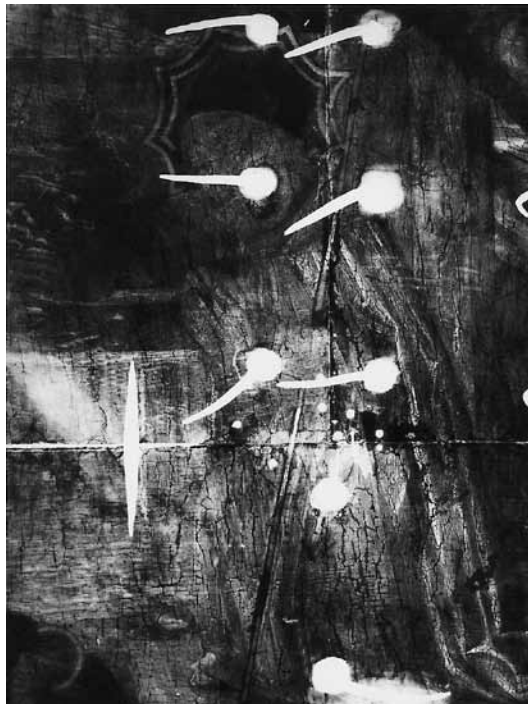


Fig. 7 Pintor aragonés del círculo de Francisco Solibés, *Adoración del niño*. Galería Nacional de Praga.

derecha se abre una vista a un paisaje con río.

Lo que más llama la atención son los nimbos en relieve, con líneas concéntricas; la de José tiene forma de octógono, cuyos bordes describen semicírculos cóncavos. Es un nimbo que se utiliza casi exclusivamente en la zona aragonesa-catalana. Por lo general sirve para indicar profetas, patriarcas y justos del Testamento antiguo, eventualmente se utiliza para señalar personas no canonizadas, ante todo San Joaquín y San José (este fue canonizado a principios del s. XVI).²⁷ Los nimbos y las borduras forman un conjunto decorativo con el marco, que cubre la composición de la tabla en la parte superior por medio de las tracerías ciegas góticas y arco conopial lobulado, terminado por un fragmento de pináculo. El conjunto del cuadro se apoya así en la impresionante decoración dorada. La topografía del espacio está tomada indudablemente de la escuela flamenca sobre todo de la primera generación —de Robert Campin—,²⁸ tanto en la construcción del espacio como en los detalles (por ejemplo, la chimenea en el cuadro del Museo Metropolitano de New York). También se puede señalar la influencia de Rogier van der Weyden (*Santa Bárbara*, de 1438, en el Prado), así como Petrus Christus y Gerard David. El pintor habría conocido sus cuadros si no directamente,



Fig. 8 Pintor aragonés del círculo de Francisco Solibés, *Adoración del niño*. Galería Nacional de Praga.



Fig. 9 Maestro de los Luna, *Cristo apareciendo a María*, estado antes de la restauración. Galería Nacional de Praga.

por mediación de alguna copia, y transfirió sus composiciones en su lenguaje ingenuo pero poético. Los tipos humanos de María y José son expresamente sureuropeos. De la pintura flamenca, el autor toma la medida del minúsculo niño, el sistema de paños quebrados y la vista al paisaje. Dichas características llevan sin duda a la escuela hispanoflamenca. El colorido verde oliva dominante está, sin embargo, muy cambiado por repintes, que incluso desdibujan las figuras, que podrían corresponder a la escuela castellana, mientras que los nimbos y borduras plásticas, ante todo la de José, muestran el origen catalano-aragonés, al igual que la característica rudeza de sus rasgos humanos nos lleva a Aragón.

Los rayos X han demostrado (fig. 6, 7, 8) que sobre todo la figura de San José y la de la Virgen había sufrido mutilaciones considerables, visibles en la cabeza, que en vez de la cofia original tiene ahora cabellos. Han sido cambiados sobre todo los colores que hoy, por los tonos verduscos, podrían llevar a la escuela castellana o aragonesa. De tradicional composición iconográfica, desarrollada a partir del s. XIV, con María y José en posición

orante, la tabla está demasiado repintada y mal conservada para permitir un estudio minucioso antes de ser limpiada, cosa que daría poco resultado después de los sondeos de la restauradora Věra Frömlová. Se demostró que el colorido era mucho más diversificado que hoy, cuando todo está cubierto por una laca amarillenta, casi verde, que dataría de la última restauración²⁹ sobre todo el manto de la Virgen, de tono azul turquesa, como corresponde a esta iconografía, y decorado con elementos que con el tiempo habían desaparecido (estrellas o imitación de brocado). A pesar de estas mutilaciones, podemos llegar a las siguientes conclusiones: la investigación tecnológica muestra como ilusoria mi primera atribución al círculo de Jaime Lana, a la cual llevaban los nimbos y los ribetes del manto, así como los tipos humanos y la construcción del espacio.

La atribución a un maestro aragonés, determinada sobre todo por el tipo de los nimbos plásticos, ante todo el ochavado de San José, los ribetes de los mantos, y por los tipos humanos, no se contradice ni con el colorido original descubierto por debajo de las capas superiores nuevas, más caliente y claro que lo distingue precisamente por un uso menor del verde oliva tan característico de la escuela castellana hispanoflamenca. Algunas coincidencias, ante todo, el tipo de los nimbos, así como el tipo humano de la Virgen con el niño dispuesto sobre el manto podrían encontrarse también en la obra de Martín de Soria, concretamente en el díptico de la iglesia de San Juan de Larchmont (New York), a donde ha llegado en el siglo XIX, aunque las analogías no sobrepasan el nivel general. San José, así como otras figuras masculinas, tienen el mismo tipo de cabeza que se detectó en la fotografía con rayos X, en la tabla de Praga. Es característico también el nimbo doble. Pero como la mayoría de las obras atribuidas a Martín de Soria por Post³⁰ es considerada por los especialistas españoles por errónea,³¹ tampoco nuestro cuadro puede relacionarse con este nombre. Hay que recordar que las obras de algunos maestros menores de la escuela aragonesa han cambiado de atribución en los últimos años.

Son notables algunas coincidencias formales en la estructura de los marcos y de los elementos decorativos con el *retablo de san Martín de Tours* de la iglesia de Nueno (Huesca), hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid,³² obra

de pintores Pedro de Zuera y Juan de la Abadía.

Por otra parte, varios elementos, sobre todo la composición formal de los paños, la perspectiva de las losas y los detalles del dibujo se aproximan mucho a la tabla de San Andrés en el Museo de Bellas Artes de Budapest, atribuido al otro maestro aragonés Francisco Solives.

A rasgos generales, en composición y elementos decorativos se acerca al concepto de Pedro Espalargués, según lo muestra por ejemplo el *Nacimiento de Cristo* en una colección privada de Budapest. Una situación similar se observa en el caso de Francisco Solibes, a cuyos trabajos atribuidos se acerca nuestra tabla, ante todo al cuadro de *San Andrés* del Museo de Bellas Artes de Budapest. Hay una coincidencia evidente en el tipo de San Andrés con el San José de Praga comenzando por los rasgos humanos y el peinado que cae en mechones separados en la frente, hasta un dibujo más rudo en las manos y la composición de los pliegues incluyendo el verde oliva predominante en los mantos y las losas. El nimbo así como el ribete está más elaborado en el cuadro de Budapest, lo que corresponde también al tamaño mayor de la pintura de aquella capital (148 × 52 cm), pues ofrece mayores posibilidades al detalle. La plasticidad del nimbo de San Andrés y el borde del manto de la Virgen en el cuadro de Praga están formados con un mismo tipo de puntos plásticos. Coinciden también los perfiles casi escultóricos de las dos figuras, así como duros pliegues, casi de chapa, del manto y de la capucha sobre los hombros, todo lo cual muestra relaciones entre ambos cuadros. De manera similar puede observarse idéntico número de filas de losas en el suelo, así como la forma del arco conopial ritmizado de manera casi idéntica y decorado con palmetas. Difieren ligeramente las características del cuadro parejo de San Pedro en una colección privada en Budapest. Precisamente esta tabla atribuida a Solives le ha llevado a la historiadora húngara Mariana Harászti-Takács a atribuir nuestra pintura al mismo maestro y, además, a afirmar que se trata de tablas de un mismo retablo, sobre todo porque todas provienen del territorio checoslovaco.

M. Harászti-Takács³³ relaciona las obras de Budapest al retablo en la ermita de la Piedad cerca de San Lorenzo de Morunys en Cataluña, terminado hacia 1480 y documentado como obra de Francisco Solibes, que estuvo activo en Aragón



Fig. 10 Maestro de los Luna, *Cristo apareciendo a María*, estado después de la restauración. Galería Nacional de Praga.

y Cataluña, y con otra obra de Solibes – *retablo de tres santos* de la colegiata de Calatayud (Aragón)–, aparte de tres trabajos de los que algunos, como por ejemplo el *retablo de Santa Justa y Rufina* en Maluenda, han sido atribuidos a otros artistas.³⁴ Finalmente, como en éstos, también en la tabla de Praga se encuentran sus características: «rasgos duros, la manera de pintar según diferentes planos, colores sin valores, la representación de las baldosas y de los objetos de madera recuerda claramente a Solibes, igual que sus ojos almendrados, el pelo peinado hacia la frente, la barba, que se repiten en

las figura masculinas de Solibes al igual que la extraña forma del nimbo, los bordes de los mantos y las manos demasiado esquemáticas».

La citada investigadora húngara expresó la hipótesis de que el cuadro de Praga provenga de la colección Kufner, es decir, del antiguo territorio checoslovaco, y que se había desmembrado ya en 1918, junto con los cuadros de Budapest,³⁵ y por tanto, que todos «habían formado parte del mismo retablo», de modo que ambos apóstoles formaban las alas, y la tabla de Praga había formado parte de la predela.³⁶ A esto puedo agregar sólo que esta composición ha sido evidentemente reproducida como grabado, o bien que el autor del retablo se inspiró en un grabado antiguo de la *Virgen del Rosario* del año 1488 que representa un gran retablo, donde —aparte de la propia escena con la Virgen en mandorla— están situadas a los lados las figuras de los santos apóstoles (en altura) y por encima de estos cuadros principales aparecen en tres filas quince escenas de la vida de la Virgen desde la *Anunciación* hasta la *Coronación*.

En la fila superior aparece, en el centro, una *Adoración del Niño (Nacimiento)* con la Virgen y San José, dispuesta en su composición de tal forma que resulta imposible considerar que sea casual la relación entre nuestro cuadro y el grabado; todo coincide, hasta la forma del bastón que San José sostiene en su mano. Si el cuadro de Praga formaba un solo retablo con los cuadros de Budapest, debía haber sido el retablo del Rosario. A juzgar por el marco original conservado y el tamaño de la tabla, formaba parte de la predela de un retablo, cuya composición quizás podamos reconstruir en parte debido al grabado publicado por Durán y Sampere.³⁷

El análisis de la autora de Budapest, aunque muy convincente en algunos puntos, en otros es demasiado general, sobre todo en lo que se refiere a los ribetes, nimbos y el colorido que son determinados más bien por la escuela que por el entendimiento personal de Solibes y que podemos encontrar con variantes en otros cuadros conocidos, entre ellos los de Espalargués o de Lana. Harászti-Takács recuerda también una característica de Sampere i Miguel,³⁸ que la fuerza de los colores de Solibes está intacta sin cambio hasta hoy, pues mezclaba todos los colores con el blanco. Precisamente esta característica puede aplicarse al cuadro de Praga, pues el blanco puede notarse en cada pincelada

en las fotografías con rayos X. La falta de fotografías comparativas de los dos lugares no permite, no obstante, ninguna generalización. Debido al colorido problemático de nuestro cuadro y de su dibujo, no será posible pronunciar una opinión definitiva hasta que no se emprenda una investigación igual en los cuadros de Budapest, caracterizados por un similar tono verdoso. Ambos están repintados por lo menos en parte; así, *San Andrés* tiene repintada la cara del manto por un color tipo siena y el manto negro también; el cuadro de *San Pedro* en la colección privada —como he podido observar— tiene asimismo una serie de repintes, ante todo en el manto. La pintura del pelo aquí es, evidentemente, original, lo cual al contrario no es cierto en caso de *San Andrés*. Dados estos hechos habrá que limitarse —en caso de la pintura de Praga— a hablar de un autor aragonés, aunque del círculo de Francisco Solives, activo hacia 1480.³⁹ Así puedo precisar tanto la atribución al maestro español, con la que fue expuesta en 1935⁴⁰ y luego mencionada por Blažiček,⁴¹ como a un maestro catalán en la Galería Nacional de Praga, igual que la relación con Jaime Lana, publicada por mí tras una consulta con Gaya Nuño.⁴² Teniendo en cuenta que los artistas con cuya obra puede relacionarse la tabla de Praga estuvieron activos en los últimos dos decenios del siglo XV (se trata de continuadores del catalán Jaume Huguet, activo entre 1435 y 1445 en Zaragoza), se puede seguir aceptando la fecha en torno a 1480.⁴³

Cristo apareciendo a María

La tercera tabla representa a *Cristo apareciendo a María* (fig. 9, 10) y fue adquirida en 1949. A pesar de la inscripción en el dorso que indicaba la procedencia castellana,⁴⁴ se inventarió como obra catalana. El tema está tratado dentro de la iconografía del siglo XIV sin referencia a los Evangelios ni a los Apócrifos. Se apoya más bien en la tradición recogida por Pseudo-Bonaventura (cap. 86) y de Ludolfo de Sajonia (cap. 70, 81). Según dicha tradición, Cristo resucitado saluda con las siguientes palabras: «Ego sum, resurrexi et adhunc tecum sum.»⁴⁵ Cristo con la bandera, símbolo de la Resurrección, aparece delante de María que reza en una rica habitación modelada arquitectónicamente, enseñándole con su derecha las llagas. La figura de Cristo está alargada y adelgazada casi esquemáticamente; el rostro de encarnado

ocre, casi rojizo, de rasgos tristes, de una seriedad muy española, caracterizada por la tristeza perceptible en sus labios llenos con las comisuras bajas, es común para los dos: Cristo y María. María se dirige hacia él con un gesto de sorpresa y asombro, levantándose del reclinatorio; eleva su mano derecha en un gesto de defensa, cerrando con la izquierda el libro. Brevemente dicho, la obra muestra la típica expresividad española tanto en la cara de Cristo y María, como en el colorido. Los mantos de ambos personajes están bordeados por piedras preciosas, ordenadas en un característico motivo triangular.

En el cuadro prevalecen los tonos verdosos desde el blanco sucio hasta el marrón agrisado (baldosas y muros); en las vistas al paisaje, el pintor mezcla el verde oliva con el blanco creando así un contraste complementario con el pendón y el manto de Cristo rojos. La perspectiva de la arquitectura no es consecuente, pues el centro de la construcción de las baldosas, representado desde un punto de vista alto, se situó en el centro teórico por encima del eje horizontal del cuadro. La escena verticalmente compuesta está insertada en un rico espacio arquitectónico, las puertas, las ventanas y las cornisas del edificio están en cambio construidos desde un foco perspectivo situado a la izquierda del propio cuadro a la altura de los ojos; se ofrecen así unas vistas hacia paisajes de tipo flamenco; cada uno está terminado en el horizonte por una ciudad, a la cual se dirigen peregrinos o caminantes solitarios.

El punto de partida del cuadro de Praga hay que buscarlo en la composición del tríptico de la *Vida y muerte de Cristo* de Rogier van der Weyden (hacia 1440–44) en Berlín (el llamado *retablo de Miraflores* nombre tornado de la cartuja de Miraflores cerca de Burgos, de donde proviene) y su replica en el Museo Metropolitano de New York (el llamado *retablo de Granada*). El artista pudo haberlos conocido personalmente, pues estaban en España ya después del año 1445.⁴⁶ Toma de ellos bastantes elementos de la composición básica de las figuras principales y la morfología de algunos de sus motivos arquitectónicos, pero el esquema de composición de María sobre el reclinatorio incluido el gesto de su mano, los paisajes y los interiores, se conocen ya desde las *Anunciaciones* anteriores a Van Eyck, por ejemplo, en el interior anónimo de la *Anunciación* en el Louvre. Los tipos melancólicos los podrá haber tornado de la creación de Gerard David; corresponden al

mismo tiempo al tipo antropológico ibérico. Según la última investigación, la réplica de la colección americana fue pintada por un pintor de talla no inferior a la de Juan de Flandes.⁴⁷

La modelación plástica fuerte de las caras, manos y piernas está formada con finas degradaciones de sombras, en los dedos se muestra un esfuerzo por destacar cada uno de ellos y sus partes. No respeta siempre la anatomía y recurre a cierto esquematismo de las figuras. Las piernas flacas son modeladas con un sentido de volumen, pero de manera un poco esquemática y entumecida. Pese a la dura transcripción, el cuadro mantiene un carácter muy flamenco, tanto por el paisaje como por el sistema de paños o las grisallas de la arquitectura, pero ante todo «*por el desarrollo en el espacio vertical, característico para la interpretación española del modelo flamenco, habitual en la escuela hispanoflamenca*».⁴⁸ También es característico el cuidado especial con el que son realizados los ornamentos en los ribetes del manto. A su vez, la pincelada más tosca y la característica tonalidad del omnipresente verde oliva son característicos de la escuela castellana del estilo hispanoflamenco. El esquematismo del cuerpo delgado de Cristo con rasgos de tristeza en la cara, la modelación de los rostros y los largos dedos con falanges bien diferenciadas, subrayadas con líneas, así como la postura de las piernas de Cristo, que repiten casi exactamente las del tríptico la *Flagelación* en el Prado, son muy característicos del autor, el Maestro de los Luna.⁴⁹

De manera similar, hay otras notas que se asemejan en las dos tablas, sobre todo la construcción de la sala de columnas, el interior verticalmente desarrollado con vista al paisaje de tipo flamenco; en ambas es parecida la solución de la perspectiva y de la decoración de las baldosas del suelo, vistas desde un punto de vista alto. También el uso de la bóveda de canon y de las columnas con capiteles que vemos en una ejecución más perfecta en otras obras, entre ellas en el *retrato del marqués de Santillana* del Maestro de Sopetrán en el Prado, es asimismo característico del Maestro de los Luna, igual que las vistas traslucidas a los paisajes con ciudades provistas de muchas torres, a las que se dirigen peregrinos a pie o a caballo. La columna central entre María y Cristo está ligeramente descentralizada a la izquierda, de la misma manera que lo observamos en el tríptico

de la *Flagelación* en el Prado. Los rasgos humanos adelgazados y entristecidos llenos de una humanidad conmovedora y de una fuerza de sentimiento interior los encontramos también en el *Descendimiento* del mismo Maestro en el Prado, donde una ciudad muy similar ocupa una gran parte del fondo del cuadro. Encontramos aquí detalles característicos comunes, entre ellos la organización en trifolios de las piedras preciosas en los bordes de los mantos de los protagonistas, Cristo y María, que se repiten asimismo en el cuadro *La Virgen lactante* del mismo pintor en el Prado. El almohadón de brocado, aunque es un objeto habitual en muchas pinturas de la época como en la *Virgen del Canciller Moulin*, se repite en el cuadro de Praga en la misma posición y con el mismo recorte, así como con el mismo diseño del bordado de la tela situada detrás de la Virgen como en el cuadro de Madrid. Dichas características, junto con los trabajosamente elaborados pliegues del manto de Cristo, así como cierta rudeza de la pincelada, un poco seca, permitieron, a pesar de fuertes capas de lacas y suciedades de nuestro cuadro, quitados en la restauración posterior, atribuirlo al Maestro de los Luna ya desde el momento inicial de la investigación.

La actividad de este artista está documentada en la decoración pictórica del palacio del Infantado, que surgió por encargo de la familia Mendoza en Guadalajara entre 1480–1483.⁵⁰ Al casarse Íñigo López de Mendoza y María de Luna, el artista pasó, junto con el Maestro de San Ildefonso al servicio del padre de María, don Álvaro de Luna,⁵¹ y se le encargó el retablo de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, donde están enterrados los restos mortales del potente estadista. Basándose en el análisis del retablo de Toledo y en los documentos conservados que dan a conocer que la obra fue encargada en diciembre de 1484 a los pintores Juan Rodríguez de Segovia y Sancho de Zamora, Gudiol⁵² identificó al primer artista con el Maestro de los Luna y al segundo con el Maestro de San Ildefonso. Dicha identificación no ha sido aceptada por todos y una serie de autores siguen utilizando la denominación más anónima,⁵³ introducida en la literatura por Ch. R. Post.⁵⁴

La hispanización de los modelos flamencos fue un poco menor en el Maestro de los Luna (Juan Rodríguez de Segovia) que en otros artistas de los finales del siglo, pero los tipos humanos tienen

los rasgos descritos. Por su morfología recuerda a grandes maestros flamencos de la primera mitad y mediados del s. XV, sin embargo, como el Maestro de Sopetrán.⁵⁵ Tras haber realizado obras de calidad, se ha notado una progresiva decadencia del Maestro de los Luna, sobre todo por «la habitual tendencia a la blandura y a la disolución».⁵⁶ La *Virgen* comparada muestra cierta solidez constructiva, de modelación y pictórica, pero las tablas de *Flagelación* y *Descendimiento* delatan una simplificación del colorido, un trato sumario, una frialdad y una anatomía defectuosa de las figuras.

Dado que la tabla de Praga se acerca más bien al segundo grupo, al tríptico de la *Flagelación* que al retablo de Toledo, o a la *Virgen de leche*, la fecha más conveniente parece ser la de los años noventa del s. XV.⁵⁷ De ningún modo hay razón para relacionar el cuadro de la Galería Nacional de Praga, como lo hace Jarmila Vacková, directamente con el nombre de Rogier van der Weyden, y creer que se trata de una posible copia del círculo del Maestro de los Luna o de su taller,⁵⁸ pues su calidad es tal que permite, sobre todo en comparación con los auténticos trabajos toledanos, insistir en la atribución directa al Maestro de los Luna. Además, es inaceptable incluirlo en el arte flamenco, aunque éste sirviera de modelo, pues técnicamente está comprobado que se realizó en España.

Cabe recordar aún que la influencia flamenca en la pintura de los fines del s. XV es un fenómeno general, pero sus consecuencias variaron de país en país. Es a partir del año 1475 cuando comienza a sentirse dicha influencia, aunque apareció ya a mediados del siglo. En España se caracteriza pues por un colorido más seco, un realismo implacable y un componente decorativo de origen mudejar. Su resultado fue un estilo que recibió, con justicia, el nombre de *hispanoflamenco*, habiendo merecido atención de autores no solo españoles, sino también belgas.⁵⁹

Ni Jarmila Vacková (ni ninguno de los autores checos) ha tocado este término importante al referirse al Maestro de los Luna,⁶⁰ aunque en otros lugares, al analizar la obra de Juan de Flandes se ha utilizado este término.⁶¹ El malentendido principal consiste, sin embargo, en incluir esta pintura española en la flamenca. ¿Procedería de la misma manera en caso de tablas checas o alemanas que también rinden tributo a la pintura flamenca o incluiría acaso copias italianas hechas por artista nórdicos en la pintura italiana?

¿O las copias de Rubens según Tiziano deberían incluirse en la pintura italiana bajo el nombre de Tiziano? A su vez, Olga Kotková, quien incluye el cuadro *Cristo aparece a la Virgen* en el catálogo de la pintura flamenca,⁶² en el cual trata también otras pinturas hispanoflamencas, ante todo Juan de Flandes y Pedro de Campaña (Peter Kempeneer), procede así.⁶³ La califica como una *copia libre* de Rogier van der Weyden hecha por el Maestro de los Luna y su taller (en el texto original inglés *Free copy of Rogier van der Weyden by the Master of the Luna Family and his workshop.*). Si volvemos al Maestro de los Luna, este fue identificado ya hace mucho tiempo con un nombre concreto, guardado en el contrato mencionado, Juan Rodríguez de Segovia, aunque los historiadores de arte sigan utilizando por precaución, la denominación anónima eufónica. Si nos atenemos al último catálogo oficial del Prado del año 1996, tenemos que poner el nombre de acuerdo con él: Maestro de Don Álvaro de Luna.⁶⁴

Si los dibujos preparatorios en ambos cuadros comparados son más o menos de la misma calidad, también la atribución debería ser la misma. La obra del citado pintor no ha sido, sin embargo, analizada hasta tal punto como para permitir hablar de una obra «auténtica» o «de taller», y por esta razón, el cuadro de Praga debería ser registrado como obra española, y no flamenca, del pintor Maestro de Don Álvaro de Luna.

Resumiendo, puede concluirse que la pintura española gótica tardía⁶⁵ está representada en las colecciones checas con unas muestras que no se sitúan a la altura de las obras maestras, pero que ilustran de manera suficiente la riquísima producción de la península ibérica. En definitiva, con estos tres ejemplos de pinturas medievales sobre tabla contribuimos de algún modo a delimitar mejor las características de estos pintores españoles cuyo perfil artístico está siendo precisado en los últimos años.⁶⁶

Notas

1 He estudiado estas obras españolas en mi tesis de licenciatura, recomendada en 1973 como tesis doctoral, que sigue siendo inédita como conjunto (*Las pinturas y esculturas españolas en la colección de arte antiguo de la Galería Nacional de Praga*, manuscrito 364 pp., catálogo). Mientras tanto, pude preparar una exposición en la que aquellas piezas, consideradas españolas, fueron expuestas: *Španělské umění 14.–16. století*, catálogo de la exposición, Praga. Un brevísimo resumen de los

resultados se ha publicado en: Pavel Štěpánek, “La pintura española en la Galería Nacional de Praga”, *Arte español* 3, 1968/69, pp. 222–235; idem, y lo mismo en *Ibero-Americana Pragensia*, III, 1969, pp. 181–202; Pavel Štěpánek – Miloslav Vlk, *Středočeská galerie. Sbírky starého umění 15–19. stol. Zámek v Nelahozevsi. Průvodce a seznam exponátů*, Praha 1978, nr. 18 y. *Dodatek 1979*; *Španělské umění 14.–16. století z československých sbírek*, catálogo de la exposición, Praha 1984. Y, finalmente en: Pinturas y esculturas góticas españolas en la Galería Nacional de Praga. *Anuario de Estudios Medievales* (Barcelona) 1991, nr. 20, pp. 349–356. **2** Inv. nr. O 11 730, temple sobre tabla, 97 × 55 cm, a través del Museo de Artes Decorativas (Industriales) de Praga en 1968 (acta nr. 1166/67), donde la tabla fue inventarizada como obra norditaliana de la primera mitad del siglo XV bajo el nr. 295/1. Según una inscripción en la ficha de la Galería Nacional procedió de la „*propriedad de los Lobkowicz*“, aunque no sea cierto. Štěpánek – Vlk (cit. en nota 1) nr. 18; *Dodatek 1979* (cit. en nota 1) nr. 20; *Španělské umění 14.–16. století* (cit. en nota 1), nr. cat. 46.

3 Jaroslav Studený, *Křesťanské symboly*, Olomouc 1992, p. 101.

4 Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*, Praha 1999, p. 79, habla aquí también de la importancia de la joya de coronación, que es la manzana. J. C. Cooperová, *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, Praha 1999, p. 62, recuerda aún el significado del “Nuevo Adán” y de la salvación.

5 Ingrid Riedel, *Obrazy v terapii, umění a náboženství. Interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie*, Praha 2002, p. 106.

6 Riedel (cit. en nota 5), p. 13; Jan Baleka, *Modř. Barva mezi barvami*, Praha 1999, pp. 48–96.

7 Albert Kotal, *České umění gotické*, Praha 1972, p. 62. Este fenómeno lo encontramos también en cuadros italianos, como por ejemplo en Antonio da Viterbo, quien tiene en sus cuadros después de 1450 decorados plásticos, igualmente que Francesco d'Antonio en el cuadro *Madonna col Bambino*, donde el pintor trata el cabello en forma de cuerditas, casi como se ve en el cuadro de Zaortiga. Carlo Crivelli utiliza joyas de volumen en *La Vergine col Bambino* de la Pinacoteca Vaticana. Los encontramos incluso en la pintura alemana, sobre todo franca y norimberguesa.

8 Marcel Durlat, *Les primitifs aragonais, XIV–XV siècles*, catálogo de la exposición, Pau 1971, p. 10. Decisiva es la contribución de Philippe Comte, “Préface Historique”, *ibid.*, pp. 13–48, a la cual haré referencias. Una característica similar véase José Gudiol, “Pintura gótica”, *Ars Hispaniae*, Madrid 1955, p. 163.

9 Mojmir S. Frinta, *Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting (Part I, Catalogue)*, Prague 1998.

10 Sobre el tema véase Juan Ainaud, „L'art gothique dans la Péninsule Ibérique“, in *L'Europe Gothique*, Paris 1968, p. LV.

11 En el Instituto Staedel (inv. nr. 1168) fue atribuida hasta ese momento a un maestro anónimo aragonés de hacia 1430. Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid 1958, nr. 430, la tiene por obra del „Maestro de Burnham“. Sobre la identificación con Bonanat Zaortiga véase en adelante en el texto.

12 Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, 4a ed., Madrid, 1957, p. 87.

13 Gudíol (cit. en nota 8), pp. 169–170. El nombre de Zaortiga lo publica –aunque sin relación con ninguna obra concreta– ya August Liebman Mayer, *Geschichte der Spanischen Malerei*, Leipzig 1913, p. 103, en forma de Zaortija. También menciona su hermano Nicolás, asimismo pintor.

Chandler Rathfon Post, *History of Spanish Painting*, Cambridge, Mass., 1930–1966 (12 t.), t. IV., vol. II., 1933, p. 370. Más tarde (t. VI., appendix, p. 608) registra el nombre de Zaortiga, pero tampoco le une con obras concretas. Post reunió un material casi inagotable de la pintura española medieval y del renacimiento temprano, pero sus interpretaciones son a veces muy arbitrarias, y las atribuciones muy personales; a Zaortiga (Burnham Master) le dedica solo 19 líneas. Su libro, como conjunto hasta ahora insuperado fuera de España, muestra que el arte medieval recibe mayor atención detrás del Océano que en Europa.

14 José Camón Aznar, *Pintura medieval española*, Madrid 1966, pp. 313–314, utiliza al mismo tiempo la forma de Zaortija, sin dar la razón. Probablemente se atiene a A. L. Mayer (cit. en nota 13). La presentación de Camón es interesante sobre todo por su distinción entre la pintura realista y la nominalista de acuerdo a las corrientes fundamentales de la filosofía medieval.

15 Julián Gállego, *La peinture espagnole*, Paris 1962, pp. 37–38.

16 *Ibid.*, p. 38.

17 Santiago Alcolea, *Il gotico internazionale in Spagna*, Milano 1966. Más importante que el propio texto son las fidelísimas reproducciones en detalles.

18 Durliat (cit. en nota 8), p. 19.

19 F. Oliván Bayle, *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV. Estudio histórico-documental*, Zaragoza 1978. Este autor comprobó que Zaortiga (también escrito Zahortiga, Ortiga, Çafortiga etc.) fue de origen judío. El documento más antiguo sobre él data de 1403, cuando ya fue maestro. Una serie de

reproducciones y documentos permite precisar toda una serie de detalles acerca de su vida. Como „Bonant de la Ortiga“ le da a saber Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, IV, Leipzig 1907–1950, p. 271.

20 Gudíol (cit. en nota 8), p. 169.

21 Ferrari, (cit. en nota 12), p. 87.

22 Como ejemplo sirva *La Virgen en el trono de Mosén Sperandeu* en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid que es una muestra de la utilización de los detalles decorativos hechos en relieve. Lanaja se considera (Durliat [cit. en nota 8, p. 20]) por un elemento de transición entre el estilo de Zaortiga y el del catalán Jaime Huguet quien trabajó en Zaragoza entre 1435–1445, cuando el estilo internacional cambiaba en hispanoflamenco. Asimismo Post (cit. en nota 13), t. IV, vol. II., p. 389, presta atención a que Zaortiga (Burnham Master) destacaba, junto con Lanaja el efecto decorativo de los complementos de la pintura.

23 Comte (cit. en nota 8), p. 13, divide la evolución de la pintura aragonesa en tres etapas, de las cuales la segunda, el estilo gótico internacional dura de 1380 a 1440 y el hispanoflamenco desde esa fecha hasta principios del s. XVI. Dado que en el cuadro de Praga se hacen notar elementos de los dos estilos, también el análisis de esta obra coincide con dicha división.

24 Inv. nr. DO 4099, tempera sobre madera de chopo, 66 × 64 × 5 cm. A la propiedad de la Galería Nacional de Praga pasó procedente de la colección F. Ringhofer de Kamenice, día 19. 5. 1945 y registrado bajo el nr. Z 296 hasta 1954; destino anterior ignorado. Štěpánek – Vlk (cit. en nota 1), nr. 16; *Dodatek 1979* (cit. en nota 1), nr. 22. *Španělské umění 14.–16. století* (cit. en nota 1), nr. cat. 1. Es idéntico con el mismo cuadro que apreció en la exposición “Madona, Církevní malířství a sochařství z doby 1350–1550 z klášterního a soukromého majetku”, Praha 1935 (*Dodatek*), nr. cat. 180, como *Adoración del niño Cristo*, España hacia 1490, aunque la dimensión de la tabla se da aquí diferente: 77,5 × 68 cm, pero lo que corresponde es la reproducción. El otro cuadro atribuido a un pintor español no está reproducido.

25 *Dodatek 1935* (cit. en nota 24), p. 2, nr. cat. 180.

26 Oldřich J. Blažiček, “K výstavě madony, církevního malířství a sochařství doby 1350–1550“, *Dílo*, XXVI, 1935, nr. 8–9, p. 158 (reproducción).

27 Marianne Harászti-Takács, «Euvres de maîtres espagnols du XV^e siècle en Hongrie», *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, nr. 38, (1972), (separata), p. 36. Ya hemos observado la importancia de la decoración en relieve como elemento plástico en caso del

primer cuadro. Véase también R. M. de Hornedo, *Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Razón y Fe*, 1972, nr. 894, p. 86. Una excepción de la regla es Giovanni dal Ponte (1376–1447) en su cuadro *Siete artes liberales* (Madrid, Prado, inv. nr. 2844), donde las mujeres simbolizan diferentes artes. El nimbo es de seis puntas, y contiene colores verde, azul y negro, mientras que en la pintura española suele ser solo de oro.

28 Véase también Andrew Martindale, *Člověk a renesance*, Praha 1971, p. 40, cuyo carácter enciclopédico no permite, sin embargo, profundizar las características.

29 La investigación fue llevada a cabo en los talleres de restauración de la Galería Nacional de Praga, en 1972, por la pintora Věra Frömlová; véanse fotografías con rayos X nr. 769 y 770. Los repintes debían haber sido realizados antes de 1935, cuando el cuadro fue expuesto ya en su aspecto actual, como lo muestra la citada reproducción “Madona”, *Dodatek 1935* (cit. en nota 24), s. n.

30 Post (cit. en nota 13), XVII, p. 695–704.

31 Gudiol (cit. en nota 8), p. 302, recuerda que Post atribuyó sin razón alguna a Martín Soria el *Tríptico de san Jorge*, importante obra de Huguet de su periodo de Zaragoza, con lo cual Soria consiguió una fama innecesaria.

32 Inv. nr. 51.684. Para no navegar en la zona insegura, solo recordaré el *retablo de María Magdalena* del depósito del Prado en el Museo de Salamanca, en el que al forma de los arcos recuerda también la tabla de Praga.

33 Harászti-Takács (cit. en nota 27).

34 Harászti-Takács (cit. en nota 27), p. 40. El estudio fue escrito antes de que fuera excluido de la obra de Solibes el *retablo de santas Justa y Rufina* de Maluenda, incluido hasta aquél momento en las obras más representativas de Solibes, pero a base de documentos de los años 1475–1477 fue restituida la autoría a los pintores de Rius y Ram. Véase F. Mañas Ballestín, “El retablo de santas Justa y Rufina, de Maluenda – Los pintores Juan Rius y Domingo Ram”, *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968, nr. 164, pp. 215–232.

35 Harászti-Takács (cit. en nota 27), p. 41. Estos cuadros aparecieron en Budapest sólo en 1939 (p. 34), mientras que el de Praga estaba fuera de la colección Kufner ya mucho antes – en 1935. Apareció una colección privada de la ciudad de Magyardioszég (hoy Sládkovičovo, Eslovaquia), que pertenecía en Europa Central a las más ricas en primitivos españoles, pero existen sobre ella informaciones muy esporádicas, casi ningunas.

36 Harászti-Takács (cit. en nota 27), p. 42. Según la amable comunicación de la autora, había aún una tabla más en una colección privada.

37 Augustín Durán i Sanpere, *Populaere Druckgraphik Europas – Spanien bis 15. zum 20. Jahrhundert*, Muenchen 1971, fig. 34.

38 S. Sampere y Miguel, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona 1906, II., p. 98 (cit. según Harászti-Takács, [cit. en nota 27, p. 36]).

39 Durante mi última consulta personal con la doctora M. Harászti-Takács después de haberse publicado su estudio (“*Ceuvres...*”) hemos llegado a la conclusión de que la atribución a Solibes habrá que considerarse con sumo cuidado. También el gran historiador Joan Ainaud Lasarte recomendó, en una consulta privada, tenerlo cerca del mismo artista.

40 *Dodatek 1935* (cit. en nota 24), véase nota 248.

41 Blažiček (cit. en nota 26), p. 158.

42 Štěpánek, 1968/69 (cit. en nota 1) pp. 222–223, fig. 1, nr. cat. 8.; idem 1969 (cit. en nota 1), p. 182, fig. 1, nr. cat. 8

43 Jaime Lana fue activo entre 1490–1515, Martín de Soria 1471–1487, y Francisco Solibes hacia 1480. Véase Gudiol (cit. en nota 8), p. 315.

44 O 2851, temple sobre tabla de álamo, 99,5 × 59 cm, procede de la colección Kruliš; en el dorso se encuentra una inscripción bastante reciente: «Santos Kruz (sic!), siglo 15, Castilla la Vieja, tiempo de Juan II, Isabela (sic) Católica fran.» y siguen letras ilegibles.

45 Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*, Praha 1989, p. 40; eadem, *Flámští primitivové*, 1985, p. 224, nota 90–94, fig. 14, con referencia al estudio iconográfico de J. D. Breckenridge, “‘Et prima vidit’: The Iconography of the Appearance of Christ to his Mother”, *The Art Bulletin*, 29, 1957, pp. 9–26.

46 Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura europea perdida por España*, Madrid 1964, p. 20, nr. cat. 7–10. Esta publicación hace posible una reconstrucción del estado de las colecciones y de la presencia de los maestros europeos en ellas, y así, restablecer las posibles influencias sobre pintores locales. – Al mismo tiempo, Olga Kotková, “Nové cesty k starým mistrům”, *Dějiny a současnost*, 2, Praha 1996, p. 33, recordó que según la reflectografía reciente con rayos infrarrojos y otros exámenes tecnológicos comprobaron la prioridad del cuadro de Berlín, pues como base fue utilizado el gres natural, utilizado en los países bajos y no yeso como en el segundo caso, pues eso sería típico para los países del sur – Italia y España.

47 M. P. J. Maartens – N. Peeters, “El renacimiento en el mundo flamenco y las relaciones artísticas con España”, in *Erasmus en España, La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español*, catálogo de la exposición, Salamanca 2002, p. 159, con referencia a la identificación hecha por Mariana Ainsworth en 2001 (p. 161).

- 48** Charles Sterling in: *Encyklopedie umění renesance a baroku. Umění a lidstvo*, ed. René Huyghe, Praha 1970, p. 60.
- 49** Eric Young pensó (en su carta del 13. 3. 1979), que el carácter hispanoflamenco de la pintura es evidente. El nombre del Maestro de los Luna lo introdujo Post, IV.–II. (cit. en nota 13), p. 370, según la familia para la cual el pintor trabajó. Sobre la identificación, véase en adelante en el texto. Informaciones anteriores acerca del pintor véase Luna Meister en Thieme – Becker (cit. en nota 19), t. 37, 1950, p. 206.
- 50** El palacio fue terminado por Juan Guas en 1492. Véase Georges Kubler – Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*, Harmondsworth 1959, p. 1.
- 51** Un ejemplar precioso de la *Crónica de Álvaro de Luna* se encuentra hoy en la Biblioteca Científica Estatal de Olomouc (SVKOL) y otros – de imprentas española e italiana – en la Biblioteca Nacional de Praga. La biografía del célebre héroe castellano de la primera mitad del s. XV, Álvaro de Luna (1388–1453), importante poeta y músico en la corte del rey de Castilla Juan II., impresa en 1546 en castellano en Milán por el impresor Giovanni Antonio de Castiglione *Comiença la coronica de don Alvaro de Luna condestable de los reynos de Castilla y de Leon*, representa un tema historiobiográfico, típico para la literatura española de su época. Álvaro de Luna, preferido del rey Juan II., luchó por unificar España bajo una monarquía centralizada, pero por resistencia de la nobleza fue decapitado en 1453. En Bohemia, esta crónica tuvo su lector, como averiguó Jaroslava Kašparová (Od autora ke čtenáři: zbytky knihovny Jindřicha Dentulina z Turtlštejna, in *Světová putování a česká knižní kultura. 9. ročník odborné konference (11.–12. října 2000). Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska*. Edice SVKOL). Fue Jindřich Dentulin z Turtlštejna (?– después de 1655), residente en la Ciudad Vieja de Praga, hijo de Jan Dentulin, hermano mayor del conocido abogado y jurista del país, escritor humanista Vít Dentulin de Turtlštejn (cca 1570–1613). Solo sabemos que casó en 1630 y vivió en Praga, en la casa de la actual calle Kaprova, nr. 47. Fue registrador de la Oficina real de Bohemia y escribano de cámara de las ciudades de dote de las reinas de Bohemia pero también entró en la historia como asesino (en 1635, de su vecino Jiřík Koukole). Fue un hombre muy culto, poseía una biblioteca que incluía tres impresos de lenguas románicas con su firma y supralibros.
- 52** Gudiol (cit. en nota 8), p. 337.
- 53** Camón (cit. en nota 14), pp. 636–641. La identificación la acepta, por ejemplo, M. Serullaz, *La peinture espagnole*, Paris 1966, p. 32, mientras que Camón, *ibid.*, pp. 636–664 sigue utilizando el primer nombre.
- 54** Post (cit. en nota 13), IV–II, p. 370.
- 55** Gudiol (cit. en nota 8), p. 338.
- 56** *Ibid.*
- 57** En la instalación de la Galería Středočeská esta tabla fue expuesta entre 1979–1990 tras la restauración de Hana Kohlová, *Dodatek 1979* (cit. en nota 1), nr. 30, 45. *Španělské umění 14.–16. století* (cit. en nota 1), nr. cat. 1.
- 58** Vacková 1989 (cit. en nota 45), 6, pp. 31, 40.
- 59** J. V. L. Brans, *Isabel La Católica y el arte hispano-flamenco*, Madrid 1952. Este término técnico está contenido también en el Index des disciplines et des mots clés, resulb.ulb.ac.be/rech/inventaire/index/keywordsH.html – 101k, 26. 6. 2003.
- 60** Aunque *hispanoflamenco* se conoce en checo a partir de las traducciones de la *Encyklopedie Larousse* (cit. en nota 48), p. 59, en el capítulo del Nuevo estilo pictórico en la Península Ibérica.
- 61** Al referirse a Pedro Berruguete que, en cambio, de parte española, por ejemplo, Víctor Nieto – Juan Pérez de Ayala, *Berruguete*, Madrid 1990, p. 6, le definen como introductor del renacimiento italiano en la pintura castellana, teniendo en cuenta su estancia en Urbino, así que se entiende más bien como un artista italianizante antes que hispanoflamenco, al revés de lo que piensa Jarmila Vacková (cit. en nota 45), p. 73.
- 62** Olga Kotková, *Netherlandish painting 1480–1600. Illustrated Summary Catalogue I/1. National Gallery in Prague*, Prague 1999, pp. 62, 78, 114 y 170.
- 63** *Ibid.* esta vez bien como de Países Bajos, pues su atribución o datación lo permite – véanse pp. 62 y 78. Estoy preparando un estudio especial sobre el tema.
- 64** *Museo del Prado, Catálogo de las pinturas*, Madrid 1996, inv. nr. 1289 y 2425, pp. 4–5.
- 65** Pienso publicar todavía algunas pinturas góticas españolas en otro artículo en preparación.
- 66** Queda por recordar que una atribución en torno a Diego de la Cruz, de la tabla de la *Virgen en trono en el Templo* fue resuelta, parece, con éxito, por Didier Martens, Le Maître westphalien de 1473: de Soest à Nelahozeves, *Bulletin of the National Gallery in Prague. Bulletin Národní galerie v Praze*, 1992, nr. 2, pp. 25–35 atribuyéndola a un pintor de Westfalia del año 1473. Agradezco a mi amigo Juan Francisco Esteban Lorente, catedrático de la Universidad de Zaragoza, el haberme corregido el texto.

Draughtsman Martino Altomonte (1657/1659–1745)

PAVEL PREISS – MARTIN ZLATOHLÁVEK

Pavel Preiss, Emeritus Professor, Charles University in Prague. His main field of interest is European and Bohemian Baroque Art.

Martin Zlatohlávek specializes in old masters' drawing of predominantly Central-European and Italian provenance.

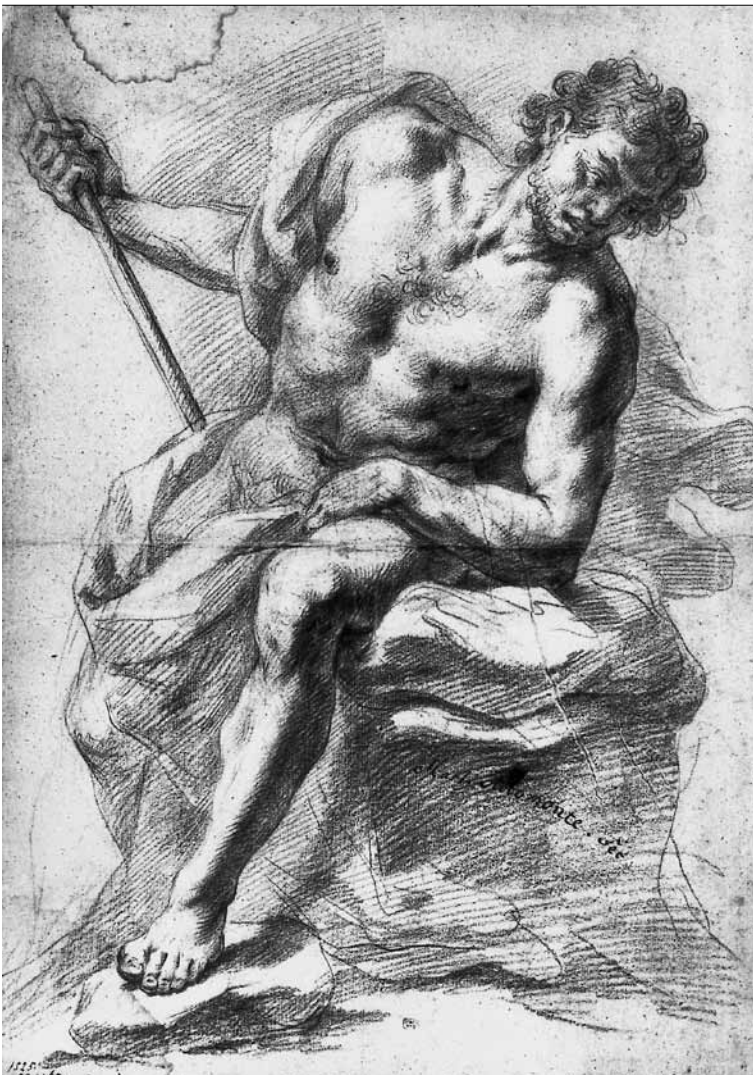


Fig. 1 Martino Altomonte, *Sketch of a Male Figure (sketch of a seated man)*, second half of the 17th century. National Gallery in Prague.

Evaluation of the state of knowledge to date

The life and work of Martino Altomonte were researched in the mid-1960s in a substantial and exhaustive (considering the relevant period) work by the Austrian art-historian couple, Hans and Gertrude Aurenhammers. In 1965, their monograph entitled *Martino Altomonte. Mit einem Beitrag "Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker" von Gertrude Aurenhammer*¹ was published by Herold (Wien–München). The quality of this work is still unsurpassed in many aspects, and it will certainly remain the basis for further research focused on the painting and drawing work of the Austrian Baroque master. No subsequent publication approached the artist's works in a monographic way or catalogued them, instead adding only partial pieces of knowledge.

In the 1950s and the first half of the 1960s, Gertrude Aurenhammer was concentrating on the details of Martino Altomonte's drawings, cooperating with her husband during the preparatory works on the monograph (Aurenhammer H. 1965). Her effort resulted in the 1955–1956 essay "Das Melker Skizzenbuch des Martin Altomonte", published in *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* (XXXII, p. 255nn.) where the author provided detailed analysis of a series of 112 drawings kept by the artist's workshop as a pattern book (both reverse and obverse sides).

Of special significance is her essay "Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker", included into the above-mentioned Altomonte's monograph from 1965, in which the author described, evaluated, catalogued, contextualised and

classified all of Altomonte's hitherto known drawings, according to particular periods of the artist's career. She was thus able to compile their first catalogue (pp. 72–80; catalogue pp. 162–179), grounded in a thorough knowledge of Italian period drawing (with special attention paid to the Neapolitan, Roman and Venetian schools as well as to the so-called Mischstil, a combination of the Venetian and Neapolitan drawing traditions).² Also worth mentioning is the researcher's older work, *Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich* dating from 1958, in which she included Altomonte's previously published drawings.

From the mid-1960s, the early period of Altomonte's artistic career in Poland (1684–1699 or 1700) was closely followed by Polish art historian Mariusz Karpowicz.³ Karpowicz studied one extensive composition model of a battlefield scene (today kept in Budapest) and several partial sketches from the artist's sketchbook (today kept in the Austrian Melk) which are not particularly expressive in their description of the individual parts of a large battlefield composition. Two drawings created for the archbishop's residence in Salzburg and dating from 1709–1711 were attributed to the artist in the late 1980s: Thomas DaCosta Kaufmann published one of the American collections, Pavel Preiss one of the Czech collections.⁴

Barbara Dossi and Peter Prange noted Altomonte's drawings in the history of the Viennese Artaria art dealer.⁵ The first important step towards attributing the following drawings was taken by Pavel Preiss in 1996 when he presented three chalk sketches unpublished at the time (cat. nos 2–4) and suggested that the depository of the Collection of Prints of the National Gallery in Prague held "another numerous set of drawings" of similar character which might substantially influence our view of Altomonte as a drawing artist.⁶

In the same catalogue, Preiss pointed out that in 1987, a set of drawings attributed to the Czech Petr Brandl appeared in an art dealer's shop in Hamburg, and that these belonged to the same category as the works newly published in Prague.⁷ A significant undertaking aimed at increasing the knowledge of Altomonte's oil studies, sketches and small paintings – i. e. the creative processes preceded by drawing – was the exhibition in the Salzburg Barockmuseum in 2002.⁸ Although the core of the exhibition (and the focus of

the accompanying catalogue) consisted of works executed in oil, several drawings were mentioned too. Important progress was also made in interpreting the artist's work, based on newly published knowledge.⁹

The development of Martino Altomonte's drawing until 1728

Two dates of birth for Mario Altomonte can be found in professional literature: 1657 and 1659. The earlier date was mentioned by Ignaz de Lucca in his commemorative article from 1777.¹⁰ De Lucca drew his information from his personal contact with the painter's son Bartolomeo, who was still alive at the time. The later date is based on records from Martino himself, provided in several dated paintings from his later artistic period, and also from the death certificate stating that Mario Altomonte died on 15 September 1745 at the age of 86. (The tombstone, however, mentions an age of 87.)¹¹ Both Martino's parents were Germans; his father Valentin Michael came from the Tyrol, and his mother Marie Anna from Bavaria. Their last name was Hohenberg, and their son Martin was thus baptized as Johann Martin Hohenberg. He kept the German version of the name until the beginning of his artistic training and studies, but only used it rarely later in life.¹²

There are no records of Altomonte's artistic training in the field of painting when he studied in Naples. From his more advanced works, it appears that he was influenced by contemporary Neapolitan art, although it remains questionable when this influence occurred – whether in his childhood in Naples¹³ or later, by Neapolitans working in Florence, Rome or Venice (especially Luca Giordano and Francesco Solimena).¹⁴

Reportedly, Altomonte left for Rome to study painting at the age of fifteen (in 1672 or 1674), becoming the student of Giovanni Battista Gaulli (called Bacciccio) for five years and subsequently attending the school of Carlo Maratta and the San Luca painting academy, where French art theory was taught by the painter Charles Le Brun in 1676 and 1677. These information are known from the treatise by Ignazo de Lucca; no data have survived in the historical sources, not even in the archive of the Roman academy S. Luca.

Artistic Rome at that period was strongly influenced by Neo-Classical theories on whose basis the painters sought inspiration in the period of the Classical Antiquity,

in Raffaello and brothers Carraccios, while at the same time admiring Poussin and rejecting Mannerism and the naturalism of Caravaggio.¹⁵ Students – with Martino Altomonte undoubtedly among them – extensively copied works after their great and renowned predecessors in order to at least partially adopt their style. In many cases, this influence was only a very slight suggestion.

Martino Altomonte was trained to draw figural compositions and portraits, but, he was trained significantly less in landscape painting (with the exception of several drawings of landscapes intended as the background of figural compositions) and in still-life. This is evidenced by drawings which survived in a collection today held in Melk. This set is called the “Melk Sketchbook” (“Melker Skizzenbuch”), but, as Gertruda Aurenhammer pointed out,¹⁶ it is in fact a pattern book of various drawn motifs used by the author himself or his workshop in painting commissions.

Roughly two-thirds of these drawings are Altomonte’s records of religious and mythological subjects of mainly Italian provenance, copied from paintings, prints and illustrations of both Old and New Testament subjects that had been engraved and published by Christoph Weigel on the basis of models by Jan and Caspar Luykens in 1708 in Brussels. Others were copied from the Latin-French edition of Ovid’s *Metamorphoses*, accompanied by illustrations of French engravers (published in Brussels in 1677). Altomonte favoured black chalk, charcoal, red chalk or pencil-lead to draw them, applying pen only occasionally.

The remainder of this collection consists of Altomonte’s drawings from his early period, made during his studies in Rome. The *Sketch of a Male Figure* from the National Gallery in Prague, executed in red chalk, might belong to this group, too.¹⁷ (Fig. 1) However, Gertrude Aurenhammer¹⁸ considered that this work belongs to the group of large-dimensional copies from the studio of Carlo Maratta. She perceived the male figure as the paraphrase of Polyphem from Annibale Carracci’s fresco *Polyphem and Galathea* in Galeria Farnese in Rome. Altomonte reportedly copied it after a graphic model, i. e. a print. The reason why Aurenhammer made this attribution is undoubtedly the artist’s name, cross-sectioning the central part of the drawing over a stone on which the portraited female figure is seated, and Aurenhammer considered it to be an autograph.

In other aspects, the sketch has nothing specific of Martino Altomonte’s style and can be classified as an utterly typical product of students creating copies after prints, plaster casts, or eventually live models posing in classical style. However, it remains unknown whether the inscription of the artist’s name in the drawing is really the authentic signature of Martino Altomonte, or whether it is of a later date. The latter suggestion is supported by the similarity of the black ink used, not only on the signature but also on the inventory number at the bottom left, dating from the period when the work became part of the collection of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts. Due to the lack of any further evidence, we thus have to consider this work to be of questionable authorship.

Upon finishing his studies in Rome, Martino Altomonte’s career as a commissioned artist was scheduled by events in remote Central Europe. In 1683, the Polish king Jan III Sobieski significantly participated at the defeat of the Turks at the threshold of Vienna. The well-educated and art-loving ruler’s triumph had to be, besides other, reflected in a wide variety of artistic works – whether executed in fresco or easel painting – both in his royal castle and his summer-houses throughout Poland. From the early 1680s, the Polish court employed a considerable number of local artists trained either in Italy or in the Netherlands (with Jan Tretko – known as Tricius – and Georg Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski among them). The king, however, also planned to summon native Italians (with the Florentine Michelarcangelo Palloni working for him until then). In Rome, the king’s envoy (possibly Marco d’Aviano) was recommended the approximately twenty-five year old Johann Martin Hohenberg.

It took no time for the artist to translate his name into Italian and set off for Poland as Martino Altomonte in 1684, in order to fulfill the king’s desire to employ an artist of Italian origin. A year later, Martino signed a contract commissioning him to execute the first paintings of battlefield scenes. Some of them may possibly be found in the Żółkiew castle.¹⁹ Two oil sketches survived from that time²⁰ as well as several drawings (to be discussed below in more detail). At the king’s court, Altomonte worked as a portrait painter, too, and from some of his preparatory drawings it seems likely that he was asked to execute decorative



Fig. 2 Martino Altomonte, *Alexander Making the Offering in the Jerusalem Temple*, 1709–1711. Museum of Decorative Arts in Prague.

paintings as well. The most recent work of Mariusz Karpowicz (2002) proves that Altomonte, during his sojourn to Poland, also painted several canvases with religious subjects (for the churches in St Lipka and others). His sketches and designs for these are, unfortunately, unknown. Altomonte lived in Poland for more than fifteen years, married in the country, and before long had a family and a large house in Warsaw.²¹

The Melk sketchbook contains drawings related to Altomonte's Polish works. These include figure sketches of soldiers and parts of horse harness, but also of Turkish tents. The artist drew these as preparatory works for his extensive battlefield compositions. They, however, lack any sign of artistic originality.²² The only sketch in which we are able to study Altomonte's expressiveness is the modello to the painting *Liberation of Vienna by Jan III Sobieski, King of Poland, in 1683* from Budapest, executed on paper.²³ Altomonte presented the scene of the battle outlined in pen, i. e. in a sketch which was washed, especially in the first stages. The dominant figure of the Polish king – mounted on a horse and situated in the foreground of the painting – leads his armies against the already deserting Turks.

Other plans of the drawing present numerous rows of soldiers in groups of ten, massed troops prepared to fight, and, eventually, a background landscape which descends to an extended lowlands and the city of Vienna. In general, the scene represents a rather practical illustration, undoubtedly thoroughly assessed by the king's advisors, and maybe even by the king himself. Several figures lying in the foreground are apparently connected with the symbolic expression of the Neapolitan artists, but the horse riders – and especially the victorious king – testify to the author's knowledge of the artistic environment of mid-century Rome.²⁴

Around 1700, Altomonte was probably resident in Vienna.²⁵ Several St Lipka paintings of his are classified into this period of his career, but it might well be the case that at least two of them were sent there from Austria.²⁶ After several years of struggle, marked by the death of his wife in 1702 and an endless wait for commissions, the artist, at the age of fifty, was summoned by the emperors' court in 1708 to execute the allegorical decoration of the emperor's hunting lodge in Augarten, previously destroyed by the Turks.²⁷

It might be that the artist's reported activity at the Vienna Painting Academy, headed by Peter Strudel, was a contribution to the commission.²⁸ The only information concerning this situation comes from Ignazio de Lucca, who states that Altomonte became assistant lecturer to the director of the Vienna Academy in 1707. Archive materials concerning this subject are non-existent,²⁹ and only one significant sketch has survived. It therefore remains difficult to describe Altomonte's art until the fifth decade of his life.

The only surviving drawn preparatory material is for Altomonte's works from 1709–1711, created in Salzburg. The brisk and spontaneous sketches, executed in pen and brush, testify to the fact that Altomonte related himself to and tried to encompass the Neapolitan, Roman and Venetian schools; but in many aspects still largely drew not only from his favourite Luca Giordano but also from Venetian masters such as Sebastiano Ricci.

Shortly after taking the see, the Salzburg archbishop Franz Anton Harrach (archbishop in 1709–1727) decided to complete the painting decoration of the living spaces of his residence. For this purpose, he contacted Martino Altomonte in July 1709 and commissioned from him a "schizo" for an allegorical painting of an unspecified subject. He mentioned in particular only several female personifications. We do not know whether this resulted in an oil sketch or drawing. The final choice of subject – the life and stories of Alexander the Great – was probably initiated by the archbishop's brother Alois Thomas Raimund Harrach.

Martino Altomonte and Johann Michael Rottmayr had already worked for the archbishop in Salzburg. Giulio Quaglio (1668–1751) also displayed his interest in the commission – he was reportedly assigned to issue an expert opinion on Altomonte's designs. The works were eventually divided between Altomonte and Rottmayr. Altomonte worked in the conference room, study, antecamera and cabinet for a total royalty of 3,750 guilders, which he received in advance payments from 5 November 1709 to the last instalment on 4 March 1711.³⁰

The final work pays homage to the commissioner through the sequence of events on which Alexander prided himself both in life and battle – as the hero of virtues. The Roman Jew Flavius Josephus, hellenized already in the late classical period, used episodes of Alexander's life

in the work *Antiquities of the Jews* (Flavius Josephus, Book XI, 8:5) which credit Alexander with devoutness, particularly with the ability and determination to take on God's challenge. The Jerusalem priest Jaddus foretold Alexander's victory over the Persians in his dream. During his visit to the Jerusalem Temple, the commander paid homage to the high priest through a deep proscynesis. However, before his friends he justified this gesture that he did not bow before a man but before the priest's god himself, the Lord. Jaddus made use of Alexander's humility and interpreted a passage from the Old Testament for him. He saw Daniel's vision of the fight between the ram and the goat (Daniel's Vision of the Ram and the Goat; Da 8, 1–8) as a prophecy that a Greek would eradicate the Persian empire. According to the high priest's instructions, Alexander then made an offering in the Temple in order to fulfill the Mosaic Law.³¹

This event was promoted to the central and main scene on the ceiling of the archbishop's study; it is composed horizontally (c. 250 × 500 cm) and accompanied by four medallions (c. 200 × 200 cm) which depict other scenes of Alexander and the high priest Jaddus. They are all executed in oil on a stucco support; the field with the temple scene is signed bottom left "MARTINUS ALTOMONTE: Pix Ano 1710". The National Gallery in Prague carries an oil sketch entitled *Alexander Cutting the Gordian Knot* for the central ceiling painting of the antecamera.³²

The spontaneous character of Altomonte's artistic expression is manifested even better in his drawings. Today, four drawings directly related to the Alexander cycle are known: the first one (from a private collection³³) represents two horse riders, composed – along with other figures – into a heart-shaped format with the subject of Alexander sentencing Damon and Thimotheus to death. It was intended to be painted on the right side of the conference room. The second drawing, from an American collection, depicts a free sketch for the painting *Alexander's Cavalry Battle of Granikos*.³⁴ It is probably an initial sketch as it differs significantly from the finished work. The third drawing is from the collections of the Museum of Applied Arts in Prague (Fig. 2) and represents a sketch for the central scene on the ceiling of the archbishop's study with Alexander making the offering in the Jerusalem Temple.³⁵



Fig. 3 Martino Altomonte, *Sketch of a head of a young woman*, 1724. National Gallery in Prague.

This latter sketch also records only the initial idea, as can be seen from the swift strokes of pen and brush; but the sketch differs from the final painting solely in details. The composition of the scene with the high priest and the commander and their entourages basically remained the same, although in the final painting, Altomonte multiplied the number of figures and laid emphasis on the mutual interconnection of their motion and on their density. He even added a male youth kneeling before the altar to the front plan, and thus had to situate the figure of Alexander himself farther from the centre. In the drawing, it is clear that Altomonte attempted a worm's-eye view of the whole scene.

To achieve this effect, he used perspective to foreshorten the individual architectonic elements as well as the shadowy levels of consequent plans and the modelling of figures by light. The fourth drawing³⁶ depicts the subject of

Alexander dreaming on his bed about his empire. It is related to the fresco in the archbishop's bedroom, although this fresco was finally executed by Johann Rottmayr. This fact may suggest that the work of the two masters in the residence was eventually divided on the basis of a competition to which they both submitted their ideas executed in drawing.

Altomonte's drawings for the Salzburg residence are sketches outlined in austere strokes, with modest inward modelling and energetic, rich washing. In the Prague drawing, these features are intensified in order to achieve yet more poignancy. The comparison of the drawing from the American collection with the final painting also clearly displays Altomonte's creative method – the artist did not only change details of the composition, but often the entire composition's structure, as we will discuss later in more detail.

In the second decade of the 18th century, Martino Altomonte continued to pursue his artistic activities, executing numerous altarpiece paintings commissioned by monastical and parochial churches in Vienna.³⁷ From 1716, he began to decorate the Lower Belvedere in Vienna for Prince Eugen of Savoy,³⁸ and a year later he launched the first stage of his cooperation with the Cistercian order in Heiligenkreuz.³⁹ Unfortunately, not a single drawing survived from this period – which was definitely not devoid of artistic activity – that could be described as a design sketch for any painting composition or as a detail sketch. But the painter had his own source of drawn models – his sketchbook, or pattern book. He thus used depictions of figures and compositions from other artists for his own paintings. The free drawing *Jumping Horse*⁴⁰ was used twice in his own final realizations.⁴¹

The second decade of the 18th century was probably the period when Altomonte still supplemented his auxiliary set of drawn copies with new and new drawings by other artists and subsequently used the recorded motifs on a frequent basis. This fact might lead to the hasty conclusion that Altomonte at that time lacked enough invention of his own to sketch his ideas on paper. But the oil sketch for the painting *The Holy Family*, executed for the Viennese church of St Peter,⁴² shows that he prepared himself for the final works in smaller formats with a great deal of concentration.

Altomonte had to draw from what was already given in order to create his

painting compositions and to compose them according to models set beforehand. But even the paintings in the Salzburg archbishop's residence – whose complete creative process is documented from the preparatory drawings through the oil sketch to the mural – are dependent on Altomonte's great teachers from Rome and on works with which he became acquainted during his professional career, both in the whole compositions and in the particular figures. He was also undoubtedly influenced by the Italian masters active in Vienna. The situation remained the same in the following decades. We cannot therefore unambiguously deny that Altomonte freely drew sketches and designs for his paintings in the period of 1710–1719; we can only claim that such material remains unknown.

In 1719–1728, Altomonte was most probably settled in Linz. Works from his studio travelled to various places in the Upper Austria: monastery of the Augustinian Cannonites in St Florian where he decorated the prelatore and the chapel, a work executed at the instance of provost Johann Baptiste Födermayer (provost in 1716–1732); pilgrimage church in Sladl-Paura; monastery in Kremsmünster into whose Emperor's Hall Altomonte situated fifteen portraits of Habsburg rulers, and churches in Linz, especially for the Carmelites. His paintings were nevertheless dispatched to Vienna even from Linz. In 1722, Martino's son Bartolomeo returned from his study sojourn to Italy and partially joined the activities of his father's workshop.⁴³

No extensive series of drawings from this period can be attributed to Altomonte. Although he continued to paint intensively at that time, creating numerous oil sketches as preparatory works for his large-dimensional paintings, only a few drawings have survived. At least some of them are expressive and rather characteristic, although this is not true of the portraits of the Habsburgs for the Kremsmünster Emperor's Hall. The two drawings of Ferdinand I and Ferdinand III (both held in the Viennese Albertina today) were executed by Altomonte in black chalk and lightened with white on a toned paper.⁴⁴

For the series of fifteen portraits of Habsburgs, Altomonte drew the appearance of the particular faces from the established canon fixed in prints. In the case of the contemporary rulers, he found inspiration in the works of other renowned portrait painters (Titian, Hans von Aachen,



Fig. 4 Martino Altomonte, *Head of a Youth*, 1724. National Gallery in Prague.

Anthony van Dyck) whose portraits were also transformed into graphic versions.⁴⁵ The two drawings, too, are derivative. In the same way, the three drawings *Allegory of Permanence* for the large-dimensional ceiling fresco with the *Allegory of Victory over Turks* in the Marble Hall of the Augustinian monastery in St Florian are outlined with elaborate, almost careful pen and brush strokes and evoke the impression that they, too, were copied from a print.⁴⁶

There are, however, two Prague drawings which can be dated 1724: *Sketch of a head of a young woman*,⁴⁷ (Fig. 3) probably the Madonna, and *Head of a Youth*.⁴⁸ (Fig. 4) They were both introduced into professional literature by Pavel Preiss.⁴⁹ However, Preiss did not date them; he only pointed out their analogy with a figure in the background of the modelletto *The Holy Family* (today in the gallery of the Heiligenkreuz monastery), dated to 1729. Preiss nevertheless added that this latter

work is a rather conventional study of a mask-like face of Altomonte's usual type, created for teaching purposes.

Similar depictions of the Madonna's head certainly appear in the last decades of Altomonte's work very often, but the two drawings from the Prague collection share a certain lightness of hand which sketched the outlines as well as the soft cross hatching modelling the material of the face, and the short, intensive chalk strokes emphasizing the shadow on the eyes, nose and mouth in the case of the *Head of a Youth*. Both drawings belong to the high-quality works in the bulk of Altomonte's chalk drawings. Such a Madonna can be also found on the large-dimensional canvas with *The Holy Family*, painted by Altomonte in 1723–1724 for the altar in the Carmelite church in Linz.⁵⁰

This is exactly the date and place into which we will classify the two Prague drawings under discussion. They were accompanied by yet another expressive preparatory drawing from the same period (1726) for the painting on the side altar of the church in Admont with the *Immacolata*.⁵¹ It is a simple composition of the Madonna situated in the centre, seated on a half-moon, accompanied by a snake and surrounded by flying angels and putti. The exceptional spatial depth of the scene is provided by the Madonna's drapery fluttering both backwards and forwards, as well as by the snake that twists and intertwines the half-moon. Altomonte drew it in pen in a relaxed, long outline, bending it shortly in some places, especially in the drapery. The figure of the Madonna and her fluttering gown were then sensitively modelled by chalk in regular parallel lines, moreover washed by brush.

Altomonte thus arrived at the effect of moderate, gradual stages in the shading. It is a harmonious, well-balanced and subtle work, emphasizing the shaping of the matters and well-elaborated detail. The sketch for the *Celebration of St John of the Cross*⁵² from 1727 belongs to the category of drawings described above. It was executed for the painting on the side altar of the Carmelite church in Raab,⁵³ and Altomonte preserved the matter-of-factness of his art in it. It differs from the later sketches created in the years 1729–1731.

The first evidence of Altomonte's characteristic drawing expression come from the 1720s. These works still manifest a certain connection with the artist's Salzburg drawings, but this time, Altomonte

drew more rounded details using a continuous free line. Figures – which have the characteristic broad face and wide-set eyes – are modelled either by brushstrokes or by regular hatching executed in pointed chalk, and the artist also displays interest in the spatial depth of the whole composition, varying the intensity of shadows.

According to Gertrude Aurenhammer, Altomonte's drawing style around 1720 became close to the expression of Sebastiano Ricci. However, it remains unclear to the art historian whether this combined Neapolitan-Venetian style was derived from Ricci's drawing production or was parallel with it – in the same way as the two drawing artists, both followers of Luca Giordano, developed in parallel. In Aurenhammer's opinion, this style subsequently influenced Altomonte's drawing expression for as long as twenty years.⁵⁴ Contrary to these conclusions, Peter Prange⁵⁵ points out that the *Immacolata*'s clear and firm outline and accurate washing (which emphasizes the outline) shows the characteristic features of Altomonte's drawing.

Let us only add that this very aspect differentiates Altomonte's work from the combined Neapolitan-Venetian style. Due to it, his work is unique and characteristic and represents specific Austrian Baroque drawing of the 1730s. From this point, it further developed into two final stages.

Brandl, or Altomonte? The provenance of chalk drawings on toned paper

Several drawings which will be discussed in the following section, and which are now included in Martino Altomonte's bulk of work, were in the past attributed to the Czech Baroque master Petr Brandl. Among them is the *Angel Playing Viol di Gamba* (inv. no. K 16092) from the National Gallery in Prague whose reverse bears the later inscription "Peter Brandel/Prag 1660–1739" (sic!) and which comes from the Becker collection in Leipzig.⁵⁶

The expert opinion attributing the work to Petr Brandl was issued in the 1930s in Germany by Dr Cohen for the Dresden antique dealer M. Salomon. The antique dealer then informed the Prague collector Dr Prokop Toman – who probably became the subsequent owner of the work – of the expert opinion in his letter from 1935. When the drawing was sold to the Collection of Prints of the National Gallery in Prague in 1949 – although from the property of Jan Krčmář, the last president

of the Society of the Patriotic Friends of the Arts (president in 1922–1936) – it was, too, listed under the name of Petr Brandl. It was not until 1968 that Jaromír Neumann refuted this authorship, compiling the catalogue of Brandl's drawings for the artist's monograph exhibition (in the note in the curatorial files).

Rolf Biedermann from Augsburg (Städtische Kunstsammlungen) in his catalogue attributed a set of eleven sketches – nine of which bear drawings on the reverse side, which are of equal value as those on the front – to Petr Brandl. Today, we are convinced that these works belong to Martino Altomonte or his workshop.⁵⁷ The catalogue was written for the Hamburg art dealer Thomas Le Claire in 1987. For Biedermann, the main grounds for this attribution was the inscription on the enclosure into which the drawings were inserted: "Peter Brandel lebte in/Prag von 1660 bis 1739. (sic!)/Ein ausgezeichnete und berühmter/Maler von Kirchenbildern". Such inscription, however, does not appear on any other drawing from the set. It nevertheless seems that a similar hand created the note concerning Brandl's authorship on the above-described work from the National Gallery in Prague.

These authorship inscriptions can be found on yet another drawings which are today attributed to Martino Altomonte.⁵⁸ They were donated by Professor C. Bourdet from Leipzig⁵⁹ to the Prague Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts in 1923 (specifically, on 9 July; works listed in the Collection of Prints of the National Gallery under inv. nos from 4377 to 4532), as is proved by the Society's stamps imprinted on some of these works. They were, however, listed as the Bohemian 18th-century Master. In 1987, Pavel Preiss (on the basis of consultations with Martin Zlatohlávek) changed the attribution, transferring the works under the name of Martino Altomonte.

One interesting aspect is the common origin of these drawings and of the *Angel Playing Viol di Gamba* (inv. no. K 16092) from Saxony. To a certain degree of probability, it is also possible to classify drawings which appeared in the Hamburg art dealer's shop in 1987 to this category. They share the mistake in the dates of birth and death of Petr Brandl – 1660 and 1739 instead of the correct dates 1668 and 1735.⁶⁰ It remains unclear when the drawings of Martino Altomonte and his circle were attributed to the Czech Petr

Brandl: whether as late as in the 1920s or 1930s – as is suggested by Dr Cohen's expert opinion issued for the Dresden art dealer – or as early as the 19th century.

What we can certainly eliminate is the connection between the origin of this set of drawings and that of the drawings attributed to Brandl from Josef Mánes' inheritance which were donated by Vojtěch Lanna to the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts in 1886–1888. This, apart from other facts, follows from their different listing in the collection inventory: while the drawings from Vojtěch Lanna were, although with certain doubts, listed under the name of Petr Brandl, the drawings acquired by the Society's Picture Gallery from Leipzig in 1923 were listed as the Bohemian 18th-century Master.

However, the inscriptions of Brandl's name on the drawings raise two different opinions among experts in the field of Baroque drawing: whether to attribute the drawings to Petr Brandl on the basis of these inscriptions due to the lack of other arguments,⁶¹ or – when it was discovered that some such inscribed drawings are authentic studies of Martino Altomonte – whether to also transfer the drawings hitherto listed under Brandl's name into the canon of drawings by Altomonte, or at least into his circle or workshop. Hence the question: Brandl, or Altomonte?

The set of drawings attributed to Brandl will be discussed in a separate study. It is not the purpose of this essay to argue the authorship of drawings previously attributed to Brandl. Our aim here is to evaluate Altomonte's style as it developed in the course of his artistic career, and to compare his sketches with and classify them not only to his other drawings (today generally acknowledged) but also with and to his oil sketches – and especially compare them with his work in painting.

Two final stages of Altomonte's work in drawing (1729–1731 and 1737–1742)

In the late 1730s, Martino Altomonte, at the age of seventy, was living under the protective wings of the Cistercian monastery in Heiligenkreuz, although he still had more than fifteen years of creative life ahead of him. Altomonte's return to the Cistercians was initiated by the new abbot, Robert Leebe (abbot in 1728–1755), who took an active interest in artistic activities taking place in the monastery. He provided the aging Altomonte with a place to stay and appropriate space to work, as well as with an assistant – Matthias



Fig. 5 Martino Altomonte, *Sketch for Celebration of St Leopold*, 1731. National Gallery in Prague.

Gusner (1694–1772), a layman brother whom the painter trained for the work.

Altomonte situated his painting workshop into the Cistercian's estate in Vienna.⁶² From there, commissions were sent to the principal monastery but also to other parochial churches and monasteries.⁶³ In 1729, the abbot commissioned the painting *Celebration of St Leopold* from Altomonte.⁶⁴ By this donation, he wanted to proffer thanks for the God's protection of the monastery from the Turkish forays and the subsequent plague. The canvas was intended for the side aisle of the monasterial church. Two other paintings (today deposited in the monasterial gallery) were created by Altomonte in the same year and for the same place: the *Doubt of St Joseph*⁶⁵ and *The Holy Family*.⁶⁶ In 1731, Altomonte returned to the subject of St Joseph's death and painted it for the second aisle of the monasterial church.⁶⁷

The painting *Celebration of St Leopold* bears striking traces of a collaborator's work. Utterly authentic, however, are two oil sketches for it⁶⁸ – a preparatory

drawing for the final composition⁶⁹ and a chalk sketch of *repoussoir* figures.⁷⁰ (Fig. 5) St Leopold, patron of both Austria and the Heiligenkreuz monastery, intercessor for war hostages and sick of plague, kneels on a cloud surrounded by angels, with one of them holding St Leopold's characteristic attribute – a margrave's crown. The saint's armour is covered by a red gown with ermine lining and an ermine collar. Leopold holds a blue banner with golden signs in his left hand. The bottom part of the painting consists of two groups of *repoussoir* figures composed into triangles – a group of the plague-afflicted on the left, and a group of the war-wounded on the right. The consequences of the war with the Turks are also suggested by the broken classical column on the very right. In the bottom centre of the painting, the landscape stretches to the far horizon, with the architecture of the monastery suggested in it.

The final altarpiece painting manifests the highest number of changes compared to the preparatory oil sketches and drawing, and also displays the most the shifts in quality. The red chalk drawing from the collections of the St Florian monastery represents the design for the whole composition. The Prague drawing, executed in black and white chalk on a toned paper, is a sketch of only two figures from the left bottom corner – the man affected by the plague being lifted by his fellow. In the oil sketch as well as in the painting, however, the sick man lies in an almost identical position, but on a lap of a woman who raises her eyes full of hope to the saint in the clouds. In the Prague drawing, Altomonte successfully drew a lying figure in the frontal, foreshortened view. The two male figures are perfectly tied to each other, and the artist captured them in a swift line and the surfaces of black and white chalk.

The drawing *Floating Angel*⁷¹ (Fig. 6) is even more subtle. In the painting *The Holy Family* from the Heiligenkreuz monastery (1729), the putto holding a lily in his left hand moves in a similarly liberated, airy way. The two floating figures are of similar type and share similar gestures; moreover, the execution of the first drawing in general fits very well into Altomonte's style of the late 1720s.

The reverse of the drawing depicts *Head of the Madonna* covered by a veil. (Fig. 7) The same head, although differently oriented, was used by Altomonte in 1731 in the painting *Death of St Joseph*, created

for his home Cistercian monastery. Both the dating and style of the drawing's reverse can be related to the painting due to the similar typology of figures and drawing technique. In the case of the drawing, Altomonte worked on larger surfaces, accompanying them by strokes executed in white chalk with a masterly bravura.

The expressive pen drawing *The Resurrection of a Youth from Nain*⁷² also belongs to this period of Altomonte's work. It is related to the altarpiece painting in the church of St Charles in Vienna. The church interior was decorated by the Venetians Sebastiano Ricci and Giovanni Antonio Pellegrini in cooperation with the Austrians Daniel Gran and Jakob van Schupen, artists supported by their colleagues from the previous generation – the fresco painter Johann Rottmayr and the author of altarpiece paintings Martino Altomonte. In this case, Altomonte emphasized his Italian origin, signing the painting with the inscription "Martinus Altomonte Neapolitanus Pinxit Viene 1731".

The subject of the painting – the resurrection of a youth from Nain (Luke 7, 11–17) – suggests the circumstances of the foundation of the church by Charles IV, i. e. Charles' proffering thanks for saving the church from the plague epidemic. The oil sketch for the altarpiece painting was preceded by a sketch in pen.⁷³ In the drawing, Altomonte designed the whole composition including the semi-circular upper framing. The youth rises from the dead under the influence of Christ's words supported by the gesture of His left hand. The miracle stirred fear and confusion in those standing around; only the youth's mother humbly awaited her son's restoration to life. Compared to the drawing, Altomonte made only few minor changes in gestures in the oil sketch and in the final painting.

The pen sketch vividly depicts the evangelical story of the earthly Jesus whose divine power was able to affect people's lives and deaths. A certain clear arrangement of the scene was the artist's aim. Figures which he probably took over from other painting authorities are fluently interconnected into a tight composition. There is no lack of story, tension, expectation and wonderment at the power to raise from the dead.

In Gertrude Aurenhammer's opinion, the drawing's main as well secondary motifs were conceived in an equal way, not differentiating the outline from hatching.



Fig. 6 Martino Altomonte, *Floating Angel*, 1729. National Gallery in Prague.



Fig. 7 Martino Altomonte, *Head of the Madonna*, 1731. National Gallery in Prague.

Fig. 8
Martino Altomonte,
*Celebration of
St Catherine*, 1737.
National Gallery
in Prague.



The execution of the drawing seemed to her almost planary. She described the depicted figures as dematerialized, the artist's strokes of pen and brush as subjected to decorative geometrism. In her view, the drawing took upon the qualities of a painting.⁷⁴

In several characteristic paintings from this period – some of which are published for the first time in this essay – Altomonte emphasized the matters of the figures and made the rounded forms even more plastic. To achieve this aim, he applied long lines by pen and their soft, gradual bending with moderate curves. He slightly washed the pen drawing and added it with soft lighting by white. It seems to us that he created a wide scale of shadows which gradually pass from the almost indiscernible to the full ones, and thus do not result in dramatic, contrasting surfaces.

This is even more obvious in the chalk with which Altomonte modelled the figures by rounded lines and hatching of varied intensity. He laid the lines tight next to each other, crossed them in the spots of deeper shadows, and to make the contrasts softer, he rubbed them with brush or directly with finger. He thus created a whole palette of hues – from white lines and white surfaces to black outlines and short interventions with black chalk in the places of intensive shadow. In a similar way, he suggested the reflections of direct light with white chalk. The use of toned paper for the drawings made him arrive at a delicate subtlety.

At the instance of the Cistercian abbot in Lilienfeld, Chrysostom Wisner, Martino Altomonte created the painting *Celebration of St Catherine*⁷⁵ (Fig. 8) in 1737 for the main altar of the parochial church in Eschenau. The composition concentrates on the saint kneeling in the centre with her attributes – a sword and a broken wheel of torture – laid before her. Two angels descend to her with a crown and a palm of victory. The *Celebration of St Barbara* from the same year for the former Neukloster monastery near Vienna⁷⁶ is composed in a similar way.

Preparatory drawings to the two paintings are, however, substantially different: *St Barbara* is dramatically sketched in pen and brush with expressive differentiation of lights and shadows,⁷⁷ while *St Catherine* is a painstakingly executed drawing modelletto executed in graphite and white chalk.⁷⁸ *St Catherine* – similarly as the angel above her – also represents the expressive Altomonte's type



Fig. 9 Martino Altomonte, *St Augustine*, 1739. The Silesian Museum in Opava.

of a conventional mask-like face with wide face, wide-set eyes, narrow lips and curly hair. *St Barbara* announces new drawing style. The work is composed of outlines by which Altomonte threw figures and objects around them on the paper in only a simplified way. Their matter is composed of wide brushstrokes in deep, rich colours. The method results in contrasts of light as well as in sharp edges.

The *St Augustine*, created by Altomonte two years later (1739) as the altarpiece painting for the parochial church in Retz,⁷⁹ also concentrates on only one saint. It was probably commissioned by Johann Michael Führer, Augustinian Cannonite from St Pölten. The final painting was preceded



Fig. 10 Martino Altomonte, *The Assumption*, 1738. Private collection. Photo: Archive of the author.



Fig. 11 Martino Altomonte, *Angel Playing Viol da Gamba*, 1737. National Gallery in Prague.

by three pen drawings⁸⁰ (Fig. 9) and an oil sketch.⁸¹ These preparatory works clearly display how Altomonte substantially changed the whole composition as well as the figure of the saint in the process.

The scene twice depicts a refectory with a crucifix and a half-written book on the left. Later, Altomonte reversed the sides. In the first drawing, he depicted Augustine as looking towards the crucifix, in the second, as raising his sight to God's light above, and thus having to shadow his eyes with his hand. The third drawing displays the refectory with the crucifix on the right, moreover added by column architecture in the background. This time, the saint holds a pen in his hand, wears a mitre on his head and is accompanied by a group of angels and putti, and a group of adult men in the background.

However, the oil modello was much closer to the final painting. St Augustine sits with a bare haloed head, bending backwards in order to see the open sky with the symbol of the Trinity's perfection. The figures of angels were reduced here by the painter to a single figure, situated behind the saint's left shoulder. The final scene is thus somehow simplified, but all the more monumental for it. In the first drawing of this subject, the whole composition was expressed in only a few pen and brush strokes. Even here, we can see a certain austerity and simplification of forms. We should also emphasize the number of pen sketches executed of a single motif – which reveals Altomonte's spontaneity and his long search for an appropriate expression and composition, achieved step by step through an oil sketch to the final altarpiece painting.

In 1737, the family of Altomontes began to participate at an extensive project – the complete interior decoration of the newly built church of the Cistercian monastery in Wilhering. Martino's son Andrea, stage designer to the emperor, designed the architecture including the main altar, his son Bartolomeo executed ceiling frescos amongst Rococo stucco, and the father, already at the age of seventy-seven, painted canvases for the main altar and moreover created six other paintings for the side chapels.⁸² The main altarpiece painting in the monasterial church bears Marian subject – *The Assumption* – so usual with the Cistercians. Altomonte derived the painting's composition from Carlo Maratta and his *Assumption* for the Urbino dome, which received fame also via the graphic transcription executed by G. G. Frezzo.⁸³



Fig. 12 Martino Altomonte, *Angel Bringing a Gown to St Alberich*, 1739. Private collection. Photo: Archive of the author.

Above the empty grave surrounded by apostles, the angels carry the Madonna to the heavens. The Holy Virgin, with her hands stretched wide, raises her eyes and awaits the new dimension of her existence in the God's light. Completely unique in Altomonte's known work is the sketch of the central group of the scene.⁸⁴ (Fig. 10) The approximate outlines of figures stand out from the cluster of lines swiftly sketched in black chalk. There is no hatching here, and we cannot see any

shadows. Altomonte then vividly presented the whole composition in a mixed-media drawing⁸⁵ (chalk, pen, and wash) with a square grid which served to more easily transfer the design into a larger format. The oil sketch was probably executed in order to better anticipate the colour palette of the final work.⁸⁶

A chalk sketch of one figure – on the drawing *Angel Playing Viol da Gamba* – has also survived.⁸⁷ (Fig. 11) Although this figure is totally marginal, Altomonte drew



Fig. 13 Martino Altomonte, *The Madonna and Child*, 1739. National Gallery in Prague.

it in the utmost detail. He was especially interested in the light falling from above and striking the musical instrument – i. e. in the vacant surfaces, and in the shadow depicted by the dense hatching and intensive line made by black chalk. The angel radiates calmness and harmony, both emphasized by the light-handed drawing which evokes the atmosphere of the mid-17th century Roman Neo-Classicism.

Figural studies from two other altarpiece paintings have also survived, made in 1739 and from the monasterial church in Wilhering. The descending angel brings a gown to Abbot Albrecht in the centre of the rich figural composition.⁸⁸ SS Benedict and Robert kneeling at the sides of the Madonna and Child. St Robert was the first abbot in Cîteau, and in the painting the Madonna places a ring on his finger.

The other two Cistercian abbots, SS Alberich and Stephen, are seated on clouds in the bottom part of the composition, and are served by angels. While St Stephen receives a cingulum from one of the angels, another angel brings a gown to St Alberich. The latter angel was sketched by Altomonte⁸⁹ (Fig. 12) in black chalk using short, sharply finished strokes and intensive shadow, carried in the same dramatic style.

The artist focused on the fabric of the gown covering the angel's body. He depicted it using small surfaces of varied intensity of light, in an almost Cubist style. The drawing *The Madonna and Child*, executed in the same technique, studies the top and central part of the painting,⁹⁰ (Fig. 13) in which St Bernard introduces his relatives to the Mother of God.⁹¹ The Madonna is enthroned on clouds and the naked Christ stands by her right side. The drawing differs from the painting only in details. In the drawing, Christ holds Madonna's first finger. This gesture, traditional to the Cistercian Madonnas, was changed by Altomonte. In the final painting, Christ's hands are stretched wide to the sides. The drawing, in which Altomonte used many different hatching techniques, is more subtle than the previous angel sketch. However, it still typifies his late drawing style: short straight lines creating rhomboid surfaces. Although Altomonte used these surfaces to construct the figure, it creates the impression that its whole matter can be decomposed to the above-mentioned individual features.

Conclusion

Gertrude Aurenhammer⁹² classified Altomonte's drawings into three groups. The first group consists of copies of various models, partially gathered in Altomonte's pattern book; i. e. drawings that served as auxiliary material for inspiration. To these works, the scientist connected the detailed sketches of the particular elements of the large painting compositions, executed in chalk in an academic manner. It is not easy to tell whether these studies represent an original sketch or a copy after a model. Aurenhammer has thus suggested that Altomonte seemed rather uncertain of himself as a drawing artist. The art that comes closest to Altomonte's original expression are the pen and brush drawings in which he usually depicted one of the first variants of the final composition. However, they usually deteriorate into

a more decorative, shallow form. What Aurenhammer lacked in Altomonte's work were sketches of the particular figures.

Altomonte did not consider drawing an independent work of art, but only as a part of a creative process. His first step was the idea – not an original one, but copied after another master, which he subsequently enriched and transformed. Thus, he arrived at the second step – the sketch of the final composition. The surviving material proves that the artist usually provided the commissioner with several variants, following the dry logic and using the one eventually selected and approved from the submitted designs.

Drawings and oil sketches belonged to Altomonte's preparatory stages aimed at the final painting. According to Aurenhammer, Altomonte did not differ from other contemporary Austrian Baroque masters in this respect – e.g. Rottmayr or Gran. Aurenhammer arrived at this opinion on the basis of Altomonte's pen and brush drawings. These are neither works of *primo pensiero* type, nor final drawings – in them, Altomonte already displayed the entire final composition and its light via washing. Some commentators have even tried to place Altomonte's pen and pencil-lead drawings, executed in great detail, in the second stage of the creative process, i. e. after his oil sketches.⁹³ Even the Austrian art historian Peter Prange⁹⁴ denied Altomonte's pen and brush compositions the power of the initial spontaneity.

In the words of Aurenhammer and Prange, the sources of Altomonte's drawing are traditionally found in the three Italian artistic centres: Naples, Rome and Venice. Naples was Martino's birthplace, and Luca Giordano and Francesco Solimena are the Neapolitan artists whose art would influence Martino for his whole life. Luca Giordano's drawing would take on new stylistic dimensions later, when he learned about and met drawing artists from Venice. The art from Naples remained inspiring and vivid for Altomonte which was proved again when his son Bartolomeo returned from his artistic training in the same city. In Rome, he learned to draw in the classical way.

The Venetian art world was always closely linked with Austria and Vienna – with Sebastiano Ricci and Giambattista Pittoni delivering their pictures to the Viennese churches. Altomonte placed his works next to theirs in order to provide a comparison. His drawings display freedom and lightness of hand in the style of the

Venetians, but his effort to suggest the surfaces of light and shadow with brush in a painting-like expression was more like the work of the Neapolitans. His chalk drawings correspond more to the Roman Classicism.

Although Altomonte enjoyed a long artistic career, his significant drawings are all dated from the last two decades of his work, i. e. the period of his late maturity and old age. The set of drawings for the decoration of the Salzburg residence (from the first decade of the 18th century) may seem rather isolated in this respect. These works represent the evidence of his first spontaneous designs. If we emphasize them – as Aurenhammer did not – we can thus see that Altomonte was already producing his intended compositions in an immediate, direct manner at the very beginning of his creative process. From this viewpoint, the three drawings for the 1739 painting *St Augustine* in the Retz city church (i. e. made twenty years later) testify to the original pen record of the whole composition, already conceptually complete at the beginning.

Drawings first published in this essay display yet another, deeper dimension of the artistic method of the Austrian master. His chalk sketches concentrate on individual figures or groups in the whole. They are not executed in any derived academic mannerism, but sufficiently manifest the effort of an independent artist. Altomonte studied figures and subsequently infused them with his own expressiveness – in some cases, to the greatest detail. As a matter of course, these drawings were then deposited in his workshop where they became patterns for other works. But the great masters – whether in Italy, Rome, Florence, Venice or Naples – all proceeded in the same way, especially from the late 16th century when Mannerism faded away and the artists searched for new art forms. Altomonte's drawings are clearly those of a master trained in Rome in the mid-17th century.

The characteristic method of the painting workshops in the second half of the 17th and the 18th centuries in the Cisalpine Central Europe was probably to work from models – especially those from Italy, France and the Netherlands. In particular, this meant the acquisition of a wide range of figural types and their physiognomy, recorded in drawing and then used amply in painting compositions. The position of the art of drawing thus deteriorated to a mere compiling of pattern books.

Despite this, we have tried to show through the example of Martino Altomonte that painting masters of his calibre were able to get close to their Italian models, even in Austria. This becomes rather obvious if we focus on selected paintings and their preparatory drawings. It also means that, with this approach and this viewpoint, we may well discover yet more drawings to attribute to the Austrian Baroque master Martino Altomonte.

Notes

- 1** Further quoted as Aurenhammer H. 1965.
- 2** Further quoted as Aurenhammer G. 1965.
- 3** He began it with the essay “Martino Altomonte in Polen”, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XX, 1965, No. 1, pp. 15–25, followed by the essay “Polskie itinerarium Marcina Altomontego”, *Rocznik Historii Sztuki*, VI, 1966, pp. 97–159, list of works on pp. 146–158. His last treatise on the given subject, “Martino Altomonte in Polen”, was included into *Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen*, exhibition cat., ed. Hannes Etlstorfer, Salzburg 2002, pp. 47–60; further quoted as Karpowicz.
- 4** Thomas DaCosta Kaufmann, *Central European Drawings 1680–1800. A Selection from American Collections*, Princeton 1989, pp. 44–46, cat. no. 6, plate; Pavel Preiss, “Eine Entwurfszeichnung des Martino Altomonte zum Alexanderzyklus in der Salzburger Residenz”, *Barockberichte*, 5/6, Salzburg 1992, pp. 212–213.
- 5** Peter Prange, “Österreichische Handzeichnungen des Barock aus der Sammlung Artaria”, *Barockberichte*, 4, Salzburg 1991, pp. 131–148, esp. pp. 132–136; Barbara Dossi, “Katalog der ausgestellten Zeichnungen aus der Sammlung Artaria”, *ibid.*, pp. 126–130.
- 6** Pavel Preiss, *Rakouská kresba 18. století. Vybraná díla z českých a moravských sbírek*, exhibition cat., Praha 1996.
- 7** Rolf Biedermann, *Peter Brandl (1668 Prag – Kuttenberg 1735). 11 Zeichnungen aus Privatbesitz*; Thomas Le Claire, Kunsthandel, Hamburg 1987.
- 8** Etlstorfer (quoted in note 3).
- 9** This list does not include essays focused on iconography (e.g. *Svätci v Strednej Európe*, ed. Ivan Rusina, Bratislava 1993, cat. nos C6 and G7), neither catalogue entries repeating well-known facts (e.g. Dmitrij Schelest, *Maulpertsch in Lemberg. Ölskizzen und Zeichnungen österreichischer Barockmaler aus dem Legat des k. k. Majors Karl Kühnl [1818–1872] in den Sammlungen der ukrainischen Akademie der Wissenschaften und aus der Lemberger Gemäldegalerie*, exhibition cat., Salzburg 1990, pp. 70–71, cat. no. 24, plate).

- 10** Ignaz de Luca, “Das Andenken Martins Altomonte, Malers und Mitglieds der k. k. Maler- und Bildhauerakademie in Wien”, *Kaiserlich-Königliche... Realzeitung der Wissenschaften, Künste und Kommerzien*, Wien 1777, 26. Stück, 23. September, p. 413.
- 11** J. Klaus, *Martin Altomonte*, Wien 1916, p. 17; Aurenhammer H. 1965, pp. 9–10; Etlstorfer (quoted in note 3), pp. 79–80.
- 12** For example in 1702, when his wife died, he provided the name Martin Hohenberg (sic!); other record from 1706 reads: “Johann Hohenberg, Mahler”. Comp. Aurenhammer H. 1965, p. 9.
- 13** Aurenhammer G. 1965, p. 75.
- 14** Wolfgang Prohaska, “Vienna versus Napoli. Bemerkungen zum Verhältnis neapolitanischer und österreichischer Malerei im 18. Jahrhundert”, *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige*, [exhibition cat.], Wien 1993/94, p. 84.
- 15** Aurenhammer H. 1965, p. 12.
- 16** Aurenhammer G. 1965, p. 72.
- 17** *Sketch of a male figure*, red-chalk drawing, browned paper, 533 × 398 mm, signed bottom right close to the centre in the drawing in black pen: “Mart.Altomonte. fec.”; bottom left in black pen: “1525/EC. 2460a”; upper right on the reverse in brown ink: “N^or 5b y. zeichnung”, provenance: V. Kroupa collection, Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts (illegible rubber stamp on the obverse), Prague, the National Gallery, inv. no. K 1525; Aurenhammer G. 1965, p. 116, notes 12, 162, cat. no. 300.
- 18** Aurenhammer G. 1965, p. 116 in note 12.
- 19** According to oral information provided by Andrzej Kozieł, April 2004.
- 20** *Liberation of Vienna*, oil on canvas, 80.6 × 112 cm, signed and dated bottom right: “Mar: Alto: f. 1685”, monastery of Augustinian Cannonites, Herzogenburg; Etlstorfer (quoted in note 3), pp. 90–91, cat. no. 1, plate p. 11; *Battle at Parkan on 9 October 1683*, oil on canvas, 138 × 201.2 cm, not signed, Kašperské Hory, Museum of Šumava Region, inv. no. U 158; Vít Vlnas, in *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, exhibition cat., ed. Vít Vlnas, Praha 2001, p. 186, cat. no. I/5.59.
- 21** Aurenhammer H. 1965, pp. 13–19.
- 22** Aurenhammer mentions them only marginally in the essay (Aurenhammer G. 1965, p. 117 in note 30). They were given certain significance by Mariusz Karpowicz (quoted in note 3), pp. 47, 48, plate.
- 23** *Liberation of Vienna by Jan III Sobieski, King of Poland, in 1683*, pen and ink drawing, washed, paper, 354 × 661 mm, Budapest, Magyar Szépművészeti Múzeum, inv. no. 426. Karpowicz (quoted in note 3), p. 47, plates p. 49 with previous quotation.

24 Maratta, but also Bernini. Comp. Etlzstorfer (quoted in note 3), pp. 10–11, plates pp. 12 and 13.

25 Aurenhammer H. 1965, p. 20; Etlzstorfer (quoted in note 3), pp. 13–15.

26 Aurenhammer H. 1965, p. 19, mentions only the painting *Mother of Sorrows under the Cross*, and, “according to old reports”, dates it to 1701; Etlzstorfer (quoted in note 3), p. 41, note 14, suggests that the paintings were created while the artist was still in Poland in 1699–1700; Karpowicz (quoted in note 3), p. 54, states that the paintings *Mater Dolorosa* and *The Crucifixion* which, in the space of the St Lipka church, are mutually connected, are not dated; he, however, refers to the work of Jerzy Paszenda (Święta Lipka [Heiligenlinde], Allenstein 1996, pp. 48–49). Paszenda published records from St Lipka as well as Martino Altomonte’s letter from Vienna, dated 1702, in which the painter announces in a good Polish that he had received the hitherto missing amount of 30 guilders for the St Lipka paintings and that he accepts further commissions for Poland, without, however, specifying which commissions are at stake.

27 Aurenhammer H. 1965, pp. 22–25.

28 Manfred Koller, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck 1993.

29 Aurenhammer H. 1965, pp. 20–22; Etlzstorfer (quoted in note 3), p. 15.

30 Aurenhammer H. 1965, pp. 27–30; Etlzstorfer (quoted in note 3), pp. 15–16.

31 To the iconography of this cycle, comp. Pavel Preiss, “Vom Tugendhelden zum Tyrannen. Die Umwertung Alexanders des Grossen im Streiflicht der Aufklärung”, *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klara Garas*, I., Budapest 1999, pp. 285–298, esp. pp. 290–291, with previous quotation.

32 Pavel Preiss, *Rakouské barokní malířství ve sbírkách Národní galerie v Praze*, exhibition cat., Praha 1979, with previous quotation.

33 *Two Mounted Alexander’s Soldiers*, pen drawing in brown ink, washed, paper, 135 × 160 mm; bottom centre inscription: “No-3”; additionally framed by pencil-lead in rectangular; inscription on the reverse: “C. Wiesböck 845”, provenance: C. Weisböck, Vienna, Franz Weiss, sold at the 115th Christian N. Nebehay auction in Vienna (the 1990s); Aurenhammer G. 1965, pp. 77, 163, cat. no. 302, plate 67; Preiss 1996 (quoted in note 6), in the framework of cat. no. 1, p. 16; Christian N. Nebehay, *Katalog 115. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*, Wien, year not stated, cat. no. 1.

34 *Alexander’s Cavalry Battle of Granikos*, pen drawing in brown ink, washed in brown and grey, underdrawing by graphite or black chalk, irregularly cut paper, 269 × 292 mm; upper right

inscription in pen: “No. 4”; graphite inscription on the reverse: “ALTOMONTE”; provenance: C. Wiesböck, Vienna (Lugt 2576), William and Eugénie Suida, Robert and Bertina Suida Manning. Kaufmann (quoted in note 4), pp. 44, 46, cat. no. 6, plate; Preiss 1996 (quoted in note 6), in the framework of cat. no. 1, p. 16.

35 *Alexander the Great Making the Offering in the Jerusalem Temple*, pen drawing in brown ink, washed, yellowish paper, 267 × 450 mm (pasted, cut); pen inscription bottom left: “Martino Altomonte fec:/originale”; pen inscription bottom centre: “Alessandro fa sacrificio et richissimi regali al vero Dio, nel Tempio/di gierusalem, in maniera et usanza delli Hebrai.”; provenance: Vojtěch Lanna (with no. 328) (Lugt 1660), Prague, Museum of Decorative Arts, inv. no. G 8264; Preiss 1992 (quoted in note 4), pp. 212–213, plate; Preiss 1996 (quoted in note 6), pp. 14–16, cat. no. 1, plate.

36 *Alexander Dreaming about His World Rule*, pen drawing in brown ink, washed in grey, paper, 259 × 203 mm; inscription on the bottom: “Martinus Altomonte”; inscription on top on the reverse: “Pr. Eugenisches Zimmer”, Vienna, Anton Schmid private collection; Aurenhammer G. 1965, pp. 77, 163, cat. no. 303; Preiss 1996 (quoted in note 6), in the framework of cat. no. 1, p. 16.

37 Paintings for various churches: 1713 *The Holy Family – Rest on the Flight to Egypt* (Drawing: Melk Sketchbook, fol. 77), *Sermon of St Antony of Padova*; both originally intended for the Augustinian Canonites with St Dorothy in Vienna, today parochial church in Reindorfer; 1714 *The Holy Family* (drawing: Melk Sketchbook, fol. 91), *Vision of St Anthony of Padova before Madonna and Child*, both St Peter’s church in Vienna; 1714 *Celebration of St Januarius* (drawing from Artaria collection, today Vienna, Albertina; it is a copy after an altarpiece painting), St Stephen’s church in Vienna; 1715 *Martyrdom of St Stephen*, city church in Krems; 1715 *St George* (drawing *The Horse* in Vienna, Albertina; drawing *The Dragoon*, Melk Sketchbook, fol. 6), former church of a German order in Leibach.

38 Aurenhammer H. 1965, p. 31; Etlzstorfer (quoted in note 3), pp. 18–20.

39 Etlzstorfer (quoted in note 3), pp. 22.

40 *Jumping Horse*, coloured-chalk drawing on grey-blue paper, 284 × 434 mm, inscription bottom right: “altomonte fe.”, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. no. 1166; Aurenhammer G. 1965, p. 78, 163, cat. no. 306.

41 This motif was used by Altomonte in the painting *St George* in the former church of the order of the German knights in Leibach in 1715 as well as in fresco in the Marble Hall of the Lower Belveder in Vienna in 1716.

- Comp. Aurenhammer G. 1965, p. 163, cat. no. 306.
- 42** *The Holy Family*, oil on canvas, 52 × 35 cm, a private collection, Prague.
- 43** Aurenhammer H. 1965, pp. 40–52.
- 44** Aurenhammer G. 1965, pp. 78, 163, 164, cat. nos 308 and 309.
- 45** Aurenhammer H. 1965, p. 45.
- 46** Aurenhammer G. 1965, pp. 77, 164, cat. nos 311, 312 (plate 68) and 313.
- 47** *Sketch of a head of a young woman – the Madonna*, black chalk drawing on light paper, 278 × 215 mm, signed (probably by the author) bottom centre, part in pen, part in black chalk: “M: Altomonte”; provenance: Dr Vincenc Kramář till 1949; then Collection of Prints of the National Gallery in Prague, listed as German 18th-century Master, the National Gallery in Prague, inv. no. K 12025; Preiss 1996 (quoted in note 6), p. 18, cat. no. 2, plate.
- 48** *Head of a Youth*, black and white chalk drawing on grey-green paper, 278 × 215 mm, not signed, (water-gauge); provenance: Dr Vincenc Kramář till 1949; then Collection of Prints of the National Gallery in Prague, listed as German 18th-century Master, the National Gallery in Prague, inv. no. K 12026; Preiss 1996 (quoted in note 6), mentioned in the framework of cat. no. 2, p. 18.
- 49** Preiss 1996 (quoted in note 6), cat. no. 2.
- 50** Aurenhammer H. 1965, pp. 48, 141, cat. no. 134, plate no. 39.
- 51** *Immaculata*, drawing in chalk and pen in brown ink, washed grey, whitened, paper, 263 × 175 mm (the cut-out of the mount); in the upper part, the drawing ends in a half-circle, provenance: Artaria, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. no. 27108. Dossi (quoted in note 5), p. 126, cat. no. 1 with previous quotation; Prange (quoted in note 5), pp. 132–133, plate.
- 52** *Celebration of St John of the Cross*, pen and brush drawing in brown, paper, 292 × 204 mm, square grid over the whole surface of the drawing; bottom right inscription: “Martinus Altomon”, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. no. 25587; Aurenhammer G. 1965, pp. 77, 164, cat. no. 315, plate no. 70.
- 53** Aurenhammer H. 1965, pp. 50, 143, cat. no. 147.
- 54** Aurenhammer G. 1965, p. 77.
- 55** Prange (quoted in note 5), p. 132.
- 56** There was an opinion (see the note in the curatorial files) that this was the collector W. S. Becker (1753–1813), listed under number 324 in Lugt List (Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam 1921). In that case, he might have been the first owner of drawings of the father and son Altomontes after Bartolomeo's death in 1783. This is, however, a mere hypothesis.
- 57** Carried out by the authors of this text on the basis of comparison with the drawings held in the Collection of Prints of the National Gallery in Prague.
- 58** On the reverse of Martino Altomonte's drawing *The Madonna and Child* from the National Gallery in Prague (inv. no. K 4378; “P. Brandl”) and on the drawings from either the circle of Martino Altomonte or his workshop, also held by the National Gallery in Prague (inv. no. K 4377: inscription on the reverse: “P. Brandl”; inv. no. K 4379: inscription on the obverse: “Peter Brandl”; inv. no. K 4450: inscription on the reverse: “Peter Brandel/Prag 1660–1739”; inv. no. K 4451: inscription on the reverse: “Peter Brandl/Prag 1660 –/1739”; inv. no. K 4463: inscription on the reverse: “Peter Brandel/Prag 1660–1739”; inv. no. K 4464: inscription on the reverse: “Peter Brandel/Prag 1660–1739”; inv. no. K 4527: inscription on the reverse: “Peter Brandel/Prag 1660–1739.”
- 59** Remote relative of Josef Karl Burde (1779–1848), the first inspector of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts; in position from 1804 till his death.
- 60** This, however, is not specific for this set only. In the 19th century, it was generally thought that Brandl died in 1739. Vojtěch Lanna, too, inscribed the reportedly Brandl's drawings – which he acquired from the inheritance of Josef Mánes – with equally wrong date 1739, but stated 1663 as the artist's year of birth. (Comp. drawings attributed to Petr Brandl in the Collection of Prints of the National Gallery in Prague, inv. nos K 360–362) This mistake was noticed already by Johann Quirin Jahn in Brandl's biography „Peter Brandel, Geschichts- und Bildnissmahler“, in *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, Leipzig 1795, p. 306 hereinafter. Published by Edmund Schebek in 1877 („Zur Geschichte der Kunst in Böhmen. Nach einem Manuscripte aus dem Jahre 1793“, *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, XVI, Prag 1877, p. 59 hereinafter). The text was revisited by Otakar Hejnic who also corrected the mistake in the date and attributed Jahn as the author; see *Petr Brandl*, Praha 1911, p. 112 hereinafter. Jahn's manuscript is deposited in the State Central Archives, manuscript no. 62 D 33, old signature I 18.
- 61** This was also how Jaromír Neuman proceeded in 1968 (*Petr Brandl, 1668–1735*, exhibition cat., National Gallery in Prague, Prague 1968, p. 144): “The additional, old collector's inscription, executed in pen in brown ink [‘Peter Brandl’], proved to be a sufficient control criterium. This can be clearly seen in drawings which can be considered Brandl's authentic works. The set of these drawings,

executed in black and white chalk on blue-grey paper, probably has an equally old provenance – it most probably comes from a Czech aristocratic collection and has been rightly connected with Brandl's name since ever."

62 As to this fact, the first known written record comes from as late as 1732. We, however, know that works were created here already in 1730, as was probably also the case of an altarpiece painting for the monasterial church in Heiligenkreuz from 1729. See Aurenhammer H. 1965, pp. 52–53; Etlzstorfer (quoted in note 3), pp. 24–25.

63 1731, *Resurrection of a Youth from Nain*, St Charles' church in Vienna; 1731, *Apostles Peter and Paul Heal a Lame Man*, St Peter's church in Vienna; 1731–1732, *The Holy Family*, monasterial church in Zwettl; *Elijah's Sacrifice*, St Stephen dome, Vienna, sacristy; comp. Aurenhammer H. 1965, pp. 145–147, cat. nos 172–183.

64 Aurenhammer H. 1965, pp. 53, 144, cat. no. 161, plate no. 43.

65 Aurenhammer H. 1965, pp. 53–54, 144, cat. no. 162, plate no. 40.

66 Aurenhammer H. 1965, pp. 60–61, 144, cat. no. 164, plate no. 41.

67 Aurenhammer H. 1965, pp. 54–55, 145, cat. no. 168, plate no. 42.

68 *Celebration of St Leopold*, oil on canvas, 95 × 72.5 cm, Göttweig Benedictine abbots art collections, inv. no. 119; Aurenhammer H. 1965, p. 53, cat. no. 159; *900 Jahre Stift Göttweig (1083–1983)*, Stift Göttweig 1983, p. 641, cat. no. 1176a; G. M. L. in Etlzstorfer (quoted in note 3), pp. 104–105, cat. no. 11, plate p. 106; *Celebration of St Leopold*, oil on canvas, 91 × 57.5 cm, Geisl, Rat Klaus private collection, Vienna; Aurenhammer H. 1965, p. 53, cat. no. 160.

69 *Celebration of St Leopold*, red-chalk drawing, 142 × 182 mm, Collection of Prints, St Florian monastery; Aurenhammer G. 1965, p. 165, cat. no. 316.

70 On the obverse: *Man Leaning to Lift His Sick Fellow*, black chalk drawing lightened with white chalk, grey-green paper, 207 × 165 mm; on the reverse: *Sketch of a group of male half-figures in gowns* (apostles from the scene The Assumption?), black chalk drawing lightened with white chalk, bottom right inscription in pencil: "St 137", provenance: donated by Prof C. Bourdet from Leipzig to the Picture Gallery of the Patriotic Friends of the Arts in 1923 (9. VII.), listed as Czech 18th-century Master; in 1987, Pavel Preiss attributed the work to Martino Altomonte, the National Gallery in Prague, inv. no. K 4455.

71 On the obverse: *Floating Angel*, black chalk drawing lightened with white chalk, grey-green paper, 250 × 170 mm; on the reverse: *Head of the Madonna*, black chalk drawing lightened

with white chalk, bottom right inscription in pencil: "St 136"; provenance: donated by Prof C. Bourdet from Leipzig to the Picture Gallery of the Patriotic Friends of the Arts in 1923 (9. VII.), listed as Czech 18th-century Master; in 1987, Pavel Preiss attributed the work to Martino Altomonte, the National Gallery in Prague, inv. no. K 4454; Jan Loriš, *Česká barokní kresba*, Praha 1947 (as Bohemian 18th-century Drawing Artist), sine pag.

72 *The Resurrection of a Youth from Nain*, pen and brush drawing in brown, lightened with white, brown paper, 398 × 240 mm, Graz, Landesmuseum Joanneum, Kupferstichkabinett; Aurenhammer G. 1965, p. 77, 165, cat. no. 319 with previous quotation.

73 Aurenhammer H. 1965, pp. 55, 145, cat. no. 172.

74 Aurenhammer G. 1965, p. 77.

75 Aurenhammer H. 1965, p. 150, cat. no. 203.

76 Aurenhammer H. 1965, pp. 55, 150, cat. no. 202.

77 *Celebration of St Barbara*, pen and brush drawing in brown, paper, 270 × 166 mm, bottom left inscription in pencil-lead: "Mo Altomonte", provenance: M. Opatek collection, Wrocław, Ossolineum, library, inv. no. g 5693; Aurenhammer G. 1965, pp. 77, 165–166, cat. no. 325 with previous quotation.

78 *Celebration of St Catherine*, graphite drawing lightened with white, greyish paper, 440 × 260 mm, bottom centre inscription: "M. Altomonte.", provenance: the National Museum till 1949; the National Gallery in Prague, inv. no. K 23425; Preiss 1996 (quoted in note 6), cat. no. 5 with previous quotation, p. 21.

79 Aurenhammer H. 1965, pp. 65, 152, cat. no. 214.

80 *St Augustine*, pen drawing in brown ink, washed by brown, underdrawing in pencil-lead, paper, 297 × 177 mm, inscription on the bottom: "Reiner", private collection, *Zeichnungen 16.–19. Jahrhundert, Galerie und Antiquariat Josef Fach*, Frankfurt am Main, Katalog 72, 1998, p. 2, cat. no. 1, plate p. 3; *St Augustine*, pen and brush drawing, paper, 270 × 167 mm, Opava, the Silesian Museum, inv. no. G 58, 12; Aurenhammer G. 1965, pp. 77, 166, cat. no. 329; J. K. in Etlzstorfer (quoted in note 3), p. 116 in the framework of cat. no. 18; *St Augustine*, pen and brush drawing in brown, underdrawing in pencil-lead, paper, 290 × 175 mm; Aurenhammer G. 1965, pp. 77, 166, cat. no. 329a, plate no. 72; J. K. in Etlzstorfer (quoted in note 3), in the framework of cat. no. 18, p. 116.

81 *St Augustine*, oil on canvas, 84.5 × 51.5 cm, St. Pölten, Diözesanmuseum; J. K. in Etlzstorfer (quoted in note 3), p. 116, cat. no. 18 with previous quotation.

82 Aurenhammer H. 1965, pp. 62–65; Etlzstorfer (quoted in note 3), pp. 26–27.

83 Aurenhammer H. 1965, pp. 63, 155, cat. no. 205.

84 On the obverse: sketch of *The Assumption*, black chalk drawing lightened with white chalk, grey-green paper, 209 × 156 mm, partially illegible water-gauge; on the reverse: *Female Half-Figure with a Diadem*, black chalk drawing, provenance: private collection Germany; Thomas Le Claire, Kunsthandel, Hamburg; Rolf Biedermann, *Peter Brandl (1668–1735)*; Thomas Le Claire, Kunsthandel, Hamburg, p. 24, cat. no. 9, plate (listed as Petr Brandl). Bust of the archangel on the reverse is freely related to the painting *Seven Angelic Princes* for the main altarpiece painting of the Ursuline church in Linz from 1738.

85 *The Assumption*, chalk, pen and brush drawing in brown, paper, 432 × 248 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. no. 1158; Aurenhammer G. 1965, pp. 77, 166, cat. no. 328 with previous quotation; h. E. in Etlstorfer (quoted in note 3), in the framework of cat. no. 15, p. 110.

86 H. E. in Etlstorfer (quoted in note 3), p. 110, cat. no. 15 with previous quotation.

87 On the obverse: *Angel Playing Viol da Gamba*, black chalk drawing lightened with white chalk, grey-green paper, 230 × 188 mm, remains of a water-gauge; on the reverse: imprint of the chalk drawing *Bust of Christ*, inscription on the reverse in pen: “Peter Brandel/Prag 1660–1739”, provenance: Becker collection, Leipzig (? W. S. Becker, 1753–1813, L. 324,?) (listed as Petr Brandl?); M. Salomon, Antiquitäten Dresden, approx. till 1935 (expert opinion issued by Dr Cohen in the sense of Petr Brandl’s authorship); Dr Prokop Toman, Prague, Dr Jan Krčmář, Školská 34, Praha XIX, till 1949; the National Gallery in Prague, inv. no. K 16092, purchased 1949 from Dr J. Krčmář, listed as Petr Brandl. In 1968, Jaromír Neumann expressed

an opinion that the drawing is not the work of Petr Brandl (note in the curatorial files); in 1987, Pavel Preiss changed the authorship and attributed the work to Martino Altomonte.

88 Aurenhammer H. 1965, pp. 64, 151, cat. no. 210, plate no. 55.

89 On the obverse: *Sketch of an angel bringing a gown to St Alberich*, black chalk drawing lightened with white chalk, brown-toned paper, 244 × 182 mm, remains of a water-gauge; on the reverse: *Sketch of a bust of a young man and the Madonna*, black chalk drawing lightened with white chalk, provenance: private collection Germany; Thomas Le Claire, Kunsthandel, Hamburg; Rolf Biedermann, *Peter Brandl (1668–1735)*; Thomas Le Claire, Kunsthandel, Hamburg, pp. 14, 15, cat. no. 4, plate (listed as Petr Brandl).

90 On the obverse: *The Madonna and Child Enthroned on the Clouds*, black chalk drawing lightened with white chalk, grey-green paper, 240 × 171 mm; on the reverse: *The King*, black chalk drawing lightened with white chalk, inscription in pencil: “P. Brandl”, provenance: donated by Prof C. Bourdet from Leipzig to the Picture Gallery of the Patriotic Friends of the Arts in 1923 (9. VII.), listed as Czech 18th-Century Master (stamp in Czech); in 1987, Pavel Preiss attributed the work to Martino Altomonte, the National Gallery in Prague, inv. no. K 4378; Preiss 1996 (quoted in note 6), pp. 18–20, cat. nos 3–4.

91 Aurenhammer H. 1965, p. 64, 151, cat. no. 211; Etlstorfer (quoted in note 3), p. 26.

92 Aurenhammer G. 1965, pp. 78–80.

93 Bruno Bushart, “Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst XV*, 1964, p. 160nn.

94 Prange (quoted in note 5), p. 133.

Translated by Lucie Vidmar

The Image of Mount Fuji in the Perceived Reality of Japanese Landscape Painting

MARKÉTA HÁNOVÁ

Markéta Hánová, curator of the National Gallery in Prague, specializes in Chinese and Japanese painting.



Fig. 1 Joun, *Mount Fuji As Viewed from Suruga Bay*, ca. 1796. National Gallery in Prague.

The Oriental Art Collection of the National Gallery in Prague houses several examples of ink landscape painting illustrating the development of the monochrome style in Japan. This study looks at an approach to the depiction of realistic landscapes that for us is quite unusual – the so-called *shinkeizu* concept represented in our collection by the ink painting entitled *Mount Fuji as Viewed from Suruga Bay* attributed to the artist nicknamed Joun and dating from the late 18th century (Fig. 1).¹

Shinkeizu paintings, which came to appear in Japan in the latter half of the 18th century, are directly linked to a perception of reality in landscape painting that, at the time, had a past spanning nearly a millennium. Our example comes from the Chinese-influenced ink monochrome tradition. As the West has different modes of perception, it is first necessary briefly to explain the iconology of Japanese landscape painting and highlight its developmental milestones.

The landscape painting genre – imagination vs. concrete scenery

If we dismiss landscape painting as a compositional complement of votive paintings, in particular medieval religious mandalas and figurative scenes influenced by Tang dynasty painting,² we can state that the genre began to take on its Japanese form in around the mid-9th century (Heian period). One reason for this was that it lacked the didacticism of Buddhist icons and was inclined toward expressing the Japanese admiration for local natural beauty. In the Heian period, the influence of Chinese aesthetics and artistic models of the preceding centuries generally waned. Landscapes continued to be employed as a narrative compositional element evolving from the Chinese concept of figurative scenes set against the local mountain landscape to genuinely Japanese sceneries.³ From the 10th century on, landscape painting developed as an independent genre with the theme of the four seasons (*shikie*) and,

primarily, depictions of specific places famous for historical events, natural beauty or as pilgrimage sites. This genre, called “pictures of famous places” (*meishoe*), produced several established iconographical cycles, which were combined both in the colourful *yamatoe* style and in the strictly monochrome *suibokuga* ink painting. As the 18th-century Japanese art theorist Kuwayama Gyokushū (1746–1799)⁴ rightly notes, the two principal styles of Japanese painting are based on Chinese models: *yamatoe* was influenced by Tang painting and *suibokuga* by the Chinese painters of the academic and Chan circles under the Southern Song dynasty.⁵

Meishoe depicting actual landscapes started to be produced (under the influence of Song theories) – particularly on mandalas in shrines, enhancing the Buddhist and Shintoist atmosphere of holy pilgrimage sites – from around the Kamakura period (1185–1333). This genre’s oldest paintings date from the 13th century. Besides their faithful rendering of architecture, the *meishoe* depicted topographical landscapes. Although the best-known painting, *Nachi Waterfall*,⁶ is based on a specific landscape in the southern Kii peninsula, it also captures the prominent symbolic dimension of the waterfall, representing as it does the incarnation of the Shinto deity *Kami*.⁷ This stylistic trend in *yamatoe* landscape painting continued until around the 15th century before being completely abandoned in the 16th century.

Although these thematic paintings were based on actual Japanese scenery, the artists sought not to render the scenes faithfully but chiefly to capture their specific atmosphere and to arouse a certain “feeling of a given place” (*rinjōkan*). This landscape-evoked mood could be expressed by means of certain symbolic elements (like in poetry) describing atmosphere and feeling in a semantic abbreviation.⁸ In other words, though the colourful *yamatoe* style offered a detailed description of all kinds of historical tales and literary stories as recorded in the generally magnificent longitudinal scrolls *emakimono*, this quality based on factual accuracy was rather subdued in the landscape genre. As compared to the Chinese concept and its faithful observation of nature and natural features, which arose in painting as early as the Northern Song dynasty (960–1127), the Japanese *meishoe* was typical of a different perception.

While the polychrome *yamatoe* style employed several typified realistic

landscape elements, ink painting achieved a higher standard of pictorial expression – a visual abbreviation – by means of reduced brush strokes. It developed to this stage within the framework of the meditative Buddhist *Zen* painting style of the Japanese Middle Ages (ca. 12th–16th centuries). At that time, direct influences from China were reaching Japanese ink painting and calligraphy, as well as philosophy, literature and politics.

Unlike *yamatoe* landscapes, which drew inspiration mainly from the character of the actual local nature, the Chinese models enriched Japanese ink painting, in particular with imaginary landscapes with ideal compositions of “mountains and water” (in Chinese, *shanshui hua*, in Japanese, *sansuiga*), which resembled the Chinese landscape type. The concept was developed in China by the literati painters during the Southern Song (1127–1279) and Yuan (1279–1368) dynasties under the Daoist influence of emphasizing contemplation in nature, which helps man to understand the endless principle of the action of the opposing forces *yin* and *yang* and, consequently, the order of the universe. The contrast between the two elements is highlighted by a distinct ink trace permeating a dimensional void in the painting. Therefore, monochrome landscape painting (*suiboku sansuiga*) became a special symbol of spiritual meditation in Japanese painting.

The depiction of a landscape’s exterior reality (*shajitsu*) was not the chief aim in either the Japanese *meishoe* tradition or the originally Chinese concept of the ideal natural vision *sansuiga*. The Japanese approach to depicting reality (*shin*) resembled the Chinese theory based on which it is impossible to render the true essence of an object merely by imitating an outer visual form (*keiji*) because essence changes continually. Above all, the inner energy (*ki’i*) of an object or phenomenon must be observed and captured.⁹ The process of rendering reality in general comprises two features: an outer expression and inner variable motion. It is thus essential that the artist’s subjective perception play a major role in rendering natural reality in both monochrome landscapes and *meishoe* paintings of famous places.

It is worth noting that the mastery of brush techniques as well as knowledge of primary natural forms were prerequisites in both Chinese and Japanese painting. Although *sansuiga* was totally imaginary,

in formal terms it was a result of both the art of painting and a thorough examination of natural scenes and their transformations.

Japanese landscape painting in the colourful *yamatōe* style and black and white *suiboku sansuiga* is typified by an inclination toward symbolism, searching for a certain visual sign and sentimental beauty at the core of natural forms that together create a lyrical image (*shinzō*). Such images of the soul (*shinga*) reflected the artist's sensory experience, which was rendered not only in a pictorial manner, but often in poetry, too. The genre was thus dominated by the categories of naturalness and personal experience, and this culminated in the ideal of mountain eremitism especially popular among Zen monks in the Middle Ages.

The Japanese Zen monks drew inspiration from Chinese models, owing to direct contacts with continental China in the Muromachi period (1392–1573) when they could travel to the mainland and compare *sansuiga* pictorial models with the local landscape as apprehended through their own eyes. Certain thematic views of reality absorbed in the iconography of the *sansuiga* imaginary landscapes were directly based on a Chinese perception of reality. Zen landscape painting touched on two basic attitudes directly resulting from the painting not only of the eccentric monks of the Chinese sect Chan (Zen in Japanese), but also of the Emperor's academies of the Southern Song dynasty. While the Zen paintings (*zenga*) of Japanese monks of the Kamakura (1185–1333) and Nambokuchō (1333–1392) periods were primarily supported by the expressive means of ink landscape painting of the so-called Northern Song style of the 10th to 11th centuries (the so-called Li-Guo School),¹⁰ the influence of the 12th-century Southern Song literati and 13th- and 14th-century Yuan landscape painters prevailed from around the second half of the 14th century and interpreted these models in a poetic manner. The *sansuiga* inspired by Chinese landscape forms differed in expression depending on whether the painting came from the Chan circles or the official line of imperial schools. Generally, the Zen landscape style is characteristic of an unconventional approach to painting and is an antipode to the rigidity of academic painting. But Japanese artists were basically eclectics endowed with the capacity to combine two painting traditions.

In addition to appropriating compositional elements, Japanese artists also adopted brush techniques that inspired a loose and individual expressiveness in the depiction of their own experience travelling through the countryside. Rhythmical and vigorous brush strokes such as *haboku* (broken ink) or *hatsuboku* (splashed ink) caught on quickly in the expressive vocabulary of Zen painting. The two techniques effectively capture the fleeting character of a moment and the uniqueness of an experience, and they both require a certain speed of execution and spontaneity to give the outlined brush traces their inimitable form. That is why the Japanese *zenga* evokes a certain analogy to impressionist sketches that capture a variable moment of action not only in brush strokes employing black and white spot values and suppressing distinct contours, but also in a smaller format that retains the fresh character of a sketch.¹¹ This is true of the majority of ink landscapes in the *haboku* and *hatsuboku* techniques, such as the painting *Landscape in the Haboku Style* by Sesshū¹² or a set of adapted landscapes *Eight Views of the Xiao and Xiang Rivers* by Tōshun.¹³ These techniques were even reflected in later renditions of imaginary landscapes based prevalently on Chinese iconography, and in ink sketches of Japanese landscapes starting in the early 16th century. The best-known landscape cycle is *Eight Views of the Xiao and Xiang Rivers*;¹⁴ its most impressive version was by the artist Sōami working at the court of the Ashikaga shoguns.

Consequently, visual reality was permeated with the sensory apprehension (*kanjusei*) of the Japanese landscape so familiar to the intimately knowledgeable viewer and so admired in poems and pictures that it could stimulate novel perceptions and aesthetic experience. The much revered views of familiar places, or *meishoe*, included *Heavenly Bridge*¹⁵ northwest of Kyoto on the coast of the Japanese Sea, a popular theme in paintings and poems since ancient times. Perhaps the most famous painting of this place¹⁶ was by Sesshū Tōyō (1420–1506) (see below).

The *shinkeizu* concept – a connection between the imaginary landscape *sansuiga* and the Western realistic approach to landscape *fūkeiga*

Although Chinese models dominated medieval landscape painting, Japanese artists gradually returned to the local

scenery and their tradition of worshipping indigenous natural beauty.

While in the early 16th century the affinity to the study of Japanese landscape (interpreted primarily based on the artist's personal impression) was chiefly stimulated by painters trained in the Zen milieu, from the second half of the 17th century this content-related dimension of the subjective apprehension of a natural locus was also enhanced by the concept of literati landscape painting (*nanga*). It is, however, important to consider the different contemporary climates within which literati painting was developing in China and Japan. While in China it represented artistically independent expressions concerning political events and the artist's moral invincibility (transformed into a political protest against foreign rule after the Mongolian invasion of 1279), in Japan the unique quality of artistic expression was linked to the principles of the Tokugawa military administration doctrine – neo-Confucianism. This teaching, which conveyed the official moral and philosophical nature of the Tokugawa family's military rule in the Edo period (1615–1868), helped, inter alia, to promote art world personalities. Neo-Confucianism emphasized the individual's role in society, and the obligation to achieve spiritual perfection in accordance with ethical principles and social conventions. The literati painter represented the moral ideal, and, according to the original Chinese model, engaged exclusively in noble pastimes (*kinkishoga* in Japanese), namely poetry, calligraphy, painting and playing the *koto* (a lute-like stringed instrument). Therefore, the difference between Chinese and Japanese literati painting is apparent in light of the social context.

The gradual process of diverging from truly imaginary Chinese landscapes to a natural Japanese apprehension of reality also influenced the perceiving of landscape in the style of literati painting (*nanga*), which began to catch on as a mainstream painting style in the second half of the 17th century. Throughout the period of Japan's deliberate self-isolation, which was characteristic of the Tokugawa shogunate rule, this style was one of the rare foreign influences in painting for it had come legally from China.

The orthodox tendency of painting expression imitating Chinese models, side by side with the imaginary views called *sansuiga*, became most popular in the

first generation of literati painters. But from about the second half of the 18th century, a major transformation began in the development of Japanese landscape painting, with literati painters focusing on depictions of “true views” (*shinkeizu*) of Japanese landscape. This trend toward realistic and faithful studies of local sites¹⁷ was significantly influenced, among other things, by the European concept of realism (*shizenshugi*). The problem of faithfully rendering the depicted landscapes came gradually to the fore. But it was ink sketches, rather than plein air studies and accurate topographical copies of Japanese scenery, that became the paradigm of this concept, serving both as a partial compositional basis and a means to depict a landscape as seen when painted later in the studio. Notwithstanding, a major developmental step was the fact that the Japanese (and not Chinese) landscape gradually began to prevail.

One of the characteristic features of the concept of “landscape corresponding to reality” was the process of combining realistic and imaginary visions of a landscape. Some expert opinions claim that this combination was first employed by the aforementioned monk Sesshū in his painting *Heavenly Bridge*.¹⁸ Sesshū depicted this place – popular since the Heian period – in the monochrome style. This slice of nature, one of the three most beautiful sites in Japan, is not executed with topographical accuracy, but in an illusory combination of several simultaneous views (*fukugōtekina shiten*).¹⁹ According to Tsuji Nobuo, the study of old Chinese “pictures of famous places” (*meisho yūran zu*) reflecting various styles of artists remained important to Sesshū.²⁰ The elements Sesshū observed in the real (Chinese) landscape (*jikkei kansatsu*) and rendered in his paintings thus became ensconced in the iconography of Japanese landscape painting.

The original meaning of the term *shinkei* suggests the Chinese concept of immediate individual experience of natural reality, reflecting the landscape's image in the human subconscious by means of intensive perception. The visual information thus stored is transformed in the memory according to the artist's subjective perception, creating a “reflection of reality” that is then conveyed onto a picture. The Japanese interpretation of *shinkei* painting is original in an emotive landscape portrait addressing a lyrical imagination, which in turn evokes the local *meisho* tradition.

In his work about the *shinkeizu* concept entitled *Kaiji higen (Rustic Talks on Painting, 1799)*,²¹ the major contemporary painter and art theorist Kuwayama Gyokushū emphasizes the value of the emotional depiction of plein air impressions and demonstrates it in the paintings of his teacher Ike no Taiga (1723–1776), who became a leading figure in this style of landscape expression. Taiga visited Japanese landscapes and did a number of ink sketches aptly rendering their characteristic features and atmosphere.

The interpretation of *shinkeizu* assumes a different meaning in the Edo period than the similar tendencies of “realistic” medieval painting. This unique approach (in response to the European concept of realism) captures a certain developmental moment in painting, namely a measure between literati imaginary landscape painting, *sansuiga*, and the detailed study of the Japanese milieu, *fūkeiga*.²² While realism in medieval art often replaced personal vision with the conventional iconography of Chinese imaginary landscape, modern era *shinkeizu* paintings focused exclusively on Japanese topography. The *shinkeizu* combine fictitious and real modes of Japanese nature. The artist depicts subjective and objective aspects by arranging individual elements of the local landscape in a fantasy composition.

The perception of reality in paintings of Mount Fuji

Monochrome variations of well-known Japanese landscape scenes (*meishoe*) were often composed in large folding screens consisting of several parts or in series of hanging scrolls. The most popular *meishoe* always included depictions of sacred Mount Fuji. For example, the Kamakura artist Shikibu Terutada (active in the first half of the 16th century)²³ painted the mountain in different seasonal transformations in eight scrolls. These *Eight Views of Mount Fuji* reference the Chinese theme of *Eight Views of the Xiao and Xiang Rivers* not only in terms of the number of paintings, but also their pictorial quotation of thematic compositions of this cycle.²⁴ The similar inspiration by *Eight Views* is typical of the 18th-century pair of ink landscapes by Koshiba Yūhakusai made in the unique *haboku* and *hatsuboku* techniques. The two paintings are mounted on a small folding screen, *harimaze*, deposited at the Náprstek Museum in Prague.²⁵

Views of Mount Fuji are a typical theme of poetic landscape paintings based on familiar *meishoe*, though they avoid specific descriptions of place. As mentioned before, in Japanese landscape painting the originally Chinese concept of realism was subordinated to the quality of the emotional experience and an effort to evoke the appropriate impression of a natural milieu.

Mount Fuji as Viewed from Suruga Bay (Fig. 1) from the National Gallery in Prague collection corresponds to the landscape painting tradition known as *shinkeizu*. In order to categorize this painting more precisely, however, we must find relevant models with the same motif, which most likely served as its chief source of inspiration.

Sacred Mount Fuji was depicted as early as in the Heian period in a certain iconographical type characterized by a triple peak (*sanbōkei*).²⁶ Sesshū came closest to apprehending a realistic Mount Fuji landscape in the painting attributed to him, *Mount Fuji and Kiyomidera Temple*, (Fig. 2),²⁷ though the view, which takes in the mountain, is stylized in terms of shape. Unlike the older paintings adjusted in a narrow hanging scroll, however, this one is interesting for being set in a hanging scroll of longwise format. Mount Fuji is viewed over the familiar coastal landscape in Miho in Suruga Bay, not far from today's city of Kiyomizu in Shizuoka Prefecture, which means we see the mountain from the southwest. The painting depicts it from behind the Satta Range in the left foreground, while the coastal landscape is situated at the right. In addition to the coast of Miho no Matsubara, Sesshū also painted the Kiyomidera monastery. His longitudinally-composed format became a model for later paintings with the same theme and serves as inspiration for the stylistically different *Mount Fuji* (Fig. 3)²⁸ by Kanō Tan'yū (1602–1674), which dates from 1667 and is classified within the “picture of famous places” (*meisho keibutsuga*) category.²⁹ The same angle is used in the *Mount Fuji* in the National Gallery in Prague, which depicts the mountain viewed from over the Miho no Matsubara region with the characteristic pine tree grove in a longitudinally-formatted horizontal perspective in the spirit of traditional composition. The white dominant is surrounded by the Satta Range on the left and the Ashitakayama Mountains on the right. Most of the view is situated at the painting's left, with the



Fig. 2 Sesshū, *Mount Fuji and Kiyomidera Temple*. Eisei-Bunko Museum, Tokyo.



Fig. 3 Kano Tan'yū, *Mount Fuji*. Shizuoka Prefectural Museum of Art.

coastal meander receding in the right-angle diagonal of Suruga Bay. The region is inhabited, as documented by the houses outlined along the coast and the walkway in the foreground leading to an abandoned shed at the end of a rocky promontory.

White bands of ever-changing clouds, partly enveloping the mountain and underlining its imposing character, represent another element identical to Tan'yū's model and to our painting of Mount Fuji. Tan'yū brings added life

to the lyrical air of *meisho* landscapes by employing a softer ink tonality and diverging from the hard linear expression of Chinese paintings (and the Sesshū model).³⁰ Like in Tan'yū, the landscape from Prague is executed in the *mokkotsuhō* brush technique, which gives shape by means of ink washed surfaces rather than outlined contours. This style brought fame to the Chinese painter Yu Jian and was typical of Zen paintings evoking a certain mood of natural scenic enjoyment and its variable aspect. In this painting, too, the artist painted a hazy band of clouds enveloping Mount Fuji.

Tan'yū's model does not show the well-known mountain true appearance; its triple-peak shape is an older cliché and space recession is expressed less three-dimensionally than in Sesshū's painting. Moreover, it is believed that as Tan'yū had seen the familiar object many times before, he did not think about the landscape details, but simply painted it from memory. Experts agree that Tan'yū understood his work as a tribute to older paintings of the same theme rather than a plein air sketch (*fūkei shasei*). Although the artist's rendition is based on his visual experience of a specific location, he still depicts the place according to established pictorial models.³¹ Tan'yū worked as a professional painter in an official studio (*goyō eshi*) where he produced rather traditional work in established styles.

Curiously, there has never been any clear agreement on the interpretation of the *shinkeizu* concept. Some art historians see the realistic tendencies of *shinkeizu* in the aforementioned work of Sesshū or Kanō Tan'yū,³² while others link it to Japanese literati painting of the second half of the 18th century, particularly Ike no Taiga. The term *shinkeizu* was first used by Kō Fuyō (1722–1784) in his explanation of Taiga's painting *Asamayama* (1760) to describe literati painting as an expression of the artist's personal interpretation and experience of a specific location.³³ The majority, however, maintain that Tan'yū's followers were not advanced enough to move beyond the tradition of emulating the medieval concept of Mount Fuji's image. They produced mere variations of the paintings of Sesshū and Tan'yū without any contribution of their own. In other words, the artists of the first half of the Edo period came up with no better invention than Tan'yū had.

The fact that Tan'yū paid artistic tribute to traditional paragons – Confucianism



Fig. 4 Joun, *Mount Fuji as Viewed from Suruga Bay*. Detail. National Gallery in Prague.

sees the imitating of classic models as a form of reverence for ancient masters – and simultaneously sought inspiration in nature, made some literati painters (such as Kuwayama Gyokushū) in the Edo period regard him as a predecessor of *shinkeizu*.³⁴ Our painting, echoing the old paragons while also displaying new compositional elements, testifies to the same approach.

The shape of Mount Fuji in the Prague painting visibly deviates from the conventional triple-peak type that consisted of up to five parts. The stylized jagged top can be found in the work of Ike no Taiga and Yosa Buson (1716–1783), but attention to its more detailed structure is not seen until the 1780s, namely in the work of artists such as Nakayama Kōyō (1722–1784),³⁵ Niwa Yoshitoki (1742–1786)³⁶ and especially Onoda Naotake (1747–1780)³⁷ and Shiba Kōkan (1747–1818).³⁸ Consequently, it can be assumed that our example was not produced before these masterpieces.

From the Kamakura to the early Edo period, the feature of Fuji's triple peak remained unchanged. Only with the development of trade, towns and travel along the Tōkaidō route (the road between the towns of Edo and Kyoto) in the 16th century, did more and more wandering poets and painters begin to alter the Japanese landscape and dominant Mount Fuji in its characteristic shape. The artists, however, quickly drew on-the-spot ink sketches, which were rarely any different from the older models they had studied [like Ogata Kōrin (1658–1716), for example, *Fan with Mount Fuji* (*Fugaku zu*



Fig. 5 Joun, *Mount Fuji as Viewed from Suruga Bay*. Detail. National Gallery in Prague.

senmen]). The resulting painting was rather a compromise between a vivid plein air rendering and an enduring icon in the artist's mind.

From the first half of the 18th century, however, artists began to create their own compositions based on experience, and different angles of view became prominent. The tradition of Chinese literati painting with six compositional rules (*rokuenhō*), which had been defined by the Chinese painter and theorist Han Zhuo (Kansetsu, ca. 1119–1126),³⁹ certainly helped to enhance the variety of the paintings' structure. They basically followed the "triple perspective"⁴⁰ principle, though the individual views are not depicted in a single painting but rather separately. Kansetsu adds three compositional variants to the triple perspective: a view from the bank of a vast water surface with the mountain range in the distance, a horizontal perspective from a slight view from above (*katsuenhō*) and a segment

of foreground detail contrasted with the background.

Our painting presents a horizontal-type perspective *katsuenhō* resembling the scrolls by Ike no Taiga *Dongting Lake and the Red Cliff*⁴¹ of 1771 and those by his pupil Aoki Shukuya (Shuntō, d. 1802)⁴² called *Mist above the Gazan Range*.

Shukuya's scroll is a classic example of *shinkeizu* – it captures a springtime view – faithful in terms of shape and space – of the real Arashiyama Range near Kyoto.

The Prague painting of Mount Fuji also encompasses several literati painting techniques: the elaborate structure of the mountains (Fig. 4) was done in the "dry brush" technique *kanboku*, simple thin and dry brush strokes (*kōsenhō*)⁴³ were employed to paint the tree trunks, a bridge and outlined dwellings (Fig. 5), while the inner structure of the rocky fragments were executed in strokes reminiscent of hemp fibre (*himashun* or *mahishun*).⁴⁴ Much darker thick watery ink brush strokes *shitsuboku*⁴⁵ expressing the modelling and volume of the trees (Figs. 4, 5) are rendered in short ink strokes by a flat brush (*beitenhō*).⁴⁶ It is this method of flat strokes (the "Mi" style) that suggests the direct inspiration of Ike no Taiga's technical vocabulary, which is most perceivable in his paintings *Mount Fuji*,⁴⁷ *Wondrous Scenery of Mutsu* (1749),⁴⁸ *Mount Fuji in the Mi Style*,⁴⁹ *Six Views of Kyoto*⁵⁰ and the scroll entitled *Ravine in the Morning Haze*⁵¹ by his pupil Kuwayama Gyokushū. Consequently, we can assume that the Prague painting was produced in approximately the second half of the 18th century.

The National Gallery in Prague painting has several tones of ink colour, with a light tint used in a background, which includes Mount Fuji and the hazy silhouette of the distant Ashitakayama Range to its right, while more distinct tones are concentrated in the foreground in the line of the pine tree grove and cliffs. The older method of modelling achieved via the tonal values of a wet brush and the surface irregularities of the background material without the use of contours, the so-called washed ink technique *suiunbokushō*, was chiefly used to depict the water and outline the lighter band of mountains against the darker background. It is a painting rather than an ink drawing, highlighted by brush techniques that the artist had obviously mastered.

Besides the paragons of iconographic literati painting described above, analogical types of literati brush techniques can be found in our scroll. The vocabulary of literati landscape painting was only inspired to a certain degree by the looser Zen technique; the artist mostly used the elaborate Chinese system of brushwork and compositional principles of painting styles as described in the available printed woodcut manuals.⁵² The brush technique using reduced strokes and a descriptive frugality ranks the work in the unofficial line of ink painting. Unlike the codified procedures of the professional workshops of the Kanō School, which often give a conventional impression, the work of independent artists was not subject to control and of greater benefit. Generally, the artist's expression may illustrate the two opposing behavioural patterns of Japanese society. On one hand, the rigid social standard determining one's status in the hierarchy of relations, and consequently the ethical patterns (the *giri* principle), would correspond to conventional artistic expression, while a loose landscape style would conform to the originality of individual character and sensory perception (the emotional aspect *ninjō*).⁵³

The painting's mounting (Fig. 6) is executed in a *gyō*-type of the *tōhō* style⁵⁴; the painting itself (*honshi*) is framed in two bands with painted decoration (*ichimonji*) at the top and bottom alone. The outside border (also painted), the so-called *nakamawashi*, reaches as far as the scroll's edge. On top, the *nakamawashi* part is connected with two vertical bands called *futai*. The appearance suggests that the painting could originally have been set in a horizontal scroll *emakimono*. The question arises whether the painting was originally longer, but was later shortened to its current length. This possibility is supported by the continuing motif of the scenery, a popular theme depicted in the panoramic view that takes in the Kiyomidera monastery in the Satta Range on the painting's left and wide coastal bands and lush vegetation bordering the bay on its right, motifs that can be seen in older paintings by Sesshū and Tan'yū. The fact that these landscape elements are missing in our painting is not unequivocal.

In this context, it is unclear whether the painter also did the calligraphy, as it may not be of the same date as the painting. Consequently, the dating of the work to the early Year of the Dragon (*heishin*



Fig. 6 Joun Mount Fuji as Viewed from Suruga Bay. National Gallery in Prague.

jōgen) of the 60-year cycle corresponding with the years 1736, 1796, 1856 etc. in the inscription on the left (Fig. 7) need not be an *a priori* determinant of the work's date of origination. Considering the historical context of the development of literati painting in Japan, and particularly the concept of *shinkeizu*, which only took root in the mid-18th century, the most likely earliest date could be 1796. The pioneering works of this genre – for example, *Sketches All Over the Island Kii*⁵⁵ attributed to the painter Gion Nankai (1679–1751) and, above all, the works by Ike no Taiga (besides the aforementioned paintings, also the scrolls *Minoo Waterfall*⁵⁶ dated 1744 and ink sketches from the album *Diary of the Journey to the Three Peaks* from 1760)⁵⁷ – were done as early as around the mid-18th century. On the other hand, a later date (1856) would be supported by the expressive *shinkeizu* style used by the

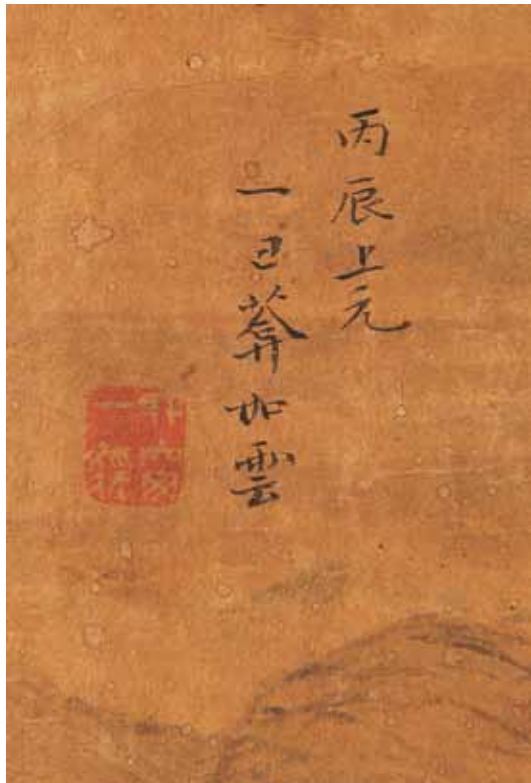


Fig. 7 Joun, *Mount Fuji as Viewed from Suruga Bay*. Dated 1796 (heishin jōgen), signature "Ikka-an Joun" and seal "Path by a Bamboo Window" (*takemado no michi*). National Gallery in Prague.



Fig. 8 Joun, *Mount Fuji as Viewed from Suruga Bay*. Inscription and seal "You xian gu". National Gallery in Prague.

painters Uragami Gyokudō (1745–1820), Tani Bunchō (1763–1840),⁵⁸ Kinoshita Itsu'un (1800–1866)⁵⁹ and Yamamoto Bai'itsu (1783–1856).⁶⁰

Also the uncertain artist signature added in the inscription on the left with the characters, "Ikka – an – Joun" (Joun of the One-Day Hut) appears to be a pseudonym (Fig. 7). It is accompanied by a square seal with characters meaning "a path by a bamboo window" (*takemado no michi*), which represents a type of "loose" stamp indicating pleasure (*yūin*). Knowing the development of *shinkeizu* landscapes, we might think of a painter active at the turn of the 18th and 19th centuries. There was more than one artist working under the pseudonym Joun,⁶¹ but the most likely is the woman painter Shōtō, known by her proper name as Yamamoto Tsunamomo or Tamiko (1757–1831).⁶² She came from Edo and made a name for herself especially as a painter of flowers. Her work was probably influenced by her husband, the artist Yamamoto Kitayama (d. 1812) who associated with literati painters (such as Yanagawa Seigano, 1759–1858) and was familiar with the style of the Akita Ranga School based on Western realistic painting.⁶³

The seal with the Chinese characters *you xian gu* ("wandering around the Cave of Immortals") on the painting's right indicates the title of a Chinese book and does not directly refer to the inscription (Fig. 8),⁶⁴ which describes the landscape with the noble Mount Fuji as follows:

Set high in the heaven
舍那千丈坐天區
Golden glow shining on the white wall
霞覆黃金白壁膚
Surrounded by many mountain peaks
百萬群峯有大集
Saying of itself: I am the only one worthy
of respect.
自称唯我獨尊乎

Conclusion

The painting *Mount Fuji as Viewed from Suruga Bay* from the National Gallery in Prague was done in the period when traditional ink painting mingled with the Western landscape painting style of the turn of the 18th and 19th centuries as European realism was reaching Japan. One should not forget, however, that Japanese painters had an eclectic training of which ink painting was an essential part.

If we were generally to summarize the meaning of *shinkeizu* landscape painting, we would say it is a peculiar feature of Japanese landscape painting formed within the context of conventional Chinese paragons and a fashionable wave of Western realistic painting *fūkeiga*. *Shinkeizu* paintings seek to approach reality in their own way on the basis of subjective ideas bordering fantastical vision enhanced by the conventional iconography of Chinese *sansuiga*. They seek also to develop by means of an objective perception resembling European realism, which exclusively records the outer appearance of the local landscape in the Western style. The eclectic Japanese approach to painting gave rise to a style that in a certain way combined rather different traditions – a literati view representing the generally Far-eastern landscape painting tradition on one hand, and European influences of realistic landscape painting on the other.

Another characteristic quality of the Japanese *shinkeizu* is a response to the certain rigidity in painting brought about by the absence of creative personalities and the powerful academism of the predominating Kanō workshop. The wave of new sources of inspiration for Chinese literati painting helped to bring about a surge in original approaches and aesthetics of individualism. Originally, Japanese landscape painting only reflected the close relationship of the Japanese people to nature and their homeland. It is therefore interesting to see how the local landscape transformed over the centuries into an attribute of national uniqueness, culminating in the patriotic movement in the 1890s in response to the increasing influence of Western modernization.⁶⁵

Notes

I should like to express my gratitude to Mrs. Zlata Černá, PhD., and Mr. Xu Guofu for reading the calligraphic inscriptions and seals, and to Mrs. Michaela Pejčochová, M. A., for proofreading the Chinese transcription. I should like to say a special thanks to Dr. Hiroyuki Suzuki, (National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo).

1 Inventory number Vm 2934–1271/86/35.

Ink and faint blue washed colour on paper, 28.5 × 75.5 cm, mounting 118 × 70.5 cm.

2 (618–907). One of the oldest well-preserved landscape paintings is the one on leather called *Entertainers Riding an Elephant* executed on a *biwa* lute and dated from the 8th century. It is a realistic rendition of a Chinese landscape.

The lute is deposited in the Shōsō'in Treasure House of the Tōdaiji Temple in Nara, Japan.

For a copy, see e. g. Penelope Mason, *History of Japanese Art*, Florida State University, Tallahassee, Harry N. Abrams, Inc. 1993, p. 85.

3 See e. g. the painting on five panels *Illustrated Biography of Prince Shōtoku (Shōtoku Taishi Eden)* by Hata Chitei, dated 1069, originally deposited in the Picture Hall of the Hōryūji Temple, colours on silk, 185 × 291 cm, today in the Tokyo National Museum; copied in Mason (quoted in note 2), p. 94.

4 Kuwayama Gyokushū, *Kaiji higen (Rustic Talks on Painting)*, 1799, pp. 99–100; Melinda Takeuchi, *Taiga's True Views – The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan*, Stanford University Press, California 1992, p. 137.

5 For example, painters such as Ma Yuan (ca. 1190–1264), Xia Gui (first half of the 13th century), Muqi (mid-13th century), Liang Kai (early 13th century), Yu Jian (mid-13th century) etc.

6 *Nachi Waterfall (Nachi no taki zu)*, National Treasure *Kokuhō*, hanging scroll, ink and colours on silk, 159.3 × 58 cm, Nezu Gallery in Tokyo; for a copy see e. g. Yūzō, *Nihon Kaigashi zuten*, ed. Yamane Yūzō, Tokyo 1989, p. 128.

7 The waterfall is also a symbol of the presence of the Bodhisattva Kannon whose earthly paradise was believed to be the Kumano region near the Nachi Waterfall.

8 Tsuji Nobuo, “Shinkei no keifu: Chūgoku to Nihon”, in *Bijutsushi ronsō*, Tokyo Daigaku Bungakubu, Bijutsushi kenkyūshitsu kiyō, Tokyo 1984, p. 128.

9 Tsuji Nobuo, “Nihon no fūkeiga to riariry – shinkeizu no seiritsu made”, in *Egakareta nihon no fukei*, exhibition cat., Shizuoka 1995, p. 9.

10 The Li-Guo style suggests the Song painters Li Cheng and Guo Xi.

11 Markéta Hánová, *Čínské modely v japonské tušové malbě*, diploma work, Faculty of Arts, Charles University, Praha 2001, pp. 98–99.

12 Sesshū, *Landscape in the Haboku Style (Haboku sansui)*, 1495, National Treasure *Kokuhō*, hanging scroll, ink on paper, 147.9 × 32.7 cm, Tokyo National Museum (A282); for a copy see e. g. *Sesshu – Master of Ink and Brush: 500th Anniversary Exhibition. Kyoto National Museum*, exhibition cat., Tokyo 2002, pp. 130–131, Cat. No. 87 or on-line catalogue www.tnm.jp.

13 Tōshun, *Eight Views of the Xiao and Xiang Rivers (Shōshō Hakkei)*, first half of the 16th century, eight hanging scrolls, ink on paper, 22 × 31.6 cm (each), Masaki Gallery, Tadaoka, Osaka. Originally, the series of eight paintings was part of an album, later mounted in a longitudinal scroll that was eventually divided in individual pictures; for a copy see

e. g. Helmut Brinker and Hiroshi Kanazawa, *Zen – Masters of Meditation in Images and Writings*, Artibus Asiae Publisher, Supplementum 40, Zürich 1996, pp. 326–331.

14 The large ink landscape paintings *Eight Views of the Xiao and Xiang Rivers (Shōshō Hakkei)* by Sōami were originally deposited at the Daisen'in Hall in the Daitokuji Temple (today in the Kyoto National Museum). The painting, which covers four walls, is designed as horizontal bands one on top of another and shows a bird's eye view of the landscape. The spatial composition is not structured vertically, as is the case of some imaginary landscapes, but horizontally. This manner of spatial structuring sought to render reality and its forms faithfully and helped to make better use of the scroll's longitudinal format, which came to appear in Japanese landscape painting in the Muromachi period. Copied in Mason (quoted in note 2), p. 206.

15 The name *Ama no hashidate* (Heavenly Bridge) describes a strip of sands with pine trees connecting two ocean coasts some four kilometres apart. It is also a symbol of an encounter of heavenly lovers – the stars Vega and Altair.

16 *View of Ama no hashidate (Ama no hashidate zu)*, dated between 1501–1506, National Treasure *Kokuhō*, hanging scroll, ink and faint colours on paper, 90.2 × 169.5 cm, Kyoto National Museum (A228); for a copy see *Sesshu – Master* (quoted in note 12), p. 118, Cat. No. 78 or on-line catalogue www.kyohaku.go.jp.

17 Melinda Takeuchi, “Nihonjin no bunjingakka no shinkeizu ni tsuite”, in *Nihon bijutsu zenshū*, Vol. 19, Kōdansha, Tokyo 1993.

18 Tsuji 1984 (quoted in note 8), p. 116.

19 *Ibid.*, p. 131; Aoki Nigeru, *Shizen wo utsusu*, Tokyo 1996, pp. 20–21.

20 Wu Chen (1280–1354) and Huang Gongwang (1269–1354), see Tsuji 1984 (quoted in note 8), p. 130.

21 Kuwayama Gyokushū, “Kaiji higen”, in *Nihon gadan taikan*, ed. Sakazaki Shizuka, Arusu, Tokyo 1927; Takeuchi 1992 (quoted in note 4).

22 The term *fūkeiga* indicates the Western style of landscape painting that realistically renders the natural scenery, including figural genre scenes reflecting day-to-day life in the countryside.

23 Shikibu Terutada, *Eight Views of Mount Fuji (Fuji Hakkei zu)*, prior to 1536, ink on paper, 97.5 × 32.8 cm (each scroll), Shizuoka Prefecture Museum, see Tsuji 1984 (quoted in note 8), p. 133; for a copy see *Landscape Painting in the East and West*, exhibition cat., Shizuoka 1986, pp. 206–207, Cat. No. 120.

24 The most frequently depicted themes of *Eight Views* are as follows: *Boats Returning*

from a Distant Shore (Enpo kihan), *Flock of Wild Geese Descending on a Sand Bank (Heisa rakugan)*, *Fishing Village in the Evening Light (Gyoson sekishō)*, *River with Snow and Evening Sky (Kōten bosetsu)*. The remaining four Views are as follows: *Autumn Moon Above Lake Dongjing (Dōtei shūgetsu)*, *Evening Bell in a (Distant) Temple Enshrouded in the Mist (Enji banshō)*, *Village in the Mountains After a Storm (Sanshi seiran)* and *Evening Rain on the Xiao and Xiang Rivers (Shōshō ya'u)*.

25 Markéta Hánová, “Harimaze Folding Screens”, in *Bulletin of the National Gallery in Prague*, XI, 2001, pp. 118–122. For a copy see *Catalogue of Japanese Art in the Náprstek Museum*, Report of Japanese Art Research Project Vol. 3, The International Research Center for Japanese Studies – Nichibunken Japanese Studies Series 4, Kyoto 1994, p. 206.

26 The theme of Mount Fuji's image in the development of Japanese landscape painting is a detailed subject of e.g. Naruse Fujio, *Nihon kaiga no fūkei hyōgen – genshi kara bakumatsu made*, Chūō Kōron Bijutsu shuppan, Tokyo 1998, and Yamashita Zen'ya from the Shizuoka Prefecture Museum.

27 *Mount Fuji and the Kiyomidera Temple (Fuji Kiyomidera zu [Fuji Seikenji zu])*, ink on paper, 43.2 × 101.8 cm, Eisei-Bunko Museum, Tokyo; www.eiseibunko.com.

28 *Mount Fuji (Fujisan zu)*, ink on silk, 56.6 × 118.4 cm, Shizuoka Prefecture Museum.

29 Naruse (quoted in note 26), Fig. 116, p. 158.

30 *Ibid.*, p. 159.

31 *Ibid.*, p. 160.

32 For example, Yamashita Zen'ya illustrates it on the three-part painting series *Three Waka Deities. Landscapes in Fujishiro and Wakanoura* by Tan'yū, whom he considers a pioneer of the *shinkeizu* literati concept since it was Tan'yū's own observation that led him to render the realistic scenery of Mount Fuji. According to Yamashita, this painting of Fuji became a realistic image of the familiar Japanese landscape *meishoe*. Nevertheless, Naruse believes there is not enough satisfactory evidence for such an assertion as Tan'yū was far too affected by the traditional teaching of the official Kanō studio, which was based on imitating Chinese painting (in the literati and academic styles) as well as Japanese medieval painting. Although, surprisingly, reformist elements appear in the painting – as Naruse admits – we should consider the traditional moderation of the official studio. See Naruse (quoted in note 26), p. 164.

33 Takeuchi 1993, (quoted in note 17), p. 172.

34 Naruse, (quoted in note 26), p. 161.

35 *View of Mount Fuji from the Izu Region (Hasshū Schōchi zu)*, 1777, ink on paper, 35.7 × 80.9 cm, private collection; for a copy

see *Egakareta* (quoted in note 9), p. 56, Cat. No. 32.

36 *Wonderful Sight in Japan (Shinshū kikan)*, 1770, ink and colours on silk, 37.3 × 80 cm, Nagoya Museum; a copy *ibid.*, p. 58, Cat. No. 34.

37 *Mount Fuji (Fugaku zu)*, 1774, ink and colours on silk, 43.5 × 77 cm, Akita Museum of Modern Art; a copy *ibid.*, p. 77, Cat. No. 49.

38 *Mount Fuji As Viewed from Suruga Bay (Shunshū yabe Fuji zu)*, 1789, ink on silk, 49.9 × 99.4 cm; a copy *ibid.*, p. 78, Cat. No. 50.

39 Sasaki Jōhei, Sasaki Masako, *Bunjinga no kanshō kiso chishiki*, Shibundō, Tokyo 1998, p. 213.

40 The so-called triple perspective (*san'enhō*) simultaneously presents three angles of view in a painting, affording a “shifting” view. The viewer should see any such picture from three angles, namely from the foothills to the mountain's peak (*gyōgakushi* or *kōenhō*), into a deep ravine (*fukanshi* or *shin'enhō*) and to the mountain skyline in the distance (*suiheishi* or *hei'enhō*). A possible reason for using the triple perspective in landscape painting was the too-high format of the hanging scroll, which cannot be seen in its entirety from a single angle of view, making it necessary for there to be more than one. The triple perspective was first used by the painter Guo Xi (ca. 1010–ca. 1090).

41 *Dongting Lake and the Red Cliff (Doteiko sekiheki zu kan)*, longitudinal scroll, ink and colours on paper, 56.9 × 298.4 cm, private collection; for a copy see e. g. Sasaki 1998 (quoted in note 39), pp. 48–49; Takeuchi 1992 (quoted in note 4), pp. 94–95.

42 *Mist Above the Gazan Range (Gazan seiai zu)*, ink and colours on paper; for a copy see Sasaki 1998 (quoted in note 39), p. 71.

43 The brush technique was made famous by the Yuan painter Ni Zan (1301–1374) and Uragami Gyokudō (1745–1820) in Japan.

44 The techniques appeared in the Yuan dynasty when used by the painters Huang Gongwang and Wu Zhen and, in Japan, particularly by Ike no Taiga (1723–1776) and Yosa Buson (1716–1783).

45 The Chinese painter Ni Zan, in particular, was famous for the *kanboku* technique, as was Mi Youren (1072–1151), who became well-known for employing rich ink tones *shitsuboku*.

46 The invention of this brush technique is attributed to the Chinese artist Mi Fu (1052–1107) and it can also be found in the work of Kao Kogong (1248–1310). It found favour with the Japanese literati painters Ike no Taiga, Yosa Buson, Nakabayashi Chikutō (1778–1853), Tani Bunchō (1763–1840) and others.

47 *Mount Fuji (Fuji zu)*, six-part folding screen, ink on silver background, 135.3 × 292.6 cm, Kyoto National Museum (A527).

48 *Wondrous Scenery of Mutsu*, ink and colours on paper, 31.6 × 853.2 cm, private collection; for a copy see e. g. Takeuchi 1992 (quoted in note 4), pp. 14–15.

49 From the series *Twelve Views*, ink and faint colours on silk, 109 × 29.5 cm, Tokyo Art University; for a copy see e. g. *Ike no Taiga sakuhinshū*, ed. Kurimoto Kazuō, Tokyo 1960; Joan Stanley-Baker, *The Transmission of Chinese Idealist Painting to Japan*, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Michigan 1992, il. 1c.

50 *Six Views of Kyoto (Kyoto Rokkei zu)*, ink on paper, 130.9 × 52.7 cm, private collection; for a copy see e. g. Takeuchi 1992 (quoted in note 4), pp. 24–25.

51 *Ravine in the Morning Haze (Kakei un'ai zu kan)*, ink and faint colours on paper, h. 27.6 cm, Kyoto National Museum (A225); for a copy see *Illustrated Catalogues of Kyoto National Museum – Japanese Paintings of Edo and Post Edo periods*, Kyoto 1990, p. 43, Cat. No. 104.

52 In Japan, the best-known Chinese painting manuals were *The Garden of Mustard Seed (Kaishien gaden)*, *A Guide to Famous Places Meisho Annai zu* and *Album of Sansuiga Landscapes (Sansuiga fu)* showing well-known places in China.

53 Hánová (quoted in note 25), p. 112.

54 Three basic styles for mounting paintings arose sometime around the Edo period: *hyōhō*, *tōhō* and *rinpō*, each in three sub-types, namely *shin*, *gyō* and *sō*, which are analogical to calligraphic styles (see the standard, cursive and grass scripts) and differ in the structure of their border.

55 *Kishū shasei zukan*, first half of the 18th century, ink on paper, 27.3 × 1,218.9 cm, Tokyo National Museum; for a copy see *Egakareta* (quoted in note 9), p. 42, Cat. No. 21.

56 *Kizan bakufu zu*, ink and faint colours on paper, 136.3 × 29.1 cm, private collection; a copy *ibid.*, p. 44, Cat. No. 22.

57 *Sangaku kikō zu byōbu*, album of ink sketches mounted on an eight-part folding screen, each part 91 × 42.4 cm, ink on paper, Kyoto National Museum (A46); for a copy see *Illustrated Catalogues* (quoted in note 51), p. 14, Cat. No. 36.

58 *Dawn Over Matsushima Island (Matsushima gyōkei zu)*, 1826, ink on silk, 38.9 × 114.1 cm; for a copy see *Egakareta* (quoted in note 9), Cat. No. 65, p. 94.

59 *Longitudinal Painting of the Yabakei Place (Yabakei zu kan)*, 1824, ink and faint colours on paper, 18.9 × 283.5 cm; for a copy see *ibid.*, p. 100, Cat. No. 70.

60 *Account of a Trip from Kyoto to Yokkaichi (Ji Kyoto shi Yokkaichi ryokō ki)*, 1818, longitudinal scroll, ink and colours on paper, 24.3 × 810 cm; for a copy see *ibid.*, p. 109, Cat. No. 79.

61 See *Dainihon shoga meika daikan*, ed. Araki Tadasu, Tokyo 1991 (second edition), p. 684, p. 2508, p. 540; Sawada Akira, *Nihon gakka jiten – jinmei shū*, Daigaku shōgaten, Tokyo 1970 (second edition), p. 294. Dictionaries attribute the pseudonym Joun to the female painter Shōtō, but also to the male painter Kōunsai (1804–1865) whose proper name was Takeda Seisei, a member of the Mito family who was loyal to the imperial government. See *A Dictionary of Japanese Artists – Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer*, ed. Laurence P. Roberts, New York – Tokyo 1976, p. 93; Sawada, *ibid.*, p. 171.

62 Araki, *ibid.*, pp. 684, 2508; Sawada, *ibid.*, p. 287.

63 Araki, *ibid.*, pp. 540–541.

64 Both calligraphic inscriptions and seals were read by Mrs. Zlata Černá Ph.D. (Náprstek Museum in Prague) and Mr. Xu Guofu, a Chinese painter and calligrapher.

65 Shiga Shigetaka, *Nihon fūkeiron*, Tokyo 1894.

Glossary of characters

The names of the authors are listed in the Japanese manner, i. e. a surname followed by a name. The Japanese reading of the Chinese artist's name is given in brackets. Selected terms and names of paintings in Japanese are complemented by their Chinese equivalents in the brackets.

Akita Ranga	秋田蘭画
<i>Ama no hashidate</i>	天橋立図
Aoki Shukuya	青木夙夜
Ashitakayama	愛鷹山
<i>beitenhō</i>	米点法
<i>Dotei shūgetsu</i>	
<i>(Dongting qiu yue)</i>	洞庭秋月
<i>Doteiko sekiheki zu kan</i>	洞庭湖赤壁図卷
<i>jikkei kansatsu</i>	实景觀察
<i>jissai</i>	實際
<i>Ji Kyoto shi Yokkaichi</i>	
<i>ryokō ki</i>	自京都至日市旅行記
Joun	如雲
<i>Enpo kihan</i>	
<i>(Yuan pu gui fan)</i>	遠浦帰帆
<i>Enji banshō</i>	
<i>(Yan (Yuan) xi wan zhong)</i>	煙(遠)寺晚鐘
<i>Fuji Seikenji zu</i>	富士清見寺図
<i>Fuji Miho zu byōbu</i>	富士三保図屏風
<i>Fugaku zu</i>	富嶽図
<i>fukanshi</i>	俯瞰視
<i>fūkeiga</i>	風景画
<i>fūkei shasei</i>	風景写生
<i>fukugōtekina shiten</i>	複合の視点
<i>futai</i>	風帯
<i>Gazan seiai zu</i>	峨山晴靄図
Gion Nankai	祇園南海
<i>giri</i>	義理

<i>gyō</i>	行
<i>gyōkakushi</i>	仰角視
<i>Gyoson sekishō</i>	
<i>(Yu cun xi zhao)</i>	漁村夕照
<i>goyō eshi</i>	御用絵師
<i>haboku</i>	破墨
<i>hatsuboku</i>	潑墨
Hanabusa Ichō	英一蝶
Hasegawa Tōhaku	長谷川等伯
Hasegawa Tōshun	長谷川等春
<i>Hasshū shōchi zu</i>	八州勝地区
<i>hei'enhō</i>	平遠法
<i>Heisa rakugan</i>	
<i>(Ping sha luo yan)</i>	平沙
<i>heishin jōgen</i>	丙辰上元
<i>himashun</i>	披麻皴
<i>hyōhō</i>	裱褙
<i>honshi</i>	本紙
Han Zhuo (Kansetsu)	韓拙
Huang Gongwang (Kōkōbō)	黄公望
<i>ichimonji</i>	一文字
Ikka-an-Joun	一日庵如雲
Ike Taiga	池大雅
<i>Yabakei zu kan</i>	耶馬溪図卷
Yamamoto Bai'itsu	山本梅逸
Yamamoto Tsunamomo	山本綱桃
Yamamoto Kitayama	山本北山
Yamamoto Tamiko	山本多実子
Yamashita Zen'ya	山下善也
<i>yamatōe</i>	大和絵
Yanagawa Seigan	梁川星巖
Yosa Buson	与謝蕪村
<i>You xian ku</i>	游仙窟
<i>yūin</i>	遊印
Yu Jian (Gyokkan)	玉潤
<i>katsuenhō</i>	闊遠法
<i>kachōga</i>	花鳥画
<i>Kaiji higen</i>	絵事鄙言
<i>Kaishien gaden</i>	芥子園画傳
<i>Takei un'ai zu kan</i>	夏溪雲靄図卷
<i>kanboku</i>	乾墨
<i>kanjusei</i>	感受性
Kanō Motonobu	狩野元信
Kanō Sansetsu	狩野山雪
Kanō Tan'yū	狩野探幽
<i>keiji</i>	形似
<i>kii</i>	气意
<i>kinkishoga</i>	琴棋書画
Kinoshita Itsu'un	木下逸雲
<i>Kishū shasei zu kan</i>	紀州写生図卷
<i>Kizan bakufu zu</i>	箕山瀑布図
<i>kōenhō</i>	高遠法
Kō Fuyō	高芙蓉
<i>kokuhō</i>	国宝
<i>kōsenhō</i>	烘染法
<i>Kōten bosetsu</i>	
<i>(Jiang tian mu xue)</i>	江天暮雪
Kōunsai	耕雲斎
Guo Xi (Kakuki)	郭熙
Kuwayama Gyokushū	桑山玉洲
Liang Kai (Ryōkai)	梁楷

Li Cheng (Risei)	李成	Shiba Kōkan	司馬江漢
<i>Matsushima gyōkei zu mahishun</i>	松島曉景図 麻皮皴	<i>shitsuboku shikie</i>	濕墨 四季繪
Ma Yuan (Baen)	馬遠	<i>shin</i>	真
<i>Meisho annai zu meishoe</i>	名所案内図 名所繪	<i>shin'enhō</i>	深遠法
<i>meisho yūran zu meisho keibutsuga</i>	名所遊覧図 名所景物画	<i>shinga</i>	心画
Mi Fu (Beifutsu)	米芾	<i>shinkeizu</i>	真景図
<i>mokkotsuhō</i>	没骨法	<i>Shinshū kikan</i>	神洲奇觀
Muqi (Mokkei)	牧谿	<i>shinzō</i>	心像
Nakaybayashi Chikutō	中林竹洞	<i>shizenshugi</i>	自然主義
Nakayama Kōyō	中山高陽	<i>Shōshō Hakkei</i>	瀟湘八景
<i>nakamawashi nanga</i>	中廻し 南画	<i>(Xiao Xiang bajing)</i>	
Naruse Fujio	成瀬不二雄	<i>Shōshō ya'u</i>	
<i>ninjō</i>	人情	<i>(Xiao Xiang ye yu)</i>	瀟湘夜雨
Niwa Yoshitoki	丹羽嘉言	Shōtō	緗桃
Onoda Naotake	小野田直武	Shūbun	周文
<i>rinjōkan</i>	臨場感	<i>Shunshū yabe Fuji zu</i>	駿洲八富士図
<i>rinpō</i>	輪梢	<i>takemado no michi</i>	竹窓一徑
<i>rokuenhō</i>	六遠法	Tani Bunchō	谷文晁
<i>sanbōkei</i>	三峰刑	Uragami Gyokudō	浦上玉堂
<i>san'enhō</i>	三遠法	<i>tōhō</i>	幢梢
<i>Sangaku kikō zu</i>	山岳紀行図	Wu Zhen (Gochin)	吳鎮
<i>sansuiga</i>	山水画		
<i>Sansuiga fu</i>	山水画譜		
<i>Sanshi seiran</i>	山市晴嵐		
<i>(Shan shi qing lan)</i>			
Satta	薩陀		
Sesshū	雪舟		
Xia Gui (Kakei)	夏珪		
<i>sō</i>	草		
<i>suibokuga</i>	水墨画		
<i>suiheishi</i>	水平視		
<i>suiunbokushō</i>	水量墨章		
<i>shajitsu</i>	写実		
<i>shajitsushugi</i>	写実主義		
<i>shaseiga</i>	写生画		

Periods of Japanese cultural history

Pre-Buddhist (until ca. 550 C. E.)		
Asuka	飛鳥	(552–645)
Hakuhō	白鳳	(645–710)
Nara	奈良	(710–794)
Heian	平安	(794–1185)
Kamakura	鎌倉	(1185–1333)
Nambokuchō	南北朝	(1333–1392)
Muromachi	室町	(1392–1573)
Momoyama	桃山	(1573–1615)
Edo	江戸	(1615–1868)
Meiji	明治	(1868–1912)
Taishō	大正	(1912–1926)
Shōwa	昭和	(1926–1989)
Heisei	平成	(1989–until today)

Translated by Gita Zbavitelová

Das vergessene *Relief von Krasíkov* – ein Beitrag zur spätgotischen Bildhauerei in Mähren

HELENA DÁŇOVÁ

Helena Dáňová, Kuratorin der Nationalgalerie in Prag, Abt. Tschechische Kunst, Spezialisierung: spätgotische Bildhauerei.



Abb. 1 *Christi Geburt von Krasíkov*, Gesamtaufnahme, um 1510–1515.
Nationalgalerie in Prag.

Das Relief mit der Darstellung der *Geburt Christi*¹ aus der Zeit um 1510–1515 wurde Ende 1945 für die Sammlungen der Nationalgalerie in Prag aus einer Prager Privatsammlung angekauft. Allerdings war es bereits früher, genauer gesagt 1934 an die Nationalgalerie ausgeliehen worden und wurde noch im selben Jahr ausgestellt. Es entstammt der Kirche des ehemaligen Klosters Corona Mariae in Krasíkov bei Třebáňov, unweit von Zábřeh in Mähren und war in der hölzernen Vorhalle auf einem provisorischen Altärchen entdeckt worden. Das Relief ist in zwei Teilen erhalten: ein größerer mit dem Zentralmotiv der Geburt Christi und ein kleineres Fragment mit einer Hirten- und einer Engelsgestalt mit (Schrift-)Band.

Obwohl es sich um ein ausgesprochen bedeutendes Bildwerk handelt, ist ihm in der Literatur bisher nur spärlich Aufmerksamkeit gewidmet worden. Die umfangreichste Studie wurde bereits 1935 von Jaroslav Mathon verfasst.² Danach wurde es lediglich noch von Maria Anna Kotrbová in Zusammenhang mit ihrer nicht publizierten Diplomarbeit gründlicher untersucht.³ Anschließend wurde das Relief noch einmal in der Diplomarbeit von Anna Groborzová-Schürmannová am Rande erwähnt⁴ und ein letztes Mal von Ivo Hlobil⁵ in den Katalogstichworten zu einigen Exponaten des Olmützer Teiles der Ausstellung „Von der Gotik zur Renaissance – Bildende Kultur Mährens und Schlesiens“ im Jahr 1999. In den beiden letzten Fällen war das Werk für die Autoren nicht zugänglich und so haben sie sich nicht näher mit ihm befasst. Im Hinblick auf seinen Zustand war das Relief zudem nicht auf der genannten Ausstellung vertreten.

Die derzeitige Adjustierung von *Christi Geburt* stammt aus der Zeit, bevor es in die Galerie gelangte. Die bisher nicht

erfolgte Untersuchung der Reliefrückseite ist im Zuge einer noch anstehenden zeit- und kostenaufwendigen Restaurierung vorgesehen. Bedeutend ist die Feststellung, dass auf dem Relief Fragmente der ursprünglichen Fassung erhalten sind.

Den Analysen von Ivana Vernerová aus dem vom chemisch-technologischen Labor der NG nach ist das Relief aus Lindenholz geschnitzt. Frau Vernerová erstellte zudem die chemisch-technologischen Analysen der Fassungspuren.⁶ Die vorläufige Untersuchung zur Restaurierung nahm die akademische Malerin, Anna Třeštíková von der Nationalgalerie vor:⁷

„Der Mittelteil setzt sich vermutlich aus vier Holzblöcken zusammen. Der Holzkern ist durch starken tierischen Schädlingsbefall gefährdet. Die Verbindungsfugen der einzelnen Relieftteile sind aufgesprungen und in grober Manier mit Kitt gefüllt worden. Die stark beschädigte Reliefunterkante ist mit dem Paneel durch eine breite Gipsfüllung verbunden. Ein großer Teil des Leibes Christi fehlt und wurde mit grob modelliertem Kitt ergänzt, der auch auf andere Schnitzwerkteile übergreift. Die übrigen Relieftteile sind größtenteils erhalten, jedoch fehlen die Außenkanten der beiden Randfiguren (der Frau hinter der Jungfrau Maria und des hl. Josef), die rechte Hand des hl. Josef, die Finger an der rechten Hand der Jungfrau Maria sowie weitere Schnitzwerkdetails.

Auf der gesamten Reliefoberfläche sind Faltungsreste umfangreich, jedoch mit verminderter Haftung zum Untergrund und mit Abblätterungen erhalten. In der Vergangenheit wurde auf das Relief ein optisch homogenisierender brauntoniger Leimanstrich aufgetragen, der gleichzeitig als Festigungsmittel für die beschädigte Fassung fungieren sollte. Derzeit wirkt dieser Anstrich jedoch eher schädigend, da er aufgrund seiner hohen Oberflächenspannung Ablösungen der unterliegenden Fassung verursacht (schüsselförmige Abhebungen von Malschichtschollen).

In Zusammenhang mit der Voruntersuchung zur Restaurierung wurden Holz- und Faltungsproben aus verschiedenen Reliefpartien entnommen. Die vorläufigen Resultate lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

1. Das Relief ist aus Lindenholz geschnitzt.
2. Einige Fugen zwischen Relieftteilen sowie weitere Partien wurden mit Gewebestücken kaschiert.



Abb. 2 *Fragment mit Hirte und Engel*. Nationalgalerie in Prag.

3. Die Grundierung besteht aus natürlicher Kreide und ist mehrschichtig aufgetragen, jeweils mit einer Leimzwischen-schicht.
4. Vor Auftrag der Farbschichten wurde eine Leimlöse auf die Kreidegrundierung aufgetragen.
5. Die Vergoldung auf dem Mantel der Jungfrau Maria, des hl. Josef und der hinter der Jungfrau Maria stehenden Frau wurde auf rotem Poliment ausgeführt.
6. Die meisten Farbschichten sind nachweislich ölgebunden (die Inkarnate, das Gewand der hl. Maria, die grünen Ärmelinnenseiten (Futter) beim Gewand des hl. Josef, das grüne Gewand der hinter Maria stehenden Frau). Hingegen ließ sich bei der blauen Mantelinnenseite der Jungfrau Maria (einschließlich der violetten fluorithaltigen Untermalung) und bei der grauen Fassung von Hintergrund und Landschaft ein proteinhaltiges Bindemittel nachweisen. Ölgebundene Schichten wurden hier nicht nachgewiesen.
7. Die Inkarnate bestehen aus Bleiweiß und rotes Eisenpigment nachgewiesen. Einige Details der Malerei (Wimpern usw.) wurden unter anderem mit Kohlenstoffschwarz ausgeführt.

8. Die ein Brokatgewand vorstellende Fassung der Jungfrau Maria besteht aus einer gelbbraunen, Bleizinngelb (im Mittelalter häufig verwendet) enthaltenden Schicht. Die schwarze Ornamentbemalung wurde bisher nicht näher spezifiziert.
9. Die blaue Fassung der Mantelinnenseite der Jungfrau Maria ist zweischichtig angelegt: Die violette Untermalung ist vorwiegend fluorithaltig, in der aufliegenden Farbschicht wurde überwiegend Azurit nachgewiesen.
10. Die Malerei der grünen Draperien (Ärmelinnenseite beim hl. Josef, Gewand der Frau hinter Maria) besteht aus Grünspan und Bleiweiß.
11. Sowohl der Hintergrund unter der Futterrinne als auch der Boden unter den Füßen der weiblichen Figur hinter Maria sind zweischichtig aufgebaut, mit einer dunklen Untermalung einer organischen Zusammensetzung und einer darüber liegenden Farbschicht, welche vorwiegend ein bisher nicht näher bestimmtes, feinteiliges und graublau pigment enthält.

Aussehen und Zusammensetzung der Farbschichten sprechen dafür, dass es sich um eine mittelalterliche Fassung handelt, dem Alter des Relief entsprechend. Selbiges ergaben auch die Resultate der Voruntersuchung in Zusammenhang mit der Restaurierung. Im chemisch-technologischen Labor der NG wurden in den entnommenen Fassungsproben Pigmente festgestellt, die nahezu ausschließlich in der mittelalterlichen Fassmalerei Verwendung fanden: Azurit und Fluorit. Der ungewöhnlichen, stellenweise differenzierten Verwendung unterschiedlicher Bindemittel, die entweder Öl oder Eiweiß enthielten, wird in der weiteren detaillierten Untersuchung noch Aufmerksamkeit gewidmet.“

Das Relief stellt die Szene der Geburt Christi dar: Die Jungfrau Maria und der hl. Josef knien bei dem von Engeln gehaltenen Kind und beten es an. Das Fragment mit den Darstellungen von Hirten, Engel und Band hatte seinen ursprünglich Platz im oberen Bereich, analog zu anderen Reliefs (vgl. beispielsweise das Relief *Christi Geburt von Hlohovec* aus der Sammlung der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava). Von den neutestamentarischen Evangelien schildern nur das Lukas- und Matthäusevangelium Christi Geburt, und das auch nur in ganz knapper Form. Bereits im Frühmittelalter wurde die Szene narrativ in den Apokryphen ausgeführt

– das Pseudomathäusevangelium aus dem 8.–9. Jahrhundert erwähnt erstmalig einen Ochsen und Esel bei Christi Geburt.⁸

Die Abbildung der knienden und anbetenden Jungfrau Maria geht vom Bericht der hl. Brigitta von Schweden aus, die 1370 Bethlehem besucht hatte und in ihren *Erscheinungen*⁹ die Vision beschreibt: „... und so streifte die Jungfrau ihr Schuhwerk von den Füßen. Den sie umhüllenden Mantel aufschlagend, nahm sie den Schleier von ihrem Haupt und legte ihn neben sich. Nur mit dem Leibrock bekleidet, ließ sie ihr wunderbar goldgleißendes Haar bis auf die Schultern herunter. Sodann nahm sie zwei linnene und zwei wüllene Windeln, gar zart und rein, die sie zum Wickeln des Kindleins, das sie gebären sollte, mitgeführt hatte, nebst zwei weiteren ganz kleinen Linnenwindeln zum Verhüllen und Umwinden des Kopfes und legte sie neben sich, um sie zur rechten Zeit zu nutzen. Als nun alles bereit war, kniete die Jungfrau in tiefer Andacht nieder, um sich zu verneigen, den Rücken der Krippe zugewandt, das Antlitz gen Himmel nach Osten erhoben. Ihre Hände faltend und die Augen gen Himmel richtend, verharrte sie in andächtiger Verzückung, durchdrungen von der Süße Gottes. Und wie sie im Gebet verharrte, gebar sie augenblicks einen Sohn, von dem unaussprechliches Licht und Schein ausgingen, dem der Sonnenschein nicht gleichkommen konnte, noch jene Kerze, die der Alte dort aufgestellt hatte, denn jene göttliche, stoffliche Helle hat ihren Schein gänzlich überstrahlt. Und jählings schaute ich das gebenedeite Kindlein am Boden liegend, nackt und schön, sein Leib gar rein von allem Makel und Unreinheit. Und ich hörte auch einen über die Maßen lieblichen und gar süßen Engelsgesang. Als die Jungfrau spürte, dass sie niedergekommen war, neigte sie ihr Haupt und die Hände in tiefer Andacht und voll Verehrung zum Knäblein faltend, sprach sie: Sei willkommen, mein Gott, mein Herr und mein Sohn...“¹⁰

In unserer Szene hat Maria das Kind auf einen Mantelzipfel gelegt, es wird von Engeln gehalten. Möglicherweise hielt Josef die erwähnte Kerze in der rechten Hand, wie es regelmäßig in diesen Szenen vorkommt (z. B. der Flügel des *Kefermarkter Altars* aus dem Jahren 1490–1498 oder der Flügel des *Marienaltars* in Krakau von Veit Stoss aus den Jahren 1477–1498). Eine gewissermaßen eigenartige Gestalt ist die Frau mit der Schüssel am Reliefrand. Es könnte sich entweder um eine Hirtin

handelt, die ihre Gabe darbringt oder um eine der Hebammen, die das vermutlich aus dem 5. Jahrhundert stammende apokryphe Jakobusevangelium beschreibt.¹¹ In der spätgotischen Bildhauerei ist dies freilich ein relativ ungewöhnliches Motiv – so wie im Vordergrund die zuschauenden Hirten üblich waren. Auf älteren Darstellungen (vor allem in der Malerei) sind bei der Niederkunft beistehende Frauen weniger selten, wie bis heute etwa das Tafelbild mit der *Geburt* vom Meister des Hohenfurter Altars belegt.

In der Spätgotik wurde die Darstellung dieser Szene mit Hilfe von Grafiken verbreitet. Schnitzereiwerkstätten in ganz Europa ließen sich ganz gängig von Grafiken des Meisters E. S. und Martin Schongauer inspirieren. Für das Relief von Krasíkov hatte wahrscheinlich Schongauers Szene von *Christi Geburt*¹² mit der knienden Jungfrau Maria mit verschränkten Armen grundlegende Bedeutung. Dafür spricht auch das Motiv des unter dem rechten Ellenbogen festgehaltenen, tiefe Muldenfalten werfenden Mantels, das der Olmützer Meister anhand dieser grafischen Vorlage verwendet hat. Die Beliebtheit der Schongauer-Stiche im mährischen, konkreter im Olmützer Umfeld wird auch von der erhaltenen Kopie einer seiner weiteren Szenen der *Geburt Christi* belegt, die um die Anwesenheit von Josef und den zusehenden Hirten bereichert, vom örtlichen Kupferstecher Wenzel von Olmütz in einen architektonischen Rahmen eingefügt wurde.¹³

Vom ursprünglichen Bestimmungsort des Reliefs – der Augustiner-Klosterkirche in Krasíkov – ist nur eine Ruine erhalten: Außenmauern mit Fenstermaßwerkresten und einem Portal. Es muss sich freilich um eine beträchtlich große Kirche gehandelt haben, allein die Schiffbreite beträgt über 11 m und die Länge des erhaltenen Schiffmauerwerks (etwa zwei Drittel der Gesamtlänge) macht 18 m aus.¹⁴

Die Geschichte des Klosters Corona Mariae liegt bislang weitgehend im Dunkeln,¹⁵ jedoch setzt sie bereits im 13. Jahrhundert ein. Es wurde 1267 von Boreš z Rýzmburka¹⁶ gegründet, einem bedeutenden Edelmann und Inhaber der Trübauer Herrschaft. Das Kloster wurde vom Augustinerorden bewohnt. In den Hussitenkriegen wurde Corona Mariae gebrandschatzt, die Augustiner wurden verbrannt oder vertrieben. Die überlebenden Mönche fanden Obdach bei den Brüner Augustinern. Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind einige Schenkungen

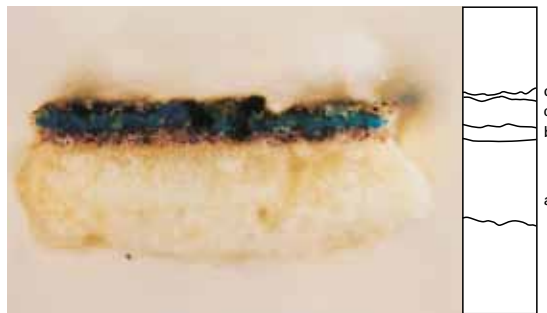


Abb. 3a Probe Nr. 5 – Marienmantel, Innenseite
a) Leimkreidegrundierung, in drei Schichten aufgetragen 0,35 mm
b) Violett – Fluorit, Bleiweiß 0,032 mm
c) Blau – Azurit, Bleiweiß, schwarze Körner 0,044 mm
d) Dunkle Leimoberschicht

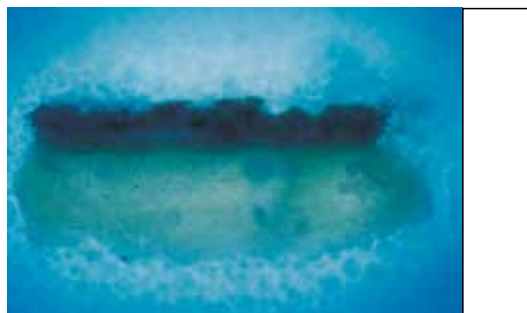


Abb. 3b Probe Nr. 5 – Marienmantel, Innenseite – Fluoreszenz

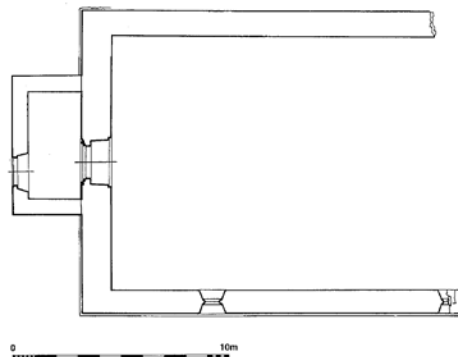


Abb. 4 Grundriss der Klosterkirche von Krasíkov. Vermessung und Zeichnung Dalibor Prix.

an das Kloster und die Brüder erhalten. Im Jahr 1490 lebten hier wieder vier oder fünf Mönche; vermutlich wurde das Kloster wieder hergestellt. Aus dem Jahr 1543 wurde es als verödet erwähnt. Im Jahr 1670 verzeichnete die Klosterkirche unter anderem noch sechs Altäre, drei Glocken, drei alte Zinn- und drei Holzleuchter. Die Klostergebäude lagen in Trümmern.¹⁷ Die Überreste der Konventgebäude sind vermutlich unter der heutigen Bebauung neben dem Kloster erhalten; sie wurden auch als Baumaterial verwertet.



Abb. 5 *Christi Geburt von Krasikov*, kniende Jungfrau Maria mit Jesusknaben, Detail. Nationalgalerie in Prag.



Abb. 6 *Christi Geburt von Krasikov*, Frau mit Schüssel, Detail. Nationalgalerie in Prag.

Von ihrer Gründung bis zu ihrem Untergang verzeichnete die Klosterkirche eine Nutzung sowohl durch Mönche als auch durch die Pfarrgemeinde.

Das Relief hat derzeit die Abmessungen 130×120 cm, doch könnte seine Höhe einst bis zu 2 m betragen haben. Diese Vermutung veranlasste bereits 1935 Jaroslav Mathon zu Erwägungen über die ursprüngliche Aufstellung und Funktion des Werks.¹⁸ Er setzte richtig voraus, dass in der Kirche ein ikonographisch der Weihe des gesamten Klosters entsprechender Hochaltar existieren musste, d. h. mit der Krönung Mariä als zentrale Szene, während die Altarflügel dann Szenen aus dem Jesus- und Marienleben zeigen mussten. Jaroslav Mathon nahm jedoch an, das Relief habe gerade aufgrund seiner Abmessungen keinen Altarflügel bilden können und hielt es für eine eigenständige Tafel zu besonderen Devotionszwecken, vor allem in der Weihnachtszeit. Meiner Meinung nach war das Relief der *Geburt Christi* ursprünglich ein Teil des Hochaltars, und zwar einer seiner Flügel. Ein solcher Altar hätte dann einschließlich Gesprenge eine Höhe von rund sieben Metern erreicht. Die Breite des gesamten Altars hätte in geschlossenem Zustand etwa drei Meter

ausgemacht, bei geöffneten Flügeln sechs Meter.¹⁹ Ähnlich ausladende Altäre findet man in der Spätgotik in ganz Mitteleuropa recht häufig. Zum Vergleich führe ich hier die Parameter einiger besonders bekannter erhaltener spätgotischer Altäre an: der Kefermarkter Altar in Oberösterreich: Höhe 13,50 m, Breite 6,3 m; der Altar in Blaubeuren von Michal Erhart: Höhe 11,90 m, Breite 8,20 m; der Altar in St. Wolfgang von Michael Pacher: Höhe 11,10 m, Breite 6,50 m. Außerordentlich groß ist der Altar von Veit Stoss in der Krakauer Kirche: 13,90 m hoch und 10,68 m breit.²⁰ Aus unserer Region sind bis auf Ausnahmen (teilweise z. B. der Welhartitzer Schrein)²¹ spätgotische Altäre nicht in unversehrtem Gesamtzustand erhalten geblieben. Die Abmessungen des Altars von Krasikov hätten also in Übereinstimmung mit den Gesamtparametern der Klosterkirche gestanden.

Bislang war die Stilzuordnung des Reliefs von Krasikov etwas problematisch. Jaroslav Mathon hat es in seiner monografischen Abhandlung auf die Jahre 1510–1520 datiert und urteilte so laut einer Archivmeldung aus dem Jahr 1513, als Zábřeh einschließlich der Rechte auf die Klostersgüter in die Hand von Ladislav



Abb. 7 *Christi Geburt* von Krasíkov, der hl. Josef, Detail. Nationalgalerie in Prag.

Velen²² fiel. Mathon hielt das Relief für die Arbeit eines Bildschnitzers außerhalb des Umkreises von Veit Stoß und fand keine näheren Zusammenhänge mit der zeitgenössischen mährischen Kunst. Er entdeckte hingegen eine Analogie zum hölzernen Altar in der Pfarrkirche von Chrudim, wo ihn Antlitz und Schnitzwerk der Haare des Apostels von *Mariens Tod* an den Typus des hl. Josef vom Relief in Krasíkov erinnerten. Dieser Vergleich ist jedoch nicht stichhaltig; der Chrudimer Altar zeichnet sich durch eine völlig andere Machart und Auffassung von Schnitzwerk aus. Eine Verbindung mit Chrudim hat auch Marie Anna Kotrbová in ihrer Diplomarbeit von 1950²³ abgelehnt. Die Autorin erwähnt hier das Relief von Krasíkov in Zusammenhang mit Werken, die allgemeiner mit der Schaffensart von Veit Stoß zusammenhängen und schlug eine Verwandtschaft mit dem Relief der *Krönung Mariä* in Pavlovice bei Kojetín vor.²⁴ Sie urteilt, es handele sich um eine Arbeit desselben Meisters, der die *Krönung* von Pavlovice geschaffen hat und der formal nur noch entfernt aus Stoßens Werk geschöpft hatte.

Die Nähe der Reliefs von Krasíkov und Pavlovice zueinander haben später auch

Anna Groborzová-Schürmannová²⁵ und Zdena Jeřábková²⁶ wiederholt, für die das Relief der *Geburt Christi* nicht zugänglich war.

Einen wertvoller Beitrag leistete Maria Anna Kotrbová mit ihrer Identifikation einer Gruppe von Werken, die sie für die Arbeit eines um 1500 in Olmütz tätigen Stoß-Nachfolgers hielt. Dieser Künstler war nach dem Zerfall von Stoßens Krakauer Werkstatt im Jahre 1496 nach Mähren gekommen. Als seine älteste Arbeit definiert Maria Anna Kotrbová das *St. Jakobs-Retabel* von Rokytnice bei Přerov aus der Zeit um 1496.²⁷ In seiner Werkstatt sind laut Kotrbová anschließend weitere Schnitzwerke entstanden – vor allem die Gruppe der sog. Olmützer Madonnen, zu denen die *Madonna aus der Pfarrkirche von Jevíčko*, die Statue der *Heiligen aus der Mährischen Galerie* (Inv. Nr. E 163), die *Madonna aus dem Kunstmuseum in Olmütz* (Inv. Nr. P 27), die *Madonna aus der Kirche in Hradčany-Koběřice* und die *Madonna* aus Brünner Privatbesitz, ursprünglich wohl aus Litovel (heute verschollen) gehören. Zu diesem Umkreis zählte sie entfernt auch die Statuen des *hl. Evangelisten Johannes* und des *hl. Johannes des Täufers* (heute unzugänglich) aus Mathons Sammlung, welche vermutlich aus dem Klarissenkloster in Olmütz stammen, die minder gelungenen Statuen der *hl. Barbara* und des *hl. Johannes*, angeblich aus Konicko (heute unzugänglich) und auch das Relief *Mariä Tod aus Jívová*²⁸ (heute Nationalgalerie in Prag, Inv. Nr. P 696 a, b, c).

Kotrbová formulierte mehrere, der Olmützer Madonnengruppe gemeinsame Merkmale: eine kräftig ausgeprägte Halsmuskulatur, auffällig hervorstehende Schultern, über die Schulter fallende Haarsträhnen, ein Antlitz mit gewölbter Stirn und charakteristisch geschnitzten Augen, eine lineare Draperiekonzeption, eine Gestaltung des Mantels vom Gürtel abwärts und eine Betonung des sich unter dem Gewand abzeichnenden Spielbeins. Die Olmützer Madonnengruppe ist das wichtigste Vergleichsmaterial für die Analyse des Reliefs von Krasíkov, denn die genannten formalen Merkmale sind auch hier zu sehen.

Das Antlitz der Jungfrau Maria des Krasíkov Reliefs steht der *Madonna von Hradčany-Koběřice*,²⁹ die von Kotrbová für das jüngste Glied der Gruppe gehalten wird (vor 1510),³⁰ ebenso der *Madonna* aus Brünner Privatbesitz auffallend nahe.³¹ Beide Madonnen – die von Koběřice und Krasíkov – zeigen eine

typisch gewölbte Stirn, kleine Lippen und ein Doppelkinn, ebenso wie eine ausgeprägte Halsmuskulatur. Eine ähnliche Physiognomie mit charakteristischem Ausdruck findet man bei der Frau mit Schlüssel am Rand des Krasíkover Reliefs. Ein weiteres gemeinsames Merkmal beider Madonnen ist das zu feinen Wellen und einer Strähne geschnittene Haar, welches die Vertiefung zwischen Hals und Schulter füllt. Auch der Typ des pausbäckigen Jesuskindes mit rundem Gesicht, krausem Haar, Doppelkinn und ernsthaftem, unkindlichem Ausdruck tritt sowohl beim Relief als auch der *Madonna von Koběřice* in Erscheinung.

Die Auffassung der Draperie an den Figuren des Krasíkover Reliefs hängt wiederum mit der Olmützer Madonnen-Gruppe zusammen. Bei allen ist der Mantel in der Partie unterhalb des Gürtels zu deutlichen plastischen, V-förmigen Falten gerafft, die mit der glatten Fläche des sich unter dem Gewand abzeichnenden Spielbeins kontrastieren. Vom Standbein wallt der Mantel in einer langen, stellenweise gewellten Diagonale bis zum Sockel und dem ausgestellten Schuh des gegenüberliegenden Spielbeins herab. Gerade in dieser Draperiegestaltung kann man eine sichtliche Inspiration im Werk von Veit Stoß entdecken; einer glatten Beinfläche unter dem Gewand und einer geknüllten Manteldraperie begegnet man beispielsweise bei dem Apostel zur äußersten rechten der sterbenden Maria an der zentralen Szene des Krakauer Altars mit dem Tod Mariä (fertiggestellt 1489).³² Am Krasíkover Relief findet man dieses charakteristische Element bei der Frau mit dem Gefäß, die mit der Hand ihr Gewand so geschürzt hält, dass unterhalb der Hüfte scharfe V-förmige Falten entstehen. Ebenso ist der Mantel unter dem Ellbogen der knienden Jungfrau Maria auf unserem Relief zu einem sehr ähnlichen Faltensystem gerafft. Starke Ähnlichkeit weisen auch die Gestaltungen der Ärmel an der knienden Jungfrau Maria aus Krasíkov und der *Madonna von Hradčany-Koběřice* auf.

Ein weiteres Element, das sowohl am Krasíkover Relief als auch an allen Figuren der Olmützer Gruppe und zudem noch am *hl. Evangelisten Johannes* und *hl. Johannes dem Täufer* aus der ehemaligen Mathon's Sammlung zu finden ist,³³ ist der sich ohrförmig bauschende Kleid- oder Mantelsaum (typisch unter anderem für das Werk von Veit Stoß). Auf dem Krasíkover Relief ist es der Kleidsaum der Frau mit



Abb. 8 *Madonna von Hradčany-Koběřice*, Gesamtaufnahme, um 1500–1510. Kirche der hl. Florian und Franz Xaver, Hradčany-Koběřice. Foto: Milada Stroblová.



Abb. 9 *Madonna aus Brunner Privatbesitz*, ursprünglich aus Litovel, um 1500. Heute verschollen. Repro: Aus der Diplomarbeit von M. A. Kotrbová an der FF MU Brunn anfertigen.



Abb. 10 Relief mit der Krönung der Jungfrau Maria aus Pavlovice bei Kojetín, um 1500. St. Andreaskirche, Pavlovice bei Kojetín. Foto: Archiv des Autors.

der Schüssel, vermutlich war so auch der nicht erhaltene Mantelteil der knienden Jungfrau Maria zum Abschluss gebracht worden.

Die bereits erwähnte Skulptur des *hl. Evangelisten Johannes* hat mit dem *hl. Josef von Krasíkov* Relief das gleichermaßen großflächig angegangene Gesicht mit ausdrucksstarken Augen, großer Nase und einer Runzel über der Nasenwurzel gemeinsam; einen ähnlichen Typ findet man auch beim Gegenstück, dem *hl. Johannes dem Täufer*. Die Draperien am *hl. Johannes dem Täufer* und dem *hl. Evangelisten Johannes* wurden in großen, glatten Flächen geformt und finden sich analog im Gewand des *hl. Josef* auf dem Relief. Ebenso entspricht die Ausarbeitung des Barts bei *Johannes dem Täufer* dem Bart des *hl. Josef*.

Aus den angeführten Fakten geht hervor, dass einige der genannten Plastiken durch mehr als nur einen werkstattmäßigen Zusammenhang verbunden sind; im Fall des *Krasíkov* Reliefs und der *Madonna von Hradčany-Koběřice* nehme ich an, dass es sich um Arbeiten eines einzigen Autors handelt.³⁴ Dieser Meister zeichnete

sich durch eine ruhevollere Auffassung des schon beinahe renaissanceartigen Stils aus und verzichtete auf eine dramatisch wehende Draperie, die so typisch für *Veit Stoß* und dessen Nachfolger in Schlesien war. Von *Stoßens* Formenrepertoire hat er den umgeschlagenen, das charakteristische „Ohr“ bildenden Gewandsaum beibehalten und wohl auch Gefallen am Motiv der über die Schulter fallenden Haarsträhne gefunden, wodurch die typische Vertiefung zwischen Hals und Schulter ausgefüllt war.

Einen gewissen werkstattmäßigen Zusammenhang mit unserem Relief findet man auch bei einer weiteren mährischen Arbeit, bei der *Krönung der Jungfrau Maria* in Pavlovice bei Kojetín, wie erstmalig *Marie Anna Kotrbová* erkannte.³⁵ Ungeachtet der mehrschichtig aufgetragenen Fassung kann man gewisse allgemein übereinstimmende Elemente mit der *Geburt Christi* aus *Krasíkov* und der *Olmützer Madonnengruppe* finden (die genau so herabfallende Haarsträhne der knienden Jungfrau Maria, ein ähnlicher Gesichtstyp bei den Gottesmüttern – obgleich das genau erst nach Abnahme der erwähnten Fassungsschichten am Relief

von Pavlovice zu beurteilen ist – und vor allem die pausbäckigen Engelstypen, die sich an beiden Reliefs wiederholen). Ganz unterschiedlich wurde jedoch die Draperie angegangen. Die *Krönung* von Pavlovice griff zu einer Gliederung in üppige und dichte Vertikalen, der Mantel wellt und bauscht sich in der Unterpartie, um so an die lebhafteste Gestaltung des Faltenwurfs an den Krakauer Arbeiten von Veit Stoß zu erinnern.³⁶ Wie bereits Marie Anna Kotrbová andeutete, kommt die Draperie der knienden Maria von Pavlovice dem reich arrangierten Gewand der Jungfrau Maria mit Kind und Granatapfel auf einem Stich von Veit Stoß aus der grafischen Sammlung in München auffallend nahe.³⁷

Gesetzt den Fall, das Relief von Pavlovice stammt auch aus der Olmützer Werkstatt, mit der es unbestritten durch die genannten formalen Merkmale verbunden ist, zeichnen sich in dieser Werkstatt zwei interessante Strömungen ab – eine stark an Stoß orientierte mit dramatisch gewellten Draperien und eine zweite ruhvolle, bereits renaissanceartig ausgeglichene, die nüchtern nur auf einige der Stoßschen Elemente zurückgreift. Eine verantwortungsvolle Beurteilung dazu, welche Werke in diese Gruppen einzureihen wären, erfordert weitere Forschungen und notgedrungen auch einen detaillierten Vergleich. Auch eine Restaurierung der einzelnen Plastiken dürfte zu genaueren Schlüssen beitragen.

Das Krasíkov-Relief aus der Nationalgalerie ist zweifelsohne ein weitentwickeltes Werk, das mit seinem Niveau über das regionale Umfeld hinausragt. Es ist die Arbeit eines Meisters, der vom Schaffen des Veit Stoß ausging, zugleich aber bereits von der nach Mähren vordringenden Renaissancekunst beeinflusst war. Wie aus der obigen Stilanalyse hervorgeht, gehört das Relief in die Plastikgruppe um die sog. Olmützer Madonnen, welche in der Zeit um 1500–1510 in einer Olmützer Bildschnitzerwerkstatt entstanden sind. Mit seiner hochwertigen Ausführung bringt es diese Gruppe zum Abschluss und man kann seine Entstehung auf die letzten Jahre des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts festlegen. Eine solche Datierung stünde auch nicht im Widerspruch zur Neugründung des Klosters in Krasíkov gegen Ende des 15. und seinem letzten Aufschwung vor Mitte des 16. Jahrhunderts.

Anmerkungen

- 1** Inv. Nr. P 647, Höhe 130 cm; Breite 120 cm; Tiefe max. 14 cm; Fragment mit Hirt und Engel Inv. Nr. P 647a; Abmessungen: Höhe 38 cm; Breite 32 cm; Tiefe 12 cm.
- 2** Jaroslav Mathon, „Reliéf Narození Páně z býv. kláštera Corona Mariae u Krasíkova“, *Ročenka národopisného a průmyslového muzea města Prostějova na Hané*, XII, 1935, S. 51–61.
- 3** Marie Anna Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě*, Brno 1950. Nicht publizierte Diplomarbeit am Institut für Kunstgeschichte der Phil. Fak. MU Brno, S. 99–100, Kat. Nr. 87.
- 4** Anna Groborzová-Schürmannová, *Pozdně gotické sochařství na Olomoucku*. Nicht publizierte Diplomarbeit am Institut für Kunstgeschichte der Phil. Fak. MU Brno, S. 44.
- 5** *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, Teil 3, hrsg. Ivo Hlobil, Olomouc 1999, S. 260, 313.
- 6** Ivana Vernerová, *Laborbericht Nr. 03/39*. Prag 2003. Der Bericht ist im chemisch-technologischen Labor der Nationalgalerie in Prag hinterlegt.
- 7** Anna Třeštíková, *Restauratorenbericht Nr. 1270 (Inv. Nr. P 647)*. Praha 2003. Der Bericht ist im Archiv der Restaurationsabteilung der Nationalgalerie in Prag hinterlegt.
- 8** Jan A. Dus – Petr Pokorný, *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I*, Praha 2001, S. 286–312 (Ochs und Esel – S. 298).
- 9** „Revelationes S. Brigittae“, in *Corpus codicum Suecicorum mediaevi* 10/13, hrsg. Elias Wessén, Kopenhagen 1949–1952.
- 10** Zitiert nach der tschechischen Übersetzung: „Brigitta von Schweden“, *Tajemná slova. Zjevení a vidění svaté Brigity Švédské*, Olomouc 1928, S. 97–99.
- 11** Dus – Pokorný (zit. in Anm. 8), Das Protojakobusevangelium: S. 253–269.
- 12** *Illustrated Bartsch*. Bd. 8, hrsg. Jane Hutchinson, New York 1980, S. 218, Nr. 5 (122), Abmessungen: 159 × 157.
- 13** *Illustrated Bartsch*. Bd. 9, hrsg. Jane Hutchinson, New York 1980, S. 276, Nr. 3 (122), Abmessungen: 268 × 179.
- 14** Die Vermessung der Klosterkirche hat PhDr. Dalibor Prix vom Institut für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der ČR in Prag vorgenommen, dem ich für die liebenswürdige Überlassung des Grundrisses danken möchte.
- 15** Die Klostersgeschichte wurde erstmalig um die Mitte des 19. Jahrhunderts bearbeitet: Gregor Wolný, *Kirchliche Topografie von Mähren, meist nach Urkunde und Handschriften. I. Abteilung Olmützer Erzdiöcese*, II. Band, Brünn 1857, S. 465–471. Aus dieser Publikation hat der Autor des Stichworts über Kloster Corona Mariae verschiedene Angaben (nicht immer genau)

übernommen: *Umělecké památky Čech*, Teil 4, hrsg. Emanuel Poche, Praha 1982, S. 85.

16 *Codex Diplomaticus et Epistolaris Moraviae. Tomus tertius. Ab annis 1241–1267*, hrsg. Anton Boczek, Olomouc 1841, Nr. CCCXCII. S. 394.

17 Alle Angaben über die Klostersgeschichte wurden laut der Publikation Wolný (zit. in Anm. 15), S. 468–470 zitiert. Die Forschungen zu den Archivquellen einschl. des Archivs des Brünner Augustinerklosters stehen bisher aus. Dessen Neubearbeitung könnte dazu beitragen, die komplizierte Situation bei der mutmaßlichen Wiederherstellung der Klosterkirche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aufzuklären.

18 Mathon 1935 (zit. in Anm. 2), S. 55

19 Ich gehe davon aus, dass am Mittelschrein zu beiden Seiten je ein Flügel angebracht war (Schreinhöhe 2 m + Predella 1 m + Gesprenge 3 m). Räumt man aber ein, dass die Altarflügel zweiteilig waren, dürfte der ganze Altar eine Höhe von rund 10 m erreicht haben. Außergewöhnlich waren aber nicht einmal solche Altäre.

20 Die Altarabmessungen werden laut Angaben von Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven – London 1980, S. 276, 258, 254, 268 angeführt.

21 *Velhartická archa*, um 1500, Abmessungen: Höhe 3,27 m (ohne Gesprenge, dieses ist nicht erhalten); Breite 3,2 m. Nationalgalerie in Prag, Inv. Nr. P 4601-4604.

22 Mathon 1935 (zit. in Anm. 2), S. 52.

23 Kotrbová (zit. in Anm. 3), S. 99, Kat. Nr. 87.

24 Kotrbová (zit. in Anm. 3), S. 99, Kat. Nr. 86 u. 87.

25 Groborzová-Schürmannová (zit. in Anm. 4), S. 44.

26 Zdena Jeřábková, *Dřevěná plastika pozdní gotiky na Olomoucku s přihlédnutím k tvorbě na území přilehlé Moravy a Slezska*, Olomouc 1996. Nicht publizierte Diplomarbeit am Institut für Kunstgeschichte an der Phil. Fak. der Palacký-Universität in Olmütz.

27 Zum *Retabel von St. Jakob* in Rokytnice bei Přerov letztmalig Hlobil (zit. in Anm. 5), S. 323–324.

28 Zum Relief *Mariä Tod* letztmalig Hlobil (zit. in Anm. 5), S. 326–327. Bei diesem Werk findet er keinen Zusammenhang mit der Kunst von Stoß, eher ganz allgemein mit der zeitgenössischen süddeutschen Produktion.

29 *Madonna aus der Pfarrkirche von Hradčany-Koběřice* bei Prostějov, ursprünglich wohl aus Olmütz, Lindenholz, gefasst, Höhe 119 cm. Im Jahr 1999 wurde die Plastik von der akad. Malerin Milada Stroblová und der akad. Malerin Antoaneta Temenugová restauriert. Für die liebenswürdige Ausleihe von Restaurationsbericht und Fotodokumentation möchte ich der akad. Malerin Stroblová danken.

Für die Einsichtnahme in den Laborbericht danke ich Dorothea Pechová. Über die *Madonna von Hradčany-Koběřice* letztmalig Hlobil (zit. in Anm. 5), S. 328–329.

30 Eine Übereinstimmung in der Konzeption der Gesichter findet man auch beider *Madonna aus dem Olmützer Kunstmuseum*, die Kotrbová für ein entwicklungsmäßig älteres Werk und die Vorlage zur *Madonna von Hradčany-Koběřice* hält. Die mindere Qualität der Schnitzerei bei der Olmützer Madonna dürfte eher für das Gegenteil sprechen – wie bereits Hlobil (zit. in Anm. Nr. 5), S. 328 angedeutet hat – und die Statue aus dem Olmützer Museum kann man so für eine Variante der *Madonna von Koběřice* halten.

31 Die Statue ist heute leider verschollen, es liegt lediglich eine ältere Fotografie vor (Kotrbová [zit. in Anm. 3] Abb. 67), die allerdings für einen detaillierten Vergleich unzulänglich ist.

32 Vgl. Abb. in Zdzisław Kępiński, *Veit Stoß*, Warszawa – Dresden 1981, Abb. 56, das Detail des erwähnten Apostels, Abb. 57. Genannte Ähnlichkeiten sind in weiteren Szenen des Krakauer Altars zu finden, z. B. in den Mänteln Marias und des hl. Johannes aus der Szene *Kreuzigung* (Abb. 25); die Gewänder der Maria aus der Abbildung *Grablegung* (Abb. 27); der Engel Christus begleitende von Christi Höllenfahrt (Abb. 61) usw.

33 Abbildung beider Schnitzereien: Jaroslav Mathon, „Příspěvek k sochařství gotického období v kraji olomouckém“, *Ročenka národopisného a průmyslového muzea města Prostějova na Hané*, 4, 1927, S. 33–54, Abb. VI u. VII. Zum Skulptur des hl. Evangelisten Johannes letztmalig Hlobil (zit. in Anm. 5), S. 329.

34 Vom selben Bildschnitzer wurde mutmaßlich auch die *Madonna* aus Brünner Privatbesitz geschaffen, die heute aber leider verschollen ist und nicht für einen Detailvergleich zur Verfügung steht. Eine enge Verwandtschaft kann man nur anhand einer nicht sonderlich guten Fotografie in der Diplomarbeit von Marie Anna Kotrbová konstatieren (s. Anm. 31).

35 Kotrbová (zit. in Anm. 3), S. 99, Kat. Nr. 86.

36 Eine ähnliche Draperiegestaltung findet man auch bei der Knienden Jungfrau *Maria aus Židlochovice*. Der dortigen Knienden Jungfrau Maria hat sich letztmalig Kaliopi Chamonikola gewidmet, die jedoch einen Zusammenhang mit Stoß rundweg ablehnt und die Plastik mit den nach Mähren vordringenden Gerhaertschen Einflüssen in Verbindung setzte: *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, Teil 2, hrsg. Kaliopi Chamonikola, Brno 1999, S. 361–362.

37 *Illustrated Bartsch* (zit. in Anm. 13), S. 151, Nr. 3 (67), Abmessungen 200 × 165 mm.

Übersetzung Jürgen Ostmeier

Una bizzarria da ridere in the collections of the National Gallery in Prague

PETR PŘIBYL

Petr Přibyl, curator of the National Gallery in Prague. His main field of interest is Italian painting and sculpture of the 14th–16th centuries.



Fig. 1 Italian painter (Lombardy), second half of the 16th century, *Merry Party*. National Gallery in Prague.

Since at least ancient Greek times, artists and authors have liked again and again to return to moralizing themes as an omnipresent antipode of heroic painting or drama. This tradition was classically established in Aristotle's *Poetics* where "history" as the highest form of the art of poetry is divided into idealized heroic tragedy and the contrasting comic imitation.¹ Humanistic Renaissance culture distinguished between official, noble painting relating to liturgical or aristocratic representation and the opposing folk (volgare) or pagan culture (magic), which could be understood as a space for communicating at the margins of contemporary society's authority structure. Indeed, the mimetic notion of

work (i. e. imitating reality in a figurative manner) was employed outside large representative concepts; though it was interpreted and used in different manners in the course of centuries.

The poet, painter and art critic Giovan Paolo Lomazzo (1538–1600) dealt with this stance in art in his *Treatise on Painting*, most powerfully in Chapter 33 of Volume 6 in the section entitled "Composizione delle allegrezze e risi".² His text details a "weird and very funny" (*una bizzarria da ridere*) painting by Michelino da Besozzo (documented 1388–1445). It depicts four laughing peasants, two men and two women, one of whom holds a cat. Lomazzo described the scene in detail as having an unambiguous, openly lascivious and erotic



Fig. 2 Giovan Paolo Lomazzo – copy (?), *Four Laughing Figures and a Cat*. Galleria dell'Accademia, Venice. Photo: Author's archives.

meaning and even commented on the details of the figures' attire, such as the berets *all'antica*, which at the time could still be seen in the countryside, though "not ones so very comical".³ According to Lomazzo, Michelino's painting attracted such enormous attention that the scene was still being copied a hundred years later and could be found in many places.⁴

Such description well befits the National Gallery in Prague's painting recorded as *Merry Party* (Fig. 1). Jarmila Vacková introduced it in the literature as a moralistic genre scene from the broader stream of the kind known in the Netherlandish painting.⁵ The painting depicts four figures – two men and two women – and a cat. The figures laugh heartily, some face one another, some the viewer.⁶ In a clearly deliberate manner, the semi-figural depiction narrows the possibility of discerning any of the situation's details as described by Lomazzo, and the painting can only be "read" from its faces and hand gestures: the woman on the left holds a tomcat in her arms and the man on her left holds his coat in his right hand. The viewer is not taken aback by their laughing faces, but by the apparent lack of a reason for their merriment. Though not apparent, it is explained by Lomazzo's comments on Michelino da Besozzo's work. To

understand the painted scene one must know this text – and familiarity with the text enables one to add and understand all the scene's meanings and lascivious clues that would otherwise remain hidden.

Several paintings and a single drawing with similar content and form remain extant. While they more or less correspond to Lomazzo's description, they can be linked with Michelino da Besozzo neither in terms of time nor style. They are, moreover, compositions depicting semi-figures, and one cannot tell whether they are a literal illustration of the quoted excerpt from the *Treatise on Painting* or whether their original erotic allusions are mitigated and concealed in their more conventional hand gestures and facial expressions. These paintings can be divided in two groups according to the figures they depict:

1. Three men and one woman holding a cat in her arms in a painting that used to be deposited at a museum in Novara⁷, another in the former Tilbury Collection in New York City,⁸ another in an unknown collection published by Bert Meier⁹ and a painting on a panel at a Genoa museum.¹⁰ The group further includes a drawing¹¹ corresponding precisely to the Novara painting (Fig. 2). The drawing has been pierced and apparently served as a copy model, but it is smaller (28.3 × 43 cm) than the Novara piece (40 × 58 cm).

2. The group's other typology includes an arrangement of two men and two women, such as the painting auctioned in 1983 at Christie's and another deposited at the Angers museum.¹² A compositional analogue entitled *Two Concerting Couples* by Bartolomeo Veneto (dated 1506) also exists.¹³

The painting at the National Gallery in Prague belongs to the other grouping of two pairs; it most resembles the Angers work, depicting identical facial gestures and essentially the same garments: the only difference is the colour of the cat. The Prague painting has a tomcat, while the Angers cat is white. The Genoa couple on the painting's left is painted very much like the Prague figures. The facial features, hand gestures and cat's colour have much in common. The only exception is the man in the Genoa painting, who wears a ring on his index finger: the ring is missing in the Prague painting. The iconographic meaning of the cat depicted in most of these paintings serves as an apparent reference, specification and complement to the lascivious and erotic goings-on. The animal, whose prevalently negative symbolic meanings are contradictory in European painting, is a symbol of unpredictability and double entendre. It is certainly important that the cat is held by a woman who, with an amused look on her face, stares provocatively at a man to her right. Aside from the somewhat outmoded clothing details in the Prague painting (namely the beret with a feather and the cloak of the man on the left), it is in the faces, in particular, that the unspoken action is concentrated. It is likely that the mutual resemblances and only minor thematic variations in all the foregoing examples not only testify to a mode of thinking open to this form of comic or ironic reflection, but, more importantly, to the fact that they are based on a familiar prototype or prototypes. Franco Paliaga (1995) and Laura Pagnotta (1997) agree that *Two Concerting Couples* by Bartolomeo Veneto from 1506 was this prototype. Notwithstanding, Pagnotta does not rule out the existence of a Lombard painting dated from the late 14th and early 15th centuries with a similar comic-erotic context, which aroused considerable attention and served as a source of inspiration for Bartolomeo Veneto. The motif, which was popularized in the first half of the 16th century by artists from the Leonardo circles who were interested in anything grotesque, humorous and unusual, was probably adapted by

Paolo Lomazzo who, in his *Treatise*, offered a story of the alleged authorship of Michelino da Besozzo. A hypothetical genesis of individual figures shows that the iconographical line of the Prague painting dates as far back as the painting by Bartolomeo Veneto via the direct model of the Angers panel. Nevertheless, compared to the Angers painting, the Prague piece is of a lesser quality and the comically distorted facial expressions are employed too schematically. Even this difference in value, however, conforms with the supposed filiation of the Prague painting's composition, which can only generally be attributed to a Lombard artist of the second half of the 16th century.

A common principal feature of all the foregoing examples, including the painting at the National Gallery in Prague, are elements of caricature and double entendre. They were based on much-admired sketches and drawings by Leonardo depicting physical deformations, grimaces and grins studied in various manners and expressed in an abbreviated form. They became a source of inspiration even in the milieu of the sharply defined and eccentric Accademia della Val di Blenio, of which Giovan Paolo Lomazzo was also a prominent representative.¹⁴ Ironic humour and a comicality often bordering on socially acceptable convention were methods highly respected by the members of such society. They are, moreover, methods that in the form of satire, a grin or a relaxed view establish a rebellious, and perhaps even rejuvenating, artistic trend, existing side by side with the high art accepted by the majority.

Notes

Dedicated to Hana Seifertová, PhD., May 12, 2004.

1 Aristoteles, *Poetika*, Praha 1929, Chapters IV and V.

2 Giovan Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, I, II, ed. Roberto Paolo Ciardi, Firenze 1973–1974, p. 315 (II).

3 Ibid.: "Egli s'immaginò quattro villani che ridono insieme, due maschi e due femine, e finse il più vecchio tutto raso, il quale sta guardando d'ogni intorno e ridendo, come che goda oltre misura, che non si trovi uomo così malanconico e tristo, che non si muova a riso in rimirarlo; mentre che con la mano manca tocca lascivamente la villana che si tiene alla sinistra, la quale ha nel braccio un gatto che sembra anche egli d'allegrarsi dimenando la coda, e caccia la mano destra nelle calze al vecchio che ride, guardandolo nel volto e

ridendo in atto di godere del tutto; e dietro a questa collocò l'altra villana, la quale ride un poco meno, ma in atto conveniente appunto ad una sua pari; cioè perché gli sono alzati i panni dall'altro villano, e perché ella pone a lui la mano sinistra nelle calze, d'inde egli dirumpe in un grandissimo riso; talmente che pare che ne oda quasi lo schiamazzo, mostrando tuttavia così smascellamente i denti che gli si potrebbero sino ad un minimo annoverare. Ma quello che dà loro grandissima grazia sono certe berette fatte all'antica, ... ancora a nostri tempi sono usati da alcuni, ma non così ridicole." ([Michelino] depicted four peasants laughing, two men and two women; the oldest man is bald; he looks around and laughs riotously for there could be no man so melancholy and sad as not to laugh when beholding him; simultaneously, the older man lasciviously touches the peasant woman on his left; she holds a cat that also appears to be happy by virtue of its wagging tail. The peasant woman puts her right hand in the man's trousers while he too laughs; looking and laughing at him, the peasant woman is very much amused; behind her is another woman laughing slightly less but in a manner resembling that of the first; they laugh because the garment of the other man rises as she, too, puts her left hand in his trousers while the two laugh heartily; the noise of the scene seems almost audible, the figures laughing so hard their bared teeth may be counted. But the best thing about the entire scene is their hats and the other parts of their garments... of which ones not so very comical are still worn today.)

4 Ibid., p. 315

5 Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*, Praha 1989, p. 216, note 57 (Italian-Netherlandish painter of the mid-16th century). I am grateful to Olga Kotková, PhD., for her notification, and to Peter Klein, PhD., for a dendrological expertise of the painting (Acer sp.) that he performed in Hamburg in 1997.

6 Inv. No. O 1342, maple wood, 40.5 × 57.7 cm. The panel is 12 mm thick, tapered toward the edges and reinforced with two clamps sunk in the plane. Conspicuous rings of tangential cut. The background of medium thickness comprises chalk, the varnish is oil-based. The blue pigment of the drapery is a rich azurite, the preparatory modelation of the complexion is dark grey, no underdrawing detected (technological research by Mojmir Hamsík, 2000). The National Gallery acquired the painting from an unknown Russian collection in 1923.

7 Franco Paliaga, "Quattro persone che ridono con un gatto", *Achademia Leonardi Vinci*, VIII, 1995, pp. 143–157, p. 145, Fig. 5. Novara, Museo Civico, wood 40 × 58 cm, stolen 1974.

8 George Isarlo, *Les Indépendants dans la peinture ancienne*, Paris 1956, p. 35, Fig. 8.

9 Bert W. Meier, "Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo", *Arte lombarda*, 16, 1971, pp. 259–266, Fig. 3 on p. 263.

10 Ibid., Fig. 5 on p. 263.

11 Ugo Ruggieri, *Disegni lombardi. Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1982, No. 56. Venice, Galleria dell'Accademia, Inv. No. 1205, paper, black and red pencil, 28.3 × 43 cm. Recorded as a copy after G. P. Lomazzo.

12 Christie's London, June 15, 1983, No. 106; Angers, Musée des Beaux Arts, Cat. No. 6, wood, 62 × 94 cm.

13 Laura Pagnotta, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Firenze 1997, pp. 198–199 (private collection in Florence, wood, 67 × 140.5 cm).

14 Franco Paliaga, "Quattro persone che ridono con un gatto", *Achademia Leonardi Vinci*, VIII, 1995, pp. 143–157; Luciano Migliaccio, "Leonardo 'auctor' del genere comico", *Achademia Leonardi Vinci*, VIII, 1995, pp. 158–161; Accademia della Val di Blenio (Accademia della Valle di Bregno) was probably founded in Milan in 1560 and, besides Lomazzo, its members included Aurelio Luini, Annibale Fontana, Giovan Ambrogio Brambilla and the poets Bernardo Baldini and Lodovico Gandini. In 1568, Giovan Paolo Lomazzo became a superior – or "abbot" (abate) – of this Academy and, on this occasion, he painted his self-portrait as Bacchus (Milano, Pinacoteca di Brera). For further information about the character of the Accademia di Blenio, G. P. Lomazzo and his activities, see: James B. Lynch, "Lomazzo and the Accademia della Valle di Bregno", *The Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 210–211; Giulio Bora, "Da Leonardo all'Accademia della Valle di Bregno: Giovan Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli Accademici", *Raccolta Vinciana*, 23, 1989, pp. 73–101; *Rabisch: Giovanni Paolo Lomazzo e i Facchini della Valle di Blenio*, ed. Dante Isella, Torino 1993; *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, exhibition catalogue, ed. Manuela Kahn Rossi, Francesco Porzio, Milano 1998. Let me express my gratitude to Lubomír Konečný, PhD. for bringing this essential essay by J. B. Lynch to my attention.

Translated by Gita Zbavitelová

Der Richter in Elefantenrobe – Zu einem neuerworbenen Porträt des Jan Anthonisz van Ravesteyn (ca. 1572–1657)

ANJA K. ŠEVČÍK

Anja K. Ševčík, Kuratorin der Nationalgalerie in Prag, spezialisiert auf holländische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts.



Abb. 1 Jan Anthonisz van Ravesteyn, *Nicolaes Cromhout*. Nationalgalerie in Prag.

Lange Jahre schon war das *Porträt eines älteren Mannes* (Abb. 1) aus dem Goldenen Zeitalter der holländischen Malerei zu Gast in der Nationalgalerie Prag. Im Jahre 1939 mußte es von seinem jüdischen Besitzer, dem Textilunternehmer Richard Morawetz (1881–1965) vor seiner Emigration als Depositum abgegeben werden und wurde später gemeinsam mit weiteren hochrangigen Kunstwerken dieser Kollektion wie z. B. *Adrian van Ostades Tanz in der Scheune* und *Jakob Ochtervelts Trinkspruch* als Reichseigentum konfisziert. Nach der Restitution an die Morawetz-Erben im Jahre 1997 wurde es versteigert und gelangte in Privatbesitz, aus dem es nun unlängst endgültig für die Sammlung Alter Kunst erworben werden konnte.¹ Der Ankauf liefert den Anlaß, sich in diesem

Aufsatz eingehender mit dem Werk zu beschäftigen.

Das Bildnis zeigt den Dargestellten in einem traditionellen Brustbildausschnitt und Dreiviertelprofil mit unmittelbar auf den Betrachter gerichtetem Blick. Seine gediegene Kleidung mit einem reich gefältelten, von feinen Klöppelspitzen gesäumten Kragen und dem bortengeschmückten Wams mit Pelzüberwurf deuten auf einen wohlhabenden, im konservativ gehaltenen Kleidungsstil des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts gewandeten Auftraggeber hin. Das schütterere Haar, Gesichtsfalten, zwei Pigmentflecken auf der Nasenspitze und die unregelmäßigen Augenbrauen und Barthaare stellen im Gegensatz zu dieser Typisierung individuelle Züge dar, die der Künstler ohne Beschönigung wiedergibt. Auch der lockere, unregelmäßige Faltenwurf des hohen Kragens verleihen dem Porträt trotz steifer Pose einen sehr natürlichen, lebendigen Ausdruck. Diesen unterstützt die markante Beleuchtung von links oben, die zahlreiche Glanzlichter auf das Gesicht fallen läßt. Alle diese Elemente, gepaart mit einer hohen malerischen Qualität, die insbesondere im Inkarnat und dem weichen Flaum des Pelzes zum Ausdruck kommt, weckten trotz fehlender Signatur keine Zweifel an der bereits in der Sammlung Morawetz erfolgten Zuschreibung an Michiel Jansz van Mierevelt (1567–1641 Delft).² Mierevelt war einer der erfolgreichsten und produktivsten Bildnisspezialisten des frühen 17. Jahrhunderts. Im Umkreis seiner Heimatstadt Delft und dem benachbarten Den Haag, dem Verwaltungszentrum der Republik und Sitz des Statthalterhofes, wo zudem auch zahlreiche ausländische Diplomaten residierten, herrschte eine rege Nachfrage nach Porträts, der

Mierevelt mit Hilfe seiner großen Werkstatt nachkam. Die Liste der von ihm gemalten Persönlichkeiten liest sich wie das „Who is Who“ der politischen, wirtschaftlichen, geistlichen und künstlerischen Elite seiner Zeit. Zu dieser zählte zweifellos auch der Auftraggeber des Prager Bildes, dessen Identität bislang unbekannt war.

In völlig neuem Lichte erscheint das Gemälde vor dem Hintergrund einer Studie von Rudolf Ekkart zu einer um 1620 entstandenen Gruppe von Bildnissen des Haager Porträtmalers Jan Anthonisz van Ravesteyn (ca. 1572–1657).³ Darin publizierte Ekkart ein Männerbildnis auf Leinwand, dessen Kenntnis dem Prager Werk nicht nur eine neue Attribution und Datierung verleiht, sondern auch die Identität des Dargestellten preisgibt.

Im Rahmen eines aus zwei Ehepaarpendants bestehenden Gemäldequartetts, das Mitglieder der Familie Fagel zeigt, begegnen wir dem Prager Unbekannten unter dem Namen Nicolaes Cromhout (1561–1641) in identischer Pose und Kleidung, mit vollkommen übereinstimmenden Gesichtszügen – allerdings in Erweiterung des Brustbildes zu einer Dreiviertelfigur (Abb. 2). Im Unterschied zum neutralen Hintergrund des Prager Bildes tritt Cromhout nun in einem Interieur auf. An einen Tisch gelehnt, auf dem er seinen Hut und einen Holzhammer als Attribut seines Richteramtes⁴ abgelegt hat, steht er vor einem dunklen Samtvorhang, der am rechten Bildrand den Blick auf eine Fensternische mit Sitzbank freigibt.

Das Quartett vervollständigen neben Cromhout ein Pendantbildnis seiner Frau Abigaël Fagel (1567–1637) (Abb. 3), sowie die Porträts ihres Bruders François Fagel (1585–1644) und dessen Frau Maria Rosa (1595–1622).⁵ Inschriften auf den Bildern datieren die Porträts in das Jahr 1622 und nennen das Alter der Modelle. Während diese Angaben für François und Maria Rosa mit den Geburtsjahren übereinstimmen, findet sich bei Cromhout und seiner Frau die unkorrekte Bezeichnung „Aet(atis) 59.“ Alle vier Porträts befanden sich offensichtlich seit ihrer Entstehung im Besitz der Familie Fagel und gingen erst nach dem Tod des letzten männlichen Nachkommen 1928 in Staatsbesitz über. Die vier Porträts sind nicht signiert. Während die Bildnisse von François und Maria Rosa Fagel als Kopien nach Jan Anthonisz van Ravesteyn in der Literatur erscheinen,⁶ waren die Porträts von Cromhout und seiner Frau Michiel

Jansz Mierevelt zugeschrieben⁷ bzw. in neuerer Zeit als Kopien nach Mierevelt katalogisiert.⁸ Ekkart attribuiert sie nun in seinem Aufsatz an Jan Anthonisz van Ravesteyn, weist jedoch darauf hin, daß es sich lediglich um im Format verkleinerte Kopien (63 × 53 cm) nach verschollenen Originalen handelt. Die für ein Kniestück üblichen Maße lagen etwa ungefähr bei 115 × 85 cm bzw. 130 × 100 cm. Aufgrund der malerischen Qualität handelt es sich bei der Prager Tafel eindeutig um ein Original von der Hand des Meisters,⁹ während die verkleinerten Leinwandkopien im Sinne photographischer Abzüge wohl eher von Werkstattmitarbeitern angefertigt wurden – wann dies erfolgte, ist allerdings nicht bekannt. Offensichtlich bemühte man sich im Hause Fagel um die Zusammenstellung einer Familiengalerie des 17. Jahrhunderts aus gleichformatigen Dreiviertelporträts blutsverwandter und angeheirateter Mitglieder. Über das von Ekkart publizierte Quartett hinaus lassen sich mindestens noch fünf weitere formatgleiche Kniestücke nachweisen. Interessanterweise werden die Pendants von Henrick Rosa (1564–1629) und seiner Frau Cornelia van Hoogeveen (1570–1621) ebenfalls als Kopien nach Ravesteyn katalogisiert. Aus der nachfolgenden Generation haben sich die Bildnisse der Söhne des erwähnten Cromhout-Schwagers François Fagel erhalten: Der jüngere Caspar Fagel (1634–1688) wurde ca. 1581 von Johannes Vollevens I porträtiert.¹⁰ Caspar blieb unverheiratet, weshalb kein Pendant existiert. Die Bildnisse des älteren Hendrick Fagel (1617–1690) und dessen Frau Margaretha Rosa (1629–1706) fertigte im Jahre 1684 ein Nachfolger des Jan de Baen an.¹¹

In welchem Verhältnis konnte nun aber ein großformatiges und damit teureres Kniestück und dessen Kopie zu der kleineren unpräziseren Brustbildfassung in der Nationalgalerie stehen?¹²

Kleinformatige Wiederholungen von Porträts entsprachen der seinerzeit gängigen Werkstattpraxis, allerdings nur im Falle äußerst prominenter Persönlichkeiten wie z. B. der Statthalter.¹³ Von den drei weiteren Porträts des Fagel-Quartetts sind keine Brustbilder im Stile des Nicolaes Cromhout-Bildnisses nachweisbar. Gleichwohl gibt es im Œuvre Ravesteyns mindestens ein weiteres Vorbild für eine derartig identische¹⁴ Übertragung eines Bildnisses in einen größeren bzw. kleineren Porträtausschnitt. Hierbei handelt es sich um die beiden Porträts des Leutnant-



Abb. 2 Kopie nach Jan Anthonisz van Ravesteyn, *Nicolaes Cromhout*. Instituut Collectie Nederland Amsterdam/Rijswijk.

Gouverneurs der Provinz Overijssel Nicolaes van Schmelsingh/Schmeltzing (1560/61–1629) – ein Dreiviertelbildnis aus dem Jahre 1611¹⁵ und ein 1618 datiertes Brustbild.¹⁶

Im Falle der Cromhout-Bildnisse erscheint es – auch vor dem Hintergrund der Fagel-Familiengalerie – eher wahrscheinlich, daß die Prager Fassung dem Dreiviertelporträt vorausging. Der Künstler konzentrierte sich hierbei ganz auf die Physiognomie des Modells. Im Vergleich mit dem durch die Beigabe des erwähnten Hammers als Attribut des Richteramtes und des prunkenden Interieurs mit teuren Stoffen, Säulen und Mobiliar offizieller und repräsentativer wirkenden Kniestückes handelt es sich bei dem Prager Werk um ein verhalten-intimes Bildnis.

Gleichwohl verbietet es der vollendete Ausführungsgrad der Prager Tafel, von einer Studie zu sprechen. Vorstellbar wäre durchaus, daß das Brustbild als eigenständiges Porträt in Auftrag gegeben wurde und erst im Nachhinein als Vorlage für die Dreiviertelporträts benutzt wurde. Dies würde auch die durch die Inschrift der Kopie bekannte Altersangabe „Aet. 59“ erklären, derzufolge Cromhout bereits im Jahre 1620 porträtiert worden wäre und nicht erst „Anno 1622“, wie es die Beschriftung überliefert.¹⁷

Eine nur noch andeutungsweise und fragmentarisch erkennbare, durch einen Knoten geraffte Draperie in der rechten oberen Bildecke, die sich auch auf dem Röntgenbild zeigt, stellte offenbar den Versuch dar, auch das Prager Brustbild um die Andeutung eines Interieurs zu bereichern, doch läßt sich nicht sagen, ob diese Zutat zum Originalzustand des Bildes gehörte. Im Œuvre Ravesteyns findet sich allerdings eine Entsprechung für einen solchen Vorhangdekor in dem 1617 datierten und signierten *Porträt des Grafen Floris III van Pallandt*.¹⁸ Auch hier zieht sich die Draperie zum rechten oberen Bildrand hin und trifft in dem Pendantbildnis seiner Frau in der gedachten Mittelachse auf einen zweiten geknoteten Vorhang. Gebräuchlicher war die Rahmung von Pendants an den äußeren Bildrändern durch Draperien. Noch eine weitere Auffälligkeit des Prager Cromhout-Porträts scheint typisch zu sein für Ravesteyns Arbeiten: Eine manchmal weniger, manchmal stärker zur Geltung kommende Asymmetrie der Augengröße. Auf mehreren Männerporträts läßt sich wie im Falle Cromhouts feststellen, daß das dem Betrachter abgewandte linke Auge der Modelle maßstäblich zu groß geraten ist. Dieses Phänomen begegnet z. B. auch auf dem bereits erwähnten Bildnis des Grafen van Pallandt oder dem *Porträt eines jungen Mannes* von 1623.¹⁹

Die von Ekkart für das Dreiviertelporträt Cromhouts vorgeschlagene Autorschaft Ravesteyns kann somit für das Prager Brustbildnis übernommen werden, auch wenn es kompositorisch dem eher konservativen Stil Mierevelts folgt.

Die unabhängig voneinander vorgenommenen Attribuierung beider Cromhout-Bilder in der Vergangenheit an Michiel Jansz van Mierevelt spiegelt die große Nähe des Ravesteynschen Œuvres zu dem führenden Porträtmaler in Delft und Den Haag wieder. Lange wurde sogar angenommen, daß der um 1572 geborene und erstmals 1597 in Delft nachgewiesene Ravesteyn ein Schüler des hier ansässigen Mierevelt gewesen war. Ekkart weist jedoch darauf hin, daß das Frühwerk Ravesteyns in keiner Weise mit Mierevelt zusammenhängt. Dessen Einfluß mache sich erst nach 1610 auf Ravesteyns Arbeiten bemerkbar. Als graduellen Unterschied zwischen beiden Meistern benennt Ekkart die im Vergleich zu Mierevelt weniger trockene Malweise sowie eine den Modellen schmeichelndere, elegantere Porträtauffassung Ravesteyns.²⁰

1598 wurde Ravesteyn Mitglied der Lukasgilde in Den Haag, wo er dann auch bis zu seinem Tode 1657 tätig bleiben sollte. Er widmete sich ausschließlich der Porträtmalerei und wurde von Karel van Mander bereits in dessen Lebensbeschreibungen aus dem Jahre 1604 als Bildnisspezialist gewürdigt. Doch obwohl Ravesteyn, wie Ekkart feststellt, einer der wichtigsten nordniederländischen Porträtmaler in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war, so wurde in der Forschung überraschend wenig über ihn geschrieben.²¹ Ravesteyn stand zeitlebens und posthum im Schatten des insbesondere vom Statthalterhof bevorzugten Delfter Michiel van Mierevelt. Gleichwohl fand er dennoch im Verwaltungszentrum der Republik Den Haag eine ausreichend breite Auftraggeberschicht, die ihm zu einem umfangreichen Œuvre verhalf.²²

Zu jener kaufkräftigen Haager Elite zählte zweifelsohne auch Nicolaes Cromhout, dessen Biographie abschließend vorgestellt werden soll. Wer war dieser distinguierte Mann, der dem Betrachter aus dem Bild scheinbar nüchtern-neutral entgegenblickt?

Cromhout (oder Kromhout)²³ wurde als Sohn von Adrian Reynaertsz Cromhout (Franeker 1516 – Amsterdam 1588) und Neel Reyersdr (Alkmaar 1525 – Amsterdam 1586) am 9. 12. 1561 in Den Haag geboren. Am 15. 4. 1591 heiratete er in Amsterdam die bereits erwähnte Abigaël Fagel (Abb. 3). Er starb am 23. 3. 1641 in Amsterdam. Als Doktor der Rechte war er seit 1591 Ratsherr am Hofe von Holland, dem Gerichtshof für die Provinzen Holland und Zeeland. 1620 wurde er sogar zum Präsidenten des Hofes berufen. Ab 1625 bzw. von 1626-1635 fungierte er als Kurator (Aufseher) der Universitäten Franeker und Leiden. Ab 1631 war er zudem vorsitzender Ratsherr am Hofe von Friesland.

Daß er eine angesehene Persönlichkeit war, zeigt sich u. a. an der Tatsache, daß er im Jahre 1608 mit der Stadt Amsterdam über die Einwilligung in den Zwölfjährigen Waffenstillstand mit den Spaniern erfolgreich verhandelte. Er pflegte zudem eine intensive Zusammenarbeit mit Hugo de Groot (oder *Grotius*, 1583–1645), einem international anerkannten Rechtsgelehrten. Gemeinsam mit ihm und zwei weiteren Juristen besuchte Cromhout im Jahre 1611 Emden in Ost-Friesland, um einen Streit zwischen Enno Graf von Ost-Friesland und den Ständen zu schlichten.



Abb. 3 Kopie nach Jan Anthonisz van Ravesteyn, *Abigaël Fagel*. Instituut Collectie Nederland Amsterdam/Rijswijk. Photo: Tim Koster.

Zu seinem Ansehen gesellte sich beträchtlicher Wohlstand. Dies zeigt sich zum Beispiel am Kauf zweier Grundstücke von 30 Morgen (etwa 2,5 ha) im 1635 trockengelegten Wormmeer. Bereits 1608 agierte er als Vorstandsmitglied bei der Trockenlegung der Beemster. Auch war er an der Eindeichung des Diepsmeers, Jaarlinger Meers und Kerkmeers beteiligt, wie es eine von Johan van Oldenbarnevelt aufgestellte Übereinkunft aus dem Jahre 1595 bezeugt.²⁴ Bei diesem Investitionsprojekt kreuzten sich somit erstmals urkundlich belegt die Wege Cromhouts und des Johan van Oldenbarnevelt (Amersfoort 1547 – 1619 Den Haag). 1619 sollten sie sich in jenem tragischen Prozeß gegen letzteren sowie Hugo de Groot und Rombout Hogerbeets trennen, der mit Oldenbarnevelts Hinrichtung endete.

In diesem Tribunal schlugen sich die politischen und religiösen Auseinandersetzungen innerhalb der jungen niederländischen Republik nieder, verkörpert in den Personen des Statthalters Moritz von Nassau und des Landesadvokaten der Provinz Holland Johan van Oldenbarnevelt. Ihre Rivalität um Macht und Einfluß, verstärkt durch divergierende außen- und innenpolitische Konzeptionen eskalierte, in dem



Abb. 4 Cornelis Saftleven, *Satire auf das Tribunal des Johan van Oldenbarnevelt*, 1663. Rijksmuseum Amsterdam.

religiösen Disput zwischen liberalen Calvinisten, den sog. Remonstranten, und ihren orthodoxen Gegenspielern, den sog. Contra-Remonstranten, der sich rasch zu einer die ganze Republik polarisierende Auseinandersetzung über die Beziehung zwischen Staat und Kirche auswuchs. Bei den Bemühungen um eine Beilegung der Streitigkeiten im Jahre 1608 stand Oldenbarnevelt u.a. auch Nicolaes Cromhout als politischer Beauftragter zur Seite.²⁵ Im Januar 1617, als Contra-Remonstranten die Grote Kerk in Den Haag besetzen wollten, forderte Cromhout in seiner Eigenschaft als vorsitzender Richter des Hofes von Holland den Prinzen Moritz dazu auf, einen Teil seiner Leibwache zum Schutz der remonstrantischen Gottesdienste abzustellen, was dieser ablehnte.²⁶ Einige Monate später hatte sich Cromhout aber offensichtlich bereits auf die Seite der Abtrünnigen geschlagen, als deren Sprecher er am 6. Juli Oldenbarnevelt aufsuchte und ihn um eine Öffnung und Restaurierung der Kloosterkerk für die Gottesdienste der Contra-Remonstranten

bat. Oldenbarnevelt betonte seine grundsätzliche Bereitschaft hierzu, beharrte jedoch auf seiner Ablehnung der von den Orthodoxen forcierten Einberufung einer nationalen Synode anstelle einer staatlichen Tolerierung verschiedener Glaubensrichtungen.²⁷ Als Cromhout das Scheitern seiner Mission bekannt geben mußte, drangen die Contra-Remonstranten gewaltsam in die Kloosterkerk ein. Prinz Moritz, der militärische Oberbefehlshaber der Republik, solidarisierte sich mit ihnen und weigerte sich, seine Truppen gegen sie einzusetzen. Dies motivierte Oldenbarnevelt dazu, den Magistraten die Anwerbung bezahlter Söldner zur Selbstverteidigung gegen die Aufständischen zu gestatten. Für Moritz ein Affront, auf den er mit dem Verlangen nach Einberufung einer nationalen Synode antwortete, seiner Mehrheit unter den Generalstaaten gewiß. Die Staaten von Holland unter Oldenbarnevelt antworteten darauf mit einer Art Unabhängigkeitserklärung, was Moritz wiederum zum Einmarsch veranlasste, ohne jedoch auf nennenswerte Gegenwehr

zu stoßen. Am 23. August 1618 wurden Oldenbarnevelt und seine Hauptmitstreiter de Groot und Hogerbeets auf Befehl der Generalstaaten unter dem Vorwurf des Hoch- und Landesverrats verhaftet. Erst im November wurde Oldenbarnevelt vor die Untersuchungsrichter geladen, allesamt handverlesene Gegner des Angeklagten. Im Februar 1619 begann der eigentliche Prozeß. Um Oldenbarnevelt unschädlich zu machen, ersetzten die Generalstaaten und Moritz den eigentlich zuständigen Gerichtshof von Holland durch eine eigens zusammengestellte Bank von 24 Richtern, wobei zwölf aus der Provinz Holland und je zwei aus den übrigen Provinzen Gelderland, Zeeland, Utrecht, Friesland, Overijssel und Groningen stammten. Auch hierunter befanden sich viele persönliche Feinde Oldenbarnevelts. Dem Angeklagten war weder ein Verteidiger gestattet, noch der Gebrauch von Dokumenten oder gar die Benutzung von Feder und Papier.

Offenbar gegen seinen Willen wurde nun auch Nicolaes Cromhout als einer der von Holland entsandten zwölf Richter in dieses folgenschwere Tribunal verstrickt. Als angesehenen Jurist war er für die Aufwertung und prätendierte Legalität des Prozesses unverzichtbar – denn nicht alle Delegierten waren vom Fach: „Many of them were totally ignorant of law. Some of them knew not a word of any language but their mother tongue, although much of the law which they were to administer was written in Latin.“²⁸

Das biographische Wörterbuch der Niederlande beschreibt die Rolle Cromhouts folgendermaßen:

„1619 wurde er zu einem der 24 Richter über die drei Staatsgefangenen berufen. Dem wollte er sich – um seiner Freundschaft zu Oldenbarnevelt willen, mit dem er in verschiedenen Kommissionen tätig gewesen war und zu de Groot und Hogerbeets, deren Kinder er über die Taufe gehalten hatte – entziehen, doch fand seine Beschwerde kein Gehör. Man liest nicht, daß er seine Stimme zum Vorteil seiner vormaligen Freunde erhoben hätte.“²⁹

Am 12. Mai 1619 wurde das Todesurteil gegen Oldenbarnevelt verkündet und am folgenden Tag im Binnenhof von Den Haag vollstreckt. Der in dem Schlußsatz des zitierten biographischen Eintrags über Cromhout diplomatisch angedeutete Opportunismus wurde offenkundig belohnt, denn im Anschluß an den Prozeß, im Jahre 1620, erklomm Cromhout den Gipfel seiner

Karriere: er wurde zum Präsidenten des Hofes von Holland ernannt.

Seine Beteiligung an dem bis heute diskutierten Prozeß gegen Oldenbarnevelt trug Cromhout jedoch auch die zweifelhafte Ehre ein, 45 Jahre später von Cornelis Saftleven (Gorkum 1607–1681 Rotterdam) in dessen *Satire auf die Verurteilung des Johan van Oldenbarnevelt* verewigt zu werden (Abb. 4).³⁰ Mit Ausnahme des Angeklagten erscheinen alle Beteiligten verspottend in Tiergestalt, überragt von der monumentalen Gestalt eines baretteschmückten Elefanten, mit dem traditionell Nicolaes Cromhout identifiziert wird.³¹ Die Legitimität des Prozesses bezweifelnd, heftete der Künstler ein Papier mit seiner Signatur an die Wand, auf dem die Worte „Trucidata innocentia“ (Die ermordete Unschuld) stehen.

Die Auswahl der Tierfiguren zur Karikatur der einzelnen Persönlichkeiten folgt offenbar nicht der im 17. Jahrhundert populären Tiertypologie, die für verschiedene Physiognomien und Charaktere eine Entsprechung im Tierreich festlegte.³² Ein weiteres Gemälde sowie zwei Zeichnungen Saftlevens, die traditionell als Darstellung der Richter Oldenbarnevelts gelten (Standort unbekannt),³³ nutzen teilweise ganz andere Tierfiguren, so daß die Zuordnung offenbar nicht streng festgelegt war. Während sich der Künstler beispielsweise im Falle des Amsterdamer Bürgermeisters Reinier Pauw bei der Wahl des ihn vertretenden Tieres von dessen Nachnamen „Pfau“ inspirieren ließ, so kann nur spekuliert werden, aus welchem Grund Cromhout als Elefant erscheint. Ob die sprichwörtlich dicke Haut des Elefanten, an dem persönliche Gefühle und moralische Überzeugungen abprallen, der Grund hierfür war? Zu einer gewissen Ehrenrettung Cromhouts muß jedoch hinzugefügt werden, daß er von Saftleven nicht als eine der zähnefletschenden Bestien porträtiert wurde, wie z. B. Hendrick van Essen und Nicolaes Voogt (als Löwen), Gerard Beuckersz van Santen (als Krokodil) oder Hugo Muys van Holy (als Tiger), die erklärte Gegner Oldenbarnevelts waren. Er wurde eher in die Gruppe der zahmen, unaggressiven Tiere wie Kalb, Ziege, Esel eingereiht. Mit aller Vorsicht, die aufgrund der ungenauen Quellenlage bei der Bewertung der Persönlichkeit Cromhouts angebracht ist, war dieser auch in der Deutung Saftlevens nicht Antreiber, sondern

instrumentalisierter Mitläufer im Prozeß. Aus welcher Quelle Saftleven bei seiner Satire schöpfte, läßt sich bislang nicht genau rekonstruieren.³⁴ Eine wohl nicht originale Nummerierung der 24 Tiere auf dem Gemälde findet seine Entsprechung in der Namensfolge einer Liste der Richter, die auf einem zeitgenössischen Pamphlet zum Gedenken an den „Staats-Märtyrer“ Oldenbarnevelt abgedruckt ist.³⁵

Bei aller Zwiespältigkeit darf abschließend festgehalten werden, daß mit dem Porträt des Nicolaes Cromhout das Ebenbild einer namhaften Persönlichkeit der nördlichen Niederlande des frühen 17. Jahrhunderts für die Sammlungen der Nationalgalerie erworben werden konnte, in dessen Biographie sich ein zentrales zeitgenössisches Ereignis eingeschrieben hat. Die Entstehungszeit des Bildnisses 1620–22 erfolgte auf dem Höhepunkt von Cromhouts Karriere nach der Ernennung zum Präsidenten des Hofes von Holland, was durchaus Anlaß für eine derart repräsentative Selbstdarstellung gewesen sein konnte. Daneben gilt es aber auch die malerische Qualität des Porträts zu würdigen, welches nunmehr das durch zwei bedeutende Spätwerke³⁶ in Prag vertretene Œuvre des Jan Anthonisz van Ravesteyn dauerhaft bereichert.

Anmerkungen

Gewidmet PhDr. Hana Seifertová zum bedeutenden Lebensjubiläum.

1 Holz, 68, 5 × 54 cm, Inv. Nr. O 18146 (früher DO 262, O 8786, VO 1/2000). Offensichtlich kam das Gemälde über Deutschland in die Sammlung Morawetz. Darauf verweist der Zollstempel Bodenbach-Děčín auf der rückseitigen Parkettierung. Hier findet sich auch ein rudimentäres Exlibris, das noch nicht genauer identifiziert werden konnte.

2 Hugo Feigl, *Podobizny ze čtyř století, 24 podobizny z pražského soukromného majetku*, Katalog der Ausstellung, Prag 1929–1930, S. 13, Nr. 7 (67); Kat. *Národní galerie v Praze, Sbírka starého umění*, Prag 1949, S. 53, Nr. 350; Kat. *Národní galerie v Praze, Sbírka starého umění*, Prag 1960, S. 53, Nr. 364; Jaromír Šíp, *Dutch Painting*, Prag 1961, Nr. 14 (um 1630); Jaromír Šíp, *Holandské figurální malba 17. století ze sbírek pražské Národní galerie*. Prag 1969, S. 17 (1630er Jahre); Jaromír Šíp, *Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerie*. Prag 1976, S. 96 (nach 1610).

3 Rudolf E. O. Ekkart, „The Portraits of ‚The Vrijdags van Vollenhoven Family‘ by Jan Anthonisz. Van Ravesteyn“, *The Hoogsteder Mercury*, 12, 1991, S. 3–16.

4 Siehe die nachfolgende Biographie Cromhouts.

5 Leinwand, 63 × 53 cm, Sammlung Instituut Collectie Nederland Amsterdam/Rijswijk, Inv. Nr. C 504, C 503, C 505 und C 506.

6 Vgl. Kat. *Fagel. Een Nederlands Regentengeslacht 1585–1929*, Rijksmuseum Gevangenpoort Den Haag, Rijksmuseum Amsterdam 1962, Kat. Nr. 2a und 2b; *Old Master Paintings. An illustrated summary catalogue, Rijksdienst Beeldende Kunst*, Zwolle – Den Haag 1992, S. 248, Nr. 2156 und 2157.

7 Vgl. *Fagel* (zit. in Anm. 6), Kat. Nr. 1a und 1b.

8 *Rijksdienst* (zit. in Anm. 6), S. 206, Nr. 1750.

9 Dies bestätigte auch Ekkart anlässlich eines Besuchs der Nationalgalerie 1996 mit dem Vorschlag einer Attribution an Ravesteyn (siehe im Folgenden).

10 *Rijksdienst* (zit. in Anm. 6), S. 307, Nr. 2720; *Fagel* (zit. in Anm. 6), Kat. Nr. 5a (C 511).

11 *Rijksdienst* (zit. in Anm. 6), S. 31, Nr. 102 und 103; *Fagel* (zit. in Anm. 6), Kat. Nr. 3a und 3b (C 507 und C 508).

12 Eine Beschneidung der Prager Holztafel läßt sich aufgrund der rückseitig sichtbaren originalen Abfassung der Kanten ausschließen.

13 Vgl. Rudolf Ekkart, „Ravesteyn, Jan (Antonisz.) van“, in *The Dictionary of Art*, Hrsg. Jane Turner, London 1996ff, Bd. 26, S. 38.

14 Zumindest dem Vergleich der Bilder in Photographie nach.

15 Leinwand, 115 × 97 cm, signiert und datiert 1611, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag, Inv. Nr. 419.

16 Holz, 61,5 cm × 50 cm, dat. 1618, Koninklijk Paleis Amsterdam, Intendantenkamer.

17 Ekkart vermutet, daß es sich bei dem Brustbildnis um eine zeitgleich entstandene Teilreplik nach dem verlorenen Kniestück handelt (frdl. Mitteilung vom 11. 5. 2004).

18 Culemborg, Elisabeth Weeshuis, Abb. 8/9 bei Ekkart 1991 (zit. in Anm. 3).

19 Sammlung Instituut Collectie Nederland Amsterdam/Rijswijk, Abb. 11 bei Ekkart, 1991 (zit. in Anm. 3).

20 Ekkart 1991 (zit. in Anm. 3), S. 11.

21 *Ibid.*, S. 9.

22 Vgl. zur Biographie des Künstlers: Rudolf Ekkart, „Jan Anthonisz. van Ravesteyn“, in *Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600–1700*, hrsg. Erwin Buijsen, Den Haag – Zwolle 1998, S. 230–237.

23 Für Recherchen zur Biographie Cromhouts danke ich Jan Wiggers, Hoewelaken.

24 S. P. Haak, *Johan van Oldenbarnevelt, bescheiden betreffende zijn staatkundig beleid en zijn familie*, Den Haag 1934, S. 309, Bd. 1, Nr. 151. Siehe für weitere Dokumente, die Cromhout im Bezug zu Oldenbarnevelt zeigen A. J. Veenendaal, *Johan van Oldenbarnevelt, bescheiden betreffende zijn staatkundig beleid en zijn familie*, Den Haag 1967, Bd. 3, S. 172,

Nr. 177; S. 456, Nr. 386; S. 475, Nr. 402; S. 670, Nr. 555.

25 Siehe Jan den Tex, *Oldenbarnevelt*, Cambridge 1973, Bd. 2, S. 451.

26 Ibid., S. 569.

27 Ibid., S. 588.

28 John Lothrop Motley, *Life and Death of John of Barnevelt*, New York 1874, Bd. 2, S. 315.

29 Teilübersetzung des Eintrags zu Nicolaes Cromhout in: Abraham Jakob van der Aa, *Biographisch Woordenboek der Nederlanden*, Haarlem 1852, Bd. 3. Die Formulierung „Man liest“ bezieht sich wohl auf die erst 1850 durch die Utrechter Historische Gesellschaft öffentlich zugänglich gemachten Akten zum Prozeß.

30 Signiert und datiert 1663, Leinwand, 63 × 86 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. A 1588.

31 P. J. J. van Thiel (u. a.), *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam 1976, S. 493.

32 Vgl. hierzu Otto Baur, *Bestiarium Humanum. Mensch-Tier-Vergleich in Kunst und Karikatur*, München 1974, S. 41–50.

33 Wolfgang Schulz, *Cornelis Saftleven 1607–1681. Leben und Werke mit einem kritischen Katalog der Gemälde und Zeichnungen*, Berlin – New York 1978, Kat. Nr. 530 (Gemälde), Kat. Nr. 28, 29 (Zeichnungen).

34 Die zeitgenössischen Berichte über den Prozeß waren der Verfasserin leider nicht zugänglich.

35 Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. 1374 f. Für den freundlichen Hinweis danke ich Kathelijn Sielhorst, Rijksmuseum Amsterdam.

36 *Porträt eines Botanikers*, Holz, 114 × 84 cm, Inv. Nr. O 9505; *Porträt einer Frau*, signiert und datiert 1641, Holz, 113 × 84 cm, Inv. Nr. O 9506.

Restored Wood Carvings of Johann Georg Bendl, Franz Preiss and the Matthias Bernhard Braun Workshop at the New National Gallery in Prague Exhibition

TOMÁŠ HLADÍK

Tomáš Hladík, curator of the National Gallery in Prague, is a specialist in Baroque art of central Europe.



Fig. 1 Franz Preiss, *Apostle Jude Thaddeus*, before restoration, ca. 1710. National Gallery in Prague.

Preparations for the permanent exhibition “The Artist and His Workshop in Baroque Bohemia”, which opened in St George’s Convent in June 2003, involved several instructional examples of the day-to-day work of a Baroque painter’s home workshop. It also involved restoring a recent National Gallery in Prague acquisition purchased for its Baroque sculpture collection from a private owner. Moreover, the Gallery succeeded in acquiring a high-quality collection of sculptures on loan from several state-owned collections and Roman Catholic parishes.¹ Two groups of alabaster statues by Lazarus Widmann from the former Vrtba Collection could be displayed at St George’s Convent owing to the extraordinary courtesy of the owner of Křimice Château.² The most valuable of the sculptures are undoubtedly the altar statues from St Ludmille’s Church in Prague-Chvaly (attributed to Johann Georg Bendl by O. J. Blažíček) and the polychrome-free wood carvings from the St Nicholas’ parish church in Horkey nad Jizerou and the common chapel in the West Bohemian village of Litá, whose shared origin should be sought in the inspirational and creative milieu of the Matthias Bernhard Braun workshop in Prague. It is also worth mentioning that all the works, except the two alabaster pieces by Widmann, are being publicly displayed for the first time.

The first of the described artworks depicts the apostle *St Jude Thaddeus* (Fig. 1) with his traditional attribute – a bludgeon.³ Whether it was a commissioned or demonstration model for a planned altar statue or stone sculpture is not easy to tell today. Certain notable details such as the figure’s high waist and, above all, the large palms of its hands may suggest that it was a preparatory model for a

statue that now bears only fragments of the original polychromy (Fig. 2).⁴ These details may suggest that a final statue was meant to be installed in an elevated place such as an altar retable or a tall stone pedestal. The small wood carving of the *Apostle Jude Thaddeus* may have served as decoration for a small altar;⁵ it is more likely, however, that it was part of a group of twelve apostles analogous to another well-known, non-model wood carving in the National Gallery in Prague collections – the statue of *St Andrew* (Fig. 3) by František Preiss, which is also on display in the new Baroque workshop exhibition. It is very similar to the *Apostle Jude* in its dynamic motion and exquisite carving.⁶

The viewer of this recently acquired statue of Jude Thaddeus is captivated by the energetic physical dynamism created by the vigorous motion of the body and contrapposto of the extended leg. An equally striking characteristic of the chosen composition is the generously carved coat with the thick ring of the inverted hemline under the waist and deeply cut folds around the projecting left leg. The statue's distinct stylistic features, in particular the sureness with which the energetic physical motion is combined with the dynamic form of the coat to produce a wholly convincing result, help define the artist's name.

Moreover, an examination of *St Jude's* sturdy robe and realistically carved face fringed with a wealth of long curls and the ringlets of a broad beard immediately brings to mind the apostles by Franz Preiss of Hradčany, a practitioner of traditional Bohemian wood carving. Of the examples closest to this sensitive work of realist statuary, which features a vigorous rippling of the heavy drapery, let us name the small gilded wood carvings of *SS Luke and Matthew the Evangelists* recently offered for sale by the Dorotheum Praha auction house and identified as the work of Franz Preiss.

The statues of *St Joachim and St Joseph with the Infant Jesus* (Figs. 4 and 5, respectively) from the parish church of St Ludmilla in Prague-Chvaly were restored together with the wood carving of Jude Thaddeus.⁸ These display all the prominent features of Johann Georg Bendl's (ca. 1620–1680) exquisite wood carving. Like the other altar statues by this sculptor, which represented the more significant artistic part of his work, these, too, were meant to be viewed up close. They are distinguished by compositional compactness, the energetic modelling of the richly rippled cloaks, the dynamic gestures



Fig. 2 Franz Preiss, *Apostle Jude Thaddeus*, after restoration. National Gallery in Prague.



Fig. 3 Franz Preiss, *Apostle St Andrew*, ca. 1710. National Gallery in Prague.



Fig. 4 Johann Georg Bendl, *St Joachim*, pre-1680. Roman-Catholic parish of St Ludmille's Church, Prague-Chvaly, loaned to the National Gallery in Prague. Photo: National Gallery in Prague.

and the vigorous contrapposto of the feet clad in Greek-like open-toed sandals. The two saints' heads sunk between their narrow shoulders are also attractive for the meticulous modelling of their beards and thick wavy hair. The sober realism of these monumentally conceived statues, adding to the overall impact of their seriousness of expression, is quite characteristic of Bendl's work. While the attribution of these outstanding wood carvings is beyond doubt, their exact dating remains problematic, gradually shifting from the last years of Bendl's life to the 1660s.⁹ Nor is much help to be found in the familiar fact that the originally Renaissance chateau in Chvaly was acquired in 1652 by the Jesuits who then converted it into an order residence and added the St Anne's Chapel. Although Bendl's largest commissions came from Prague's Old Town-based Society of Jesus from the 1650s onward, in this particular case the *patres* probably had

the chapel's interior furnished with Bendl's statues only many years after they had acquired the chateau. The chosen carving form suggests that the Chvaly statues were made at the very end of Bendl's life. The highly formal quality of *St Joachim's* figure, elicited by the unusually lively and exquisitely modelled carving, is of particular interest.¹⁰ The treatment of the drapery shows a very close affinity to the treatment of the garments of some of the apostles found on the confessionals of the Jesuit Church of St Saviour in Prague's Old Town (1673–1675), namely *St John the Evangelist* and, even more obviously, *St Thomas* (Fig. 6).¹¹ The later dating of the Chvaly statues is further supported by the characteristic carving motifs of cascading long garment hems with inverted, tapered hemlines and sharpened borders, underlining the expressive impact of the drapery. These, too, represent the most characteristic feature of the St Saviour



Fig. 5 Johann Georg Bendl, *St Joseph with the Infant Jesus*, pre-1680. Roman-Catholic parish of St Ludmille's Church, Prague-Chvaly, loaned to the National Gallery in Prague. Photo: National Gallery in Prague.



Fig. 6 Johann Georg Bendl, *Apostle St Thomas*, 1673–75. Roman-Catholic parish of St Saviour's Church, Prague–Old Town. Photo: National Gallery in Prague.

apostles. The stylistic elements typical of Bendl's work in his last years include the broadening of the statue's silhouette with an opening cloak, from which animatedly gesticulating arms distinctively "stick out". The latest restoration fully confirmed the rare sculptural qualities of the saints in the St Ludmille's Church in Chvaly that had been acknowledged in the early 20th century.¹² That is why the two statues of the husbands of St Anne and the Virgin garnered the deserved attention of the French public at the Bohemian Baroque exhibition in Lille, where they were key pieces in the early Baroque exhibits.¹³

Like Bendl's statues in the St Anne's Chapel in Chvaly, the Bohemian Baroque exhibition at the Palais des Beaux-Arts in Lille for the first time showed the group called *St John of Nepomuk and a Little Angel* (Fig. 7).¹⁴ It comes from the confessional of St Nicholas' Church in Horky nad Jizerou built in 1723–1725

by Nicola Rossi and paid for by Count Franz Maximilian of Klarstein.¹⁵ According to extant accounting documents, Matthias Bernhard Braun was the artist paid by the builder's heir to make three altars, two angels, small busts and a new pulpit for the church – unfortunately at an unspecified date.¹⁶ The main altar and pulpit were necessary furnishings and so were surely produced by the time the church was completed; however, the confessional was not delivered before 1729.¹⁷ The bareheaded St John clad in a canonical robe, kneeling on a carpet of clouds and worshipping a crucifix raised toward the saint by a vivid angel was likely also made at this time; this statue brought a powerful thematic revitalization and remarkable lyrical note to the contemporary iconography of the Bohemian Baroque's most revered saint.¹⁸ The same is true of the stylistic language of the group from Horky nad Jizerou,



Fig. 7 Matthias Bernhard Braun – workshop, *Group of St John of Nepomuk and a Little Angel*, after restoration, 1729 (?). Roman-Catholic parish Horky nad Jizerou, loaned to the National Gallery in Prague. Photo: National Gallery in Prague.

which is visibly different from all the older variations of the theme produced by the Braun workshop: unlike them, it is more tranquil in its sculptural form and softer in execution. The relief of the entire figure of St John is rendered quite brilliantly; it is unusually softly modelled and exquisite in all its details, while also attractive in the beautiful texture of its wood. The piece is an example of the expressive mastery of an unknown artist whose carving knife could perfectly individualize the parts of St John's canonical robe, e. g. the short ruffled folds of the airy surplice and the delicately ruffled fur on the cloak, even though rendered in hard oak wood. The saint's ascetically thin face framed by long wavy curls (Fig. 8) and slender palms

clasped in prayer are also suggestive. Quite the obverse is represented by the chubby little angel with puffed-up cheeks, a pointed nose and deeply set eyes – a true reincarnation of the Braun putti.¹⁹ But the most impressive detail of the entire group of statues is the crucifix in the angel's short hands. Although it has only survived as a torso, the Crucifixion is clearly a brilliantly "carved miniature" (Fig. 9).

The above described formal approach and stylistic differentiation tie the group of *St John of Nepomuk* in Horky nad Jizerou to another sculpture of the martyr of the confessional secret, which is modelled with the same brilliance but even better known: the wood carving of *St John of Nepomuk* from Liliová Street in Prague (today at the National Gallery in Prague), which may originally have been complemented by the figure of a little angel.²⁰ A more detailed comparison of the two works, however, shows that the Liliová artwork, which was produced in a Prague workshop in the second quarter of the 18th century under the strong influence of M. B. Braun, is somewhat more decorative in form and more emotional in expression than the glorification of St John from the parish church in Horky.

Stylistically, the peaceful, composed expression with surprisingly soft and delicate modelling make the group of *St John of Nepomuk and a Little Angel* from Horky nad Jizerou one of the most formally refined and significant works in the so-called Braun line of succession in Central Bohemia. As it happens, the work may be attributed to one of Braun's younger assistants who collaborated on the sculptures that were to decorate the huge main altar in the pilgrimage Church of Ascension of the Virgin in Stará Boleslav (1720–1721). Braun's large commissions in the region at that time almost certainly engaged two members of the Jelínek (Gelinek) family workshop in Kosmonosy – Josef Jiří Jelínek and perhaps even his older step-brother Martin – who apparently worked in the master's workshop in Prague.²¹ In the following years, faithful replicas of the newly restored Horky group could be found in the entire Lower Pojizeří region, including a number of stone sculptures made by the Jelínek workshop in Kosmonosy. Statues of St John of Nepomuk that differ only in minor details – the specific kneeling position, the position of the arms, placement of the biretta or transformation of the principal attribute borne in every case by a Little



Fig. 8 Matthias Bernhard Braun – workshop, *Group of St John of Nepomuk and a Little Angel*, close-up of the saint's face. Roman-Catholic parish Horky nad Jizerou, loaned to the National Gallery in Prague. Photo: Tamara Beranová.



Fig. 9 Matthias Bernhard Braun – workshop, *Group of St John of Nepomuk and a Little Angel*, close-up with crucifix. Roman-Catholic parish Horky nad Jizerou, loaned to the National Gallery in Prague. Photo: Tamara Beranová.

Angel (the crucifix or relief with a national periapt, the so-called Palladium) may be found in Bakov nad Jizerou, Loučeň, Hrušov and Brandýs nad Labem.²² Although a compositional relationship is obvious in all the foregoing cases, it is not, in our view, possible to link the carved group of *St John of Nepomuk* in the Horky church directly with the work of the two Kosmonosy workshop sculptors.²³ The brilliantly skillful execution of the group far surpasses the form of the wood carvings by Josef Jiří and Martin Jelínek, which look as if it were “stone cut”. Another (theoretical) connection to the Jelínek stone glorifications of St John of Nepomuk in the Pojizeří region, inherently taking on more and more variations, with the restored wood carving from the confessional in the Horky nad Jizerou church seems likely. It is a kind of joint affirmative response to an older model that apparently became popular in local sculpture very early,²⁴ most likely a clay sketch or model by Braun himself. The composition of the stone statues of *St John of Nepomuk and Little Angels* in Benešov u Prahy and in nearby Chocerady suggests that the Braun model could

have been even somewhat richer than the surviving torso suggests, as the two statues mentioned above are complemented with another angel holding John's biretta on the other side of the familiar group.²⁵ The fact that such a rendering of John's apotheosis – rich in composition and lively in content – could easily become a starting point for other interesting variants (some even produced outside the territory of Baroque Bohemia) may be supported by the well-known *Apotheosis of St John of Nepomuk* (1724) by Johann Jakob Schoy, which was commissioned for the chapel in Bad Tobelbad, Styria.²⁶ This artistically complete and magnificent glorification of St John of Nepomuk (Fig. 10) and its two putti was complemented with a figure of a dynamically designed epebe-like angel descended from the heavens to crown the triumphant martyr of the confessional secret with a laurel wreath. In the territory of Bohemia, on the other hand, this frequent theme of the saint on his knees at a moment of simple crucifix worship underwent a no less interesting transformation (in the early stylistic phase of rococo sculpture) in the impressive compositions of the so-called *St John's*

Fig. 10
 Johann Jakob Schoy,
*Apotheosis of St John
 of Nepomuk*, 1724.
 Wien, Österreichische
 Galerie. Repro.



Oratorios. There, the ideological and compositional focus is still a figure of our bareheaded saint on his knees at a pulpit or faldstool with a book, but he is accompanied by one or two mature angels, as is the case of the best-known groups of statues of this type from the Horse Market in Prague and Břevnov from the Prague-based workshop of Carl Joseph Hiernle.²⁷

The wood carving of *Our Lady of Sorrows* (Fig. 13) was eventually made in the direct context of M. B. Braun's workshop production and luckily survived in the common chapel in the village of Litá, not far from the Cistercian monastery in Plasy.²⁸ Matthias Braun donated the wood-carved group *Our Lady Below the Cross* (ca. 1708, today in the Diocese Museum, Plzeň), one of his best works, to Abbot Eugen Tyttl, the superior of this monastic centre in Western Bohemia.²⁹ The substantially smaller artwork from the Litá chapel, perhaps a remnant of the unknown

Calvary group, is an apparent echo of *Our Lady Below the Cross* from the Plasy monastery (Fig. 11), whose composition it diversifies in an obvious effort at simplification and reduction. Although it is a general and oft-repeated scheme, this new, strongly Baroque wood carving openly references the composition of the *Dolorosa* of Plasy.³⁰ Like Matthias Braun, the unknown artist of the Litá chapel's *Our Lady of Sorrows* employed an abrupt turning motion of the Virgin Mary's body as well as the dramatic gesture of her clasped hands and a wildly fluttering cloak with deeply cut folds to express her deep pain. Two identical elements of the two wood carvings under comparison are the free, vigorously extended right leg enveloped in a diagonal fold of the cloak above the knee and the motif of Mary's bare foot showing under the undulating hemline of her underclothes.³¹ On the other hand, clear differences can be seen in the position of her clasped arms (which, surprisingly, are raised as high as her chest in the wood carving of Litá)³² and the angle of her head, which tilts toward the viewer (in the smaller statue). Another difference is in the effect of the figures' sharply outlined silhouettes: that of the Plasy *Dolorosa* is very lively on the left, but on the right encircles the figure in a tranquil grade, while that of the Litá *Our Lady of Sorrows* is generally more constrained in its composition; the silhouette is only broken by a corner of the heavy cloak, which flies up conspicuously on the bottom right. Other differences are noticeable in the drapery treatment; in the Litá *Our Lady of Sorrows* it is a unique variant of the original theme from the Plasy monastery. Unlike Braun's *Our Lady of Sorrows*, the cloak of the smaller *Dolorosa* tightly envelopes her shoulders and arms, turning inside out above them and falling down to her knees in two (originally perhaps parallel) soft lines; and from the knee level, a corner of the heavy and richly folded fabric is drawn crossways up to the statue's right side.³³ In terms of motif, the drapery of the Litá *Our Lady* is even simpler than the "fleeting drapery with an excited expression" of the Plasy *Our Lady* and, most significantly, the long wavy corner of the cloak cascading from Mary's right hand – the most conspicuous detail of the fold pattern in the Plasy monastery *Dolorosa* (Fig. 12) – is missing. The last transformation of the hitherto fold pattern is the underclothes of the Litá *Mary*, which clings tightly to her

Fig. 11
Matthias Bernhard Braun,
Our Lady Below the Cross
from the monastic Church
of Ascension of Our Lady
in Plasy, ca. 1708. Plzeň,
Diocese Museum. Photo:
National Gallery in Prague.



Fig. 12
Matthias Bernhard Braun,
Our Lady Below the Cross
from the monastic Church
of Ascension of Our Lady
in Plasy, close-up with
the Virgin. Plzeň, Diocese
Museum. Photo: National
Gallery in Prague.



Fig. 13 Matthias Bernhard Braun – workshop, *Our Lady of Sorrows* from the village common chapel in Litá, ca. 1730. Roman-Catholic parish Dolní Bělá, loaned to the National Gallery in Prague. Photo: National Gallery in Prague.



Fig. 14 Matthias Bernhard Braun, *Our Lady of Sorrows* from the Calvary Group, 1725–1730. Plasy, Private collection. Photo: Václav Podestát.

abdomen, while the artist has accentuated her navel in an interesting manner with his carving knife.

The deviations from the binding compositional scheme as described above make *Our Lady of Sorrows* from the common chapel in Litá distinctly different from known replicas and from more recent variants of Braun's *Our Lady Below the Cross* from the monastic church in Plasy, whose principal features were retained in the two stone statues of *Our Lady of Sorrows* in *Calvaries* in Sloup and Libochovice (both 1740) made by Braun's nephew Anton. The same composition was essentially retained in the wood carvings of *Our Lady of Sorrows*, which have survived in the vicinity of the Plasy monastery – the *Dolorosa* from a private collection in Plasy (Fig. 14),

Our Lady of Sorrows from the museum in Mariánská Týnice and a wood carving from a church in Žebnice.³⁴ At the same time, the strong influence of Braun's *Our Lady of Sorrows* is documented in many examples found in the region in which the Kosmonosy-based Jelínek workshop was active, namely the altar statues in the parish churches in Březno and Sobotka (Fig. 15) and the groups of *Calvaries* from St Barbara's Church in Bakov and Jizerou (Fig. 16) and St Nicholas' Church in Horky nad Jizerou.³⁵ The most interesting impact of Braun's major Plasy work can undoubtedly be seen in figures attributed to Georg Franz Pacák: the Virgin Mary in the *Calvaries* at the Town Hall in Polička and in the vestries of the provostal church and the church of the Piarists in Litomyšl.³⁶



Fig. 15 Josef Jiří Jelínek, *Our Lady of Sorrows* from the Decanal Church of St Mary Magdalene in Sobotka, ca. 1735–1750. Roman-Catholic parish Sobotka. Photo: National Gallery in Prague.



Fig. 16 Josef Jiří Jelínek, *Our Lady of Sorrows* from the Calvary Group from St Barbara's Church in Bakov nad Jizerou, 1743. Municipality of Bakov nad Jizerou. Photo: National Gallery in Prague.

If we summarize the results of a detailed comparison of the two statues of the Virgin Mary in Plasy and Litá, we can see that they share a perfect harmonization of kinetic dynamism with the corresponding tilt of the head and distinct gestures of the arms. On the other hand, the picturesque drapery of the Litá *Dolorosa*, still very robust and dynamic in the swinging rhythm of the cloak's large forms, underwent a visible modification to achieve a neater composition. The apparent differentiation of the underclothes and cloak is accompanied by the efficient stylization of the carving form, obvious in the eurythmics of smooth long lines and the distinct motif of the underclothes' "grooved" bodice. A general change in the canon also figures prominently in the new statue, namely the generous elongation of Mary's figure with its high waist and relatively small head. The exact dating of this hitherto unknown Braunesque version of *Our Lady of Sorrows* is based on its still very strong relationship to Braun's inspirational model from the monastic church in Plasy, which, however, was interpreted by the unknown wood carver using an emerging decorative tendency in the spirit of the newer stylistic phase. The erstwhile "dramatic quality enhanced by Braun was replaced... here with early rococo sentiment, which mitigated any dynamic reduction of the folds." (O. J. Blažiček).³⁷ The great stylistic transformation of the *Our Lady of Sorrows* in the common chapel in Litá and the obvious stylization of its sculpted execution suggest that the work was done in the final active period of Braun's shop, namely around 1730. The fact that it is a remarkable sculpture produced in the closest circle of the master's Prague workshop is documented by its still strong affinity to the compositional pattern of *Our Lady Below the Cross* from the monastic church in Plasy but, above all, by its lofty formality and ability fully to synthesize uncommon emotional expression and unusual decorative effect.

All of these restored and hitherto unknown sculptures were set in their proper context of Bohemian Baroque sculpture in the new Baroque workshop exhibition at St George's Convent. The relationship between the new acquisitions and the other examples primarily known to the general public from the permanent exhibition's first floor has also helped illustrate in greater detail the day-to-day

workings of a Bohemian sculptor's studio in the Baroque period.

Unlike the Czech original, the English version of this paper transcribes all names of artists as was customary in the 17th and 18th centuries.

Notes

1 The sculptures were loaned by the National Museum in Prague, the Museum of Decorative Arts in Prague, the National Conservation Institute's specialized department for Central Bohemia in Prague, the Regional Museums in Mladá Boleslav, Volyně and Havlíčkův Brod, the Roman-Catholic Parishes in Cítoliby, Dobruška, Dolní Bělá, Horky nad Jizerou, Milešov, Prague-Chvaly and Smečno.

2 The alabaster groups *Wrestlers* and *Saturn Preparing to Devour his Children* by Lazarus Widmann were loaned owing to the great courtesy of Jaroslav Lobkowitz in Křimice.

3 According to a Purchasing Commission record, the 58 cm-high linden wood carving was purchased for the Old Masters Collection on Nov. 14, 2001 and recorded under Inventory No. P 8878.

4 The polychrome statue of a late date combining a colourful incarnadine treatment with a silver-coating on the cloak and robe and gilding on the attributes was restored at the National Gallery in Prague by Vera Dědičová in 2002–2003. She removed everything that had been added at a later date, especially the saint's right hand holding an oval wooden medallion with a painted head of Jesus Christ (the so-called portrait for King Abgar). Cf. the 2003 Final Restoration Report entered in the archives of the Restoration Department of the National Gallery in Prague (RDNG) under No. 1272.

5 Nevertheless, this wood carving is too tall for a classic sculptor's modelletto, as we know from a number of surviving examples of Baroque workshop practice.

6 Franz Preiss, *St Andrew*, ca. 1710, linden wood without polychromy (waxed), height 62 cm, Inv. No. P 6842. Acquired by purchase from a private collection in Prague (1979). The wood carving was permanently displayed (1995–2001) in the exhibition "Baroque Art in Bohemia from the Collections of the National Gallery in Prague" at the state chateau in Duchcov; Václav Vančura, "František Preiss", *Umění*, XLI, 1993, pp. 121, 125, note 125, Fig. on p. 119, believed that it was a model for a statue of the Apostle St Andrew, which to him was "the most powerful work of Preiss' expressionism".

7 Franz Preiss, *SS Mathew and Luke*, wood carving with remnants of polychromy and gilding, both h. 33 cm. Cf. *Dorotheum. Umění*

a starožitnosti, Aukce 18. března 2000, Lots 281 and 282, Fig. in Appendix 18.; P. Bašta, "Příspěvek k dílu Františka Preisse. Neznámá drobná plastika sv. Marka", *Zprávy památkové péče*, LV, 1995, No. 5, pp. 325–328.

8 Johann Georg Bendl, *St Joachim and St Joseph with the Infant Jesus*, linden wood with restored polychromy of later date, h. 152 cm and 147 cm, respectively, Inv. No. VP 10392. The wood carvings loaned by the Roman Catholic Parish of St Ludmille's Church in Prague-Chvaly were restored by Markéta Pavlíková and Lenka Helfertová in 2002. Cf. the Final Restoration Report deposited in the RDNG archives as No. 312. Right after the restoration, the statues were displayed in the exhibition of the Bohemian Baroque in Lille, France. Cf. also *Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême*, exhibition cat., ed. Vít Vlnas, Paris 2002, p. 107, Cat. No. 66 a, b.

9 Oldřich J. Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, p. 75, Fig. 25; Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974², p. 51; Oldřich J. Blažíček, *Jan Jiří Bendl. Výběr řezeb pražského sochaře raného baroku*, exhibition cat., The National Gallery in Prague, Praha 1982, p. 10; idem "Jan Jiří Bendl, Tři sta let od smrti zakladatele české barokové plastiky", *Umění*, XXX, 1980, p. 112, No. 15, (with dating around 1660?); most recently Václav Vančura, *Jan Jiří Bendl*, unpublished manuscript of a prepared monograph of J. J. Bendl, Praha 1995, p. 108, Cat. No. 45; he dated the decoration of the altar of St Anne to pre-1680.

10 On the other hand, the wood carving of *St Joseph with the Infant Jesus* has some details that are visibly worse in quality, which was probably a result of cooperation with one of Bendl's assistants.

11 Blažíček 1982 (quoted in note 9), pp. 22–23, Cat. No. 22 and 23, Figs. 15 and 17.

12 Antonín Podlaha – Eduard Šittler, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese karlínském*, XV, Praha 1901, p. 192 (St Joachim was mistaken for St James); Antonín Podlaha, *Posvátná místa království českého*, 1, Praha 1907, pp. 246, 250; Erich Bachmann, "Plastik", in *Barock in Böhmen*, München 1964, p. 135, dated the carvings to 1670s; most recently Alena Alsterová, "Bendl Johann Georg", in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, 8, Leipzig 1994, p. 635, again dates the wood carvings to pre-1680.

13 The exhibition was entitled *Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême*, Palais des Beaux-Arts in Lille, France (Oct. 12, 2002–Jan. 5, 2003); cf. exhibition cat. (quoted in note 8), p. 107, Cat. No. 66 a, b.

14 *Ibid.*, p. 69, Cat. No. 26.

15 František Bareš, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese*

mladoboleslavském, XXI, Praha 1905, p. 70; *Umělecké památky Čech*, I, ed. Emanuel Poche, Praha 1977, p. 401.

16 The side altars bear the date 1735.

Cf. Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1965, p. 88; idem, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, 1986, p. 235.

17 Bareš (quoted in note 15), p. 70:

"A confessional was acquired for the new church in 1729 for 17 florins."

18 Matthias Bernhard Braun – workshop, *St John of Nepomuk and a Little Angel*, 1729 (?), oak wood with restored original surface without polychromy, h. 118 cm, inv. no. VP 121/2003; loaned in 2003 by the Litoměřice Bishopric in Litoměřice, Inv. No. D-36, Heritage register No. 32-3938. The group was restored by Tamara Beranová in 2002. Cf. the Final Restoration Report of Sept. 3, 2002, deposited at the RDNG in Prague as No. 313; cf. most recently Miloš Suchomel, "Poznámka k sochařským transformacím jelínkovské a braunovské dílny, in *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník sympozia k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažíčka*, (Abstracts of the symposium organized by the National Gallery in Prague as a tribute to the personality and work of Oldřich J. Blažíček), Praha 1991, p. 44, fig. 37; idem "K ikonografickým typům sv. Jana Nepomuckého z dílny kosmonoských Jelínků", *Středočeský sborník historický*, 20, 1994, pp. 29, 33, notes 23, 24, Fig. 12 (with the dating to 1725–1735).

19 An interesting detail brought up by the restorer are the visible wood rings in the faces of both the saint and angel; in the putto, the centre of the concentric rings is right at the tip of the nose. As the group was not originally polychromed, the carver had to envisage the effect of the visible wood rings on the statue's facial expression from the very beginning.

20 Prague, second quarter of the 18th century, *St John of Nepomuk*, linden wood with restored original polychromy, h. 125 cm, Inv. No. P 7443; the wood carving, which is probably just the torso of the original, was published as a work of Braun by Daniela Vokolková, "Nová připsání v Braunově řezbářském díle", in *Matyáš Bernard Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference* (Abstracts of a conference), Prague 1988, pp. 136–138, 140–141, notes 18–33, Figs. 110, 111; cf. lately Tomáš Hladík, in Vlnas 2002, (quoted in note 8), p. 70, Cat. No. 27 (with a colour picture).

21 Ivo Kořán, "Žáci M. B. Brauna ve východních Čechách", in *Michal Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, ed. Jan Wrabec, Wrocław 1995, p. 105: "It may seem likely that the two step-brothers had already cooperated on Braun's large commissions in the region, especially on the decoration of the Church of Our Lady in

Stará Boleslav around 1720 and almost certainly on furnishing the church in Horky n. J. after 1725." Idem, *Braunové*, Praha 1999, p. 111 (with an incorrect identification of the attribute in the hands of the little angel as the national periapt – Palladium).

22 Suchomel 1991 (quoted in note 18), pp. 42–44, 45, notes 2–9, Figs. 34, 36 (sculptures from Loučeň and Benešov u Prahy). Considering the Benešov statue as “an appropriate and skillful comparison... with the Braunesque wood carving of St John placed on the confessional in the interior of St Nicholas’ Church in Horky nad Jizerou”, Suchomel believed that it had been “made by workshop collaborators of M. B. Braun” and later attributed the statues to Martin Jelínek Sr. and Josef Jelínek Sr. (dating them to 1730–1750); cf. Suchomel 1994 (quoted in note 18), pp. 26–30, 32–33, notes 4–22, Figs. 1, 2, 4, 5, 9 a 11.

23 It was I. Kořán (1999) who had no doubts that the wood carving of St John of Nepomuk in Horky n. J. had been made in Braun’s workshop (quoted in note 21), p. 111, as well as Suchomel 1991 (quoted in note 18), p. 44; cf. Suchomel 1994 (quoted in note 18), pp. 29, 33, notes 23 and 24, Fig. 12.

24 The motif of an accompanying angel emphatically raising a crucifix toward the (seated) figure of St John of Nepomuk can also be found in the statue on the Marian Column by Brokof in Hradčany dating from 1730–1736.

25 Suchomel 1991 (quoted in note 18), note 9, Fig. 36 (the statues in Benešov u Prahy, most recently moved to the immediate vicinity of the Decanal Church of St Nicholas), pp. 44, 45; Suchomel 1994 (quoted in note 18), pp. 28, 33, notes 19–21, Figs. 9, 10.

26 Johann Jakob Schoy, *Apotheosis of St John of Nepomuk*, 1724, Aflen sandstone, h. 262 cm, h. 155 cm (base), Vienna, Österreichische Galerie, Inv. No. 2616; cf. Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Bd. 2, Wien 1980, p. 632, Cat. No. 452, Fig. on p. 633. The work was found in an art shop in Vienna in 1927; originally in the chapel in Tobelbad, later moved to a chapel in Seiersdorf near Strassgang, Styria.

27 The statues from the Horse Market were moved to Žebrák and today are deposited in a lapidary in Mnichovo Hradiště. The Břevnov group, only the torso of the original, is deposited at the National Gallery in Prague (Zbraslav Château, sandstone, h. 223 cm, inv. no. P 2410); cf. Václav Vilém Štech, *Sochařství pražského baroku*, Praha 1935, Fig. 27; Ivo Kořán, “Umění a umělci baroka v Hradci Králové”, part one, *Umění*, XIX, 1971, pp. 57, 68, note 66 with a list of statues with the same theme in Easter Bohemia; Vokolková (quoted in note 20), pp. 137, 140–141, notes

23–28, Fig. 113 (fountain with a copy of the oratorio in Hradec Králové); eadem “Karel Josef Hiernle – sochař doznívajícího velkého slohu”, in *Barokní umění* (quoted in note 18), pp. 47–53, Figs. 38, 40.

28 M. B. Braun – workshop, *Our Lady of Sorrows*, ca. 1730, linden wood with original polychromy removed, h. 74 cm, Inv. No. VP 222/2003. The statue, originally fully carved even on the back, is heavily damaged there as the folds of the cloak were cut off. It was loaned by the Roman Catholic parish in Dolní Bělá with the assistance and rare courtesy of Father František Liška in Manětín.

29 M. B. Braun, *Our Lady Below the Cross*, ca. 1708, linden wood without polychromy, newly varnished, h. 93 cm (Crucifixion), 100 cm (Virgin Mary), 256 cm (total); Plasy, the former monastic Church of the Ascension of Our Lady, today Plzeň, the Diocese Museum; cf. Oldřich J. Blažíček, *Matyáš Bernard Braun (1684–1738). Výběr řezeb. K 300. výročí umělcova narození*, exhibition cat., Praha 1984, pp. 29–30, Cat. No. 27; Kořán 1999 (quoted in note 21), p. 17, Fig. on p. 20; lately T. Hladík, in *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, exhibition cat., ed. Vít Vlnas, Praha 2001, pp. 25–26, Cat. No. 1/1.14.

30 In this respect, the new statue strongly resembles another well-known replica of the Plasy *Dolorosa*, namely the wood carving of *Our Lady of Sorrows* from a private collection in Plasy; cf. also Blažíček 1984 (quoted in note 29), pp. 32–33, Cat. No. 32.

31 Unlike the familiar model, the hemline of the garment of the Litá Virgin is inverted creating a very remarkable sculptural form. The thigh and knee of the free leg visibly stand out under the draperies in the same manner in both statues under comparison. On the other hand, the Litá wood carving only exposes Mary’s right foot under the hemline of her underclothes.

32 Although the statue of the Litá Virgin is missing both hands from the wrist, the oblique grade and the raising up to the chest level are well evident.

33 As the distinct curving fold of the cloak on the statue’s right side is broken off today, the original, and no-doubt unique, silhouette of that part of the statue can be only guessed at.

34 Blažíček 1984 (quoted in note 29), p. 32–33, Cat. No. 32. The small wood carving from the collection of Professor Sadílek in Plasy (linden wood, chiselled in the back, with partly surviving original polychromy, h. 56 cm) probably also comes from the Plasy monastery and was discovered years ago by Irena Bukačová, PhD. The other statue – a work by an anonymous artist dating from the mid-18th century – is on display at the exhibition in the Museum and Gallery of the Northern

Plzeň Region in Mariánská Týnice. *Our Lady of Sorrows* from the Žebnice church is deposited in the Diocese Museum in Plzeň. I owe my thanks to Irena Bukačová Ph.D. for information about the latter piece.

35 Miloš Suchomel, "Kompoziční transformace soch braunovských a jelínkovských Kalvárií", *Umění*, XXXVIII, 1990, pp. 549–556; idem in *Josef Jiří Jelínek (1697–1776). Barokní sochařská dílna z Kosmonos*, exhibition cat., Praha 1997, p. 15 (Březno), p. 124, Cat. No. 76 (Sobotka), p. 135, Cat. No. 86 (Bakov nad Jizerou); the *Calvary* of Horky n. J., Heritage register No. 3923, was stolen from St Nicholas' Church on Sept. 20, 1993. Neither can we verify details of the statue of *Our Lady of Sorrows* decoration – with *St John the Evangelist* – the former main altar in the large hall in the hospital at Kuks. Cf. also Suchomel 1990 (quoted in note 35), pp. 550, 552, 555, notes 14 and 15, 552, Fig. 6.

36 Our Lady of Sorrows from the *Calvary* group is now displayed at the Baroque Chapel of St Francis Xavier with uniquely preserved decoration at the Town Hall in Polička;

cf. Zdeněk Wirth, *Topographie der historischen und Kunst-Denkmale. Der politische Bezirk Polička*, Prag 1909, p. 93, Fig. 103 on p. 92; Bohumil Matějka – Josef Štěpánek – Zdeněk Wirth, *Soupis památek...v politickém okrese litomyšlském*, Praha 1908, p. 64–65; Emanuel Poche, "Pacákové a sochařská práce v děkan. kostele v Pardubicích–II", *Umění (Štenc)*, XV, 1943–1944, pp. 289–290, Fig. on p. 289 (statues in Polička), Fig. on p. 288 (wood carvings in Litomyšl); F. Lašek, *Litomyšl v dějinách a výtvarném umění*, Litomyšl 1945, s. 29, 75; *Umělecké památky Čech*, III, ed. Emanuel Poche, Praha 1980, p. 125 (*Calvary* in Polička, ca. 1730); *Umělecké památky Čech*, II, ed. Emanuel Poche, Praha 1978, p. 296 (statues from the vestry of the Provostal Church in Litomyšl, ca. 1730); Suchomel 1990 (quoted in note 35), pp. 550, 552–553, 555, notes 13 and 16, p. 556, notes 32–34, 555, Fig. 14; M. Pavlíček, "K dílu Matyáše Bernarda Brauna", *Umění*, XLVII, 1999, s. 197, 202, pozn. 32.

37 Blažiček 1984 (quoted in note 29), p. 32, Cat. No. 32.

Translated by Gita Zbavitelová

To the Prague Painting of St Louis the King by František Karel Palko

OLGA PUJMANOVÁ

Olga Pujmanová, chairman of the Society of Friends of the National Gallery in Prague, specializes in the 14th–16th century Italian painting.

Sometimes the briefest piece of information is sufficient to launch an investigative search for relics of lost local art. This was the case with the information provided by the founder of Czech art history, Johann Quirin Jahn (1739–1802), who attributed the main altarpiece painting in the Prague church of St Leonard to František Karel Palko.¹ His fragmentary sentence *“Ferner das Gemälde des hohen Altars bey St. Leonard in der Altstadt”* appeared to be the only reference to this work, and yet it sufficed to make Pavel Preiss research and subsequently characterize this now-lost painting more closely.² In 1628, St Leonard church in the Staré Město neighbourhood of Prague already belonged to a French colony, which had just a few years earlier established its own congregation under the protection of St Louis, after the example of a much older and much more significant Italian brotherhood.

St Louis, the French King Louis IX, was worshipped immediately upon his canonization in 1297.³ In France, his cult especially developed under the rule of the Bourbons (1589–1792, 1815–1848) when St Louis became the patron saint of the French monarchy. However, we hardly ever encounter any expression of this cult in the countries of the Habsburg monarchy, which had historically been hostile to France. With regard to these circumstances, Preiss connected the missing Palko painting with a drawing that has survived in the form of a copy. Palko's drawing captures St Louis, the French King, treating the beggars.⁴ (Fig. 1) Preiss concluded that this drawing was most probably created either after a design sketch, or directly after the altarpiece painting in the St Leonard church, “unofficially re-tuned to patrocinium to St Louis”.



Fig. 1 *Banquet of St Louis*. National Gallery in Prague.



Fig. 2 Jan Tomáš Kleinhart, *Banquet of St. Louis*. Private collection, Prague. Photo: National Gallery in Prague.

In the framework of the Josephine reforms, the church of St Leonard was abolished in 1787, torn down in 1798 and its equipment was subsequently either disseminated or destroyed. It is fortunate that an hitherto unknown drawing of Jan Tomáš Kleinhart (1742–1794)⁵ (Fig. 2) was unexpectedly discovered this year in a private collection. It captures the same subject as the sketch (K 46419), albeit in more details and displaying a more painstaking rendering of subtle tonal values and fluent transitions between light and shadow. In the Kleinhart's drawing, King Louis is portrayed standing and clad in a wide pall with ermine collar. He leans against a corner of a table surrounded by three feasting beggars, while three cupids float above the scene, surrounded by clouds. The scene takes place in a vaulted room with a vista to a courtyard in which we can see a tower decorated by sculptures; it thus reminds us of Palko's fondness for painting architecture.⁶

The format and inscriptions of Kleinhart's drawing leave us in no doubt that it was created in 1791 after Palko's altarpiece painting, and served as a model for a print. It was probably commissioned by a wealthy member of the French congregation, in order that the subsequent engraving could serve as a reminder of the destroyed altarpiece painting from the French church of St Leonard, already abolished at that time. The creator of the resulting engraving – if it was ever made at all – must have been Jan Jiří Balzer (1739–1799), friends of Kleinhart who used to make engravings from the drawings in his *Zeichen-Buch*. Another tenuous evidence of Balzer's activity for the French brotherhood is provided by the small engraving signed by his own hand depicting Louis as a King with the usual attributes, as well as a crown of thorns and nails from the Cross, and probably intended as a saintly picture.⁷

In the opinion of Pavel Preiss, the composition of the sketch (K 46419) is a simplified reduction of the painting from the main altarpiece of the Santa Felicità church in Florence, created by Simone Pignoni. This observation raises the interesting question of how the affinity of the two works can best be explained. Simone Pignoni (1611–1698), follower of Francesco Furini, belongs to the Florentine *seicento* circle of painters. Today he is fairly obscure, but he was quite famous during his lifetime⁸ and celebrated by many contemporary painters, including

Carlo Maratta (1625–1713) and Luca Giordano (1632–1705), who were artists of an utterly different specialization. Pignoni's painting *Banchetto di S. Luigi* (Florence, S. Felicità) attracted enormous admiration. A replica or perhaps a modello of this painting is held in the collections of Palazzo Pitti in Florence.⁹ Luca Giordano was so enchanted by the work that he wanted to gain it for his own collection, and satisfy the painting's owner with a copy.

Pignoni's *Banchetto di S. Luigi* was commissioned by Luigi Guicciardini, a member of a significant Florentine family, for a family chapel consecrated to his patron. He made a condition to the board of the church that the work, situated in the church in 1682, may never leave the chapel, for any reason or excuse. The charge did not cover just his own lifetime – it applied also to his sons and all family descendants. These unusual instructions accompanying the creation of the painting contributed to its increasing fame, as did probably the production of the prints that allowed František Karel Palko to produce a work derived from Pignoni's composition.¹⁰

Palko's *Banquet of St Louis the King* on the main altarpiece of St Leonard church probably ranked among the artist's most successful altarpiece paintings. This can be testified by the refined drawing of Jan Tomáš Kleinhart, which represents valuable evidence for Preiss' above-mentioned hypothesis regarding the work.

Notes

Hommage à Irène Bizot

1 Johann Quirin Jahn, "Fortsetzung der Nachrichten von böhmischer Künstlern, meistens Ausländern", *Neue Bibliothek der schönen wissenschaften und freyen Künste*, XX, 1. Stück, Leipzig 1776, p. 151.

2 Pavel Preiss, *František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonia Palka*, exhibition cat., Praha 1999, pp. 217–219, 297, 309.

3 The Italian congregation of the Assumption of Virgin Mary – a religious brotherhood focused on charitable activities – was established in Prague in 1575, officially acknowledged by Pope Gregory XIII in 1580, and incorporated into the Marian congregation of painters in Rome in 1600. By its appeal from 23 September 1623, written in Italian, the French colony first succeeded in being allocated a small church at the foot of Petřín, consecrated to Master Jan Hus by the Bohemian Ultraquists (Chalists) in 1595 and subsequently also used by Germans.

Later, the French congregation more over owned a well-funded hospital which it established in the settlement of St Henry in the Nové Město neighbourhood in Prague. In 1777, the hospital was connected with the Italian hospital in the Malá Strana neighbourhood. Both hospitals were abolished under the rule of Joseph II; *ibid.*, p. 217.

4 National Gallery in Prague, inv. no. K 46419, pen drawing, washed with ink, paper, 372 × 230 mm, bottom right on the reverse inscription: “P den 18 (19?) Luglio disegnato 1771”. The style of this work is reminiscent of the copy of drawings by Josef Redmayer; Preiss 1999 (quoted in note 2), pp. 219, 309; also, Pavel Preiss, “Franz Karl Palko (1724–1767), Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik”, in *Schriften des Salzburger Barockmuseums*, Salzburg 1989, pp. 114–115, cat. no. 40, plate.

5 Pen drawing, washed with ink, paper, 400 × 250 mm, signed: “F. Xa Palko inv. et pinxit Pragae – I. Kleinhart delineavit Pragae 1791”.

6 Palko became familiar with the Italian works at his various places of work, particularly in Vienna where Paul Troger – who studied in

Bologna with Guiseppe Mario Crespi – was active at the Academy at that time. In Vienna, Palko cooperated with Antonio Galli Bibiena (1697–1774), member of a branching Bolognese artistic family who specialized in works for the theatrical stage. Palko painted staffages into his architectonic scenes, and thus gained proficiency in rendering architecture; Preiss 1999 (quoted in note 2), pp. 37–39.

7 National Gallery in Prague, inv. no. R 34645. My acknowledgements for telling me about this drawing go to Jana Wittlichová, to whom I am also indebted for her help in finding materials in the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague and for her most valuable remarks.

8 G. Ewald, “Simone Pignoni, A Little Known Florentine Seicento Painter”, *Burlington Magazine*, 106, 1964, II, pp. 218–226.

9 *Ibid.*, p. 222, note 15.

10 Contrary to the older professional literature, the contemporary research does not consider it possible for Palko to have studied in Italy.

Translated by Lucie Vidmar

Die erste Fassung der *Wiedertäufer von Münster* von Hanuš Schwaiger in Muzeum Sztuki in Lodz

DARIUSZ KACPRZAK – VÍT VLNAS

Dariusz Kacprzak, Kurator der Sammlung Ausländische Kunst am Muzeum Sztuki in Lodz, widmet sich Forschungsarbeiten über alte europäische Malerei.

Vít Vlnas, Direktor der Sammlung Alte Meistern der Nationalgalerie in Prag, befasst sich u. a. mit der Geschichte von Kunstsammlertum und Kulturinvestitionen.



Abb. 1 Hanuš Schwaiger, *Die Wiedertäufer von Münster*, kleine Variante II, mutmaßlich 1882. Nationalgalerie in Prag.

Die Wiedertäufer von Münster stellen die erste großformatige multfigurale Komposition von Hanuš Schwaiger (1854–1912) zu einem (pseudo)historischen Thema dar. Dieses Schlüsselwerk aus Schwaigers Wiener Frühphase war zugleich seine erste Arbeit, mit der auch die tschechische Kulturwelt bekannt wurde (die deutsche Presse hatte bereits früher über sein Schaffen informiert).¹ So geschehen durch das Verdienst von Karel B. Mádl, einem

jungen Referenten beim Prager Blatt *Ruch*, der sich zum Anfang des Jahres 1883 anerkennend über das vom renommierten Wiener Kunsthändler und Verleger Hugo Otmar Miethke² in Auftrag gegebene Aquarell ausgelassen hatte. Bald darauf hat *Ruch* sogar die Wiedergabe einer Schwaiger-Zeichnung abgedruckt, die einen Ausschnitt der Bildmittelpartie zeigt.³ In seinem weitschweifigen Kommentar hat Mádl versucht, nicht nur das historische



Abb. 2 Hanuš Švagr, *Die Wiedertäufer von Münster*, große Variante I, 1881–1882. Muzeum Sztuki in Lodz. Foto: Piotr Tomczyk.



Abb. 3 Hanuš Švagr, *Die Wiedertäufer von Münster*, große Variante II, 1885. Nationalgalerie in Prag.

Thema zu erläutern, sondern auch das Werk in den Zusammenhang der persönlichen Entwicklung des Malers einzuordnen. Dabei erwähnte er auch die literarische Vorlage des Bildes, das neoromantische Epos *Der König von Sion* (1868) von Robert Hamerling. Der Kritiker schätzte den reichen Gehalt der einzelnen Episoden hoch ein, daneben die Mannigfaltigkeit der figuralen Typen,

das technische Niveau des Aquarells und den Umstand, dass ungeachtet des Gestaltengewimmels die Komposition rational und übersichtlich geblieben war. Dennoch beschloss er seine Rezension mit einem leichten Vorwurf: „Wenn Schwagerl noch tiefer in das Studium der Natur vordringt, erst recht, wenn in ihm künstlerischer Sinn und Bedacht noch weiter reifen, wird er sich selbst Grenzen

zu ziehen wissen, die nicht einmal seine Kunst überschreiten darf.“⁴

Die relativ geringe Informiertheit der tschechischen Öffentlichkeit über Schwaigers Werk war sicherlich einer der Gründe, warum des Künstlers erste Ausstellung in der Galerie Ruch im Jahr 1887 sogar Kenner verblüffte.⁵ „Hätte Jan Schwaiger in seinem ganzen Leben nicht mehr gemalt als die *Wiedertäufer von Münster*“, wäre jeder Historiker der böhmischen Kunst verpflichtet, ihn respektvoll zu erwähnen und enthielte seine Ausstellung nichts anderes als nur dieses eine Werk mit den dazugehörigen Studien, wäre sie hinlänglich interessant für jedermann, der künstlerisches Schaffen ohne die üblichen Schablonen zu schätzen weiß,“ schrieb der einflussreiche Rezensent der Zeitschrift *Zlatá Praha* Vilém Weitenweber voll Begeisterung gleich nach dem ersten Eindruck.⁶ Die *Wiedertäufer* sind hier in den beiden sog. großen Varianten erschienen und wurden außerdem von den vorbereitenden Studien angeführt.⁷ Eingeweihte wussten bereits, dass die erste Aquarellversion 1883 auf der Internationalen Kunstausstellung in München große Erfolge geerntet hatte, wo angeblich Schwaigers Gönner, der berühmte Franz von Lenbach, anerkennend erklärt haben soll: „Verrückt gewordener Mehlwurmhaufer!“⁸

Auf der von Alois Wiesner, dem Herausgeber des *Ruch* veranstalteten Prager Ausstellung hingen beide „großen“ *Wiedertäufer*-Varianten schließlich nebeneinander. Die jüngere ist nach 1900 in Prager Privatbesitz übergegangen, von wo sie (1941) in die Sammlungen der Nationalgalerie in Prag gelangt ist.⁹ Dorthin ist später auch die interessante, karikaturistisch angegangene undatierte Kompositionsstudie (sog. Kleine Variante II) gefolgt.¹⁰ Die angeblich erste Skizze zu den *Wiedertäufern* (Kleine Variante I), im Katalog der Prager Ausstellung mit dem Entstehungsjahr 1881 angeführt, befindet sich heute in der Wiener Albertina.¹¹ Ungeklärt bleibt hingegen immer noch das Schicksal der ersten Monumentalausführung dieser Komposition, der sog. Großen Variante I. Das von Miethke in Auftrag gegebene Werk hing 1883 auf der Internationalen Kunstausstellung in München. Vier Jahre spätere führte der Prager Katalog es (mit der irrigen Datierung auf das Jahr 1883) immer noch als verkäufliche Arbeit im Besitz von h. O. Miehtke.¹² Das Aquarell hat aber noch in Prag oder kurz



Abb. 4 Hanuš Schwaiger, *Der Narr mit der Taube des hl. Geists*, Studie zu den *Wiedertäufern von Münster*, 1881. Nationalgalerie in Prag.

darauf in Wien endlich einen Käufer gefunden: sein neuer Besitzer wurde der Lodzer Industrielle Osser. Leider sind das genaue Datum des Ankaufs der *Wiedertäufer* sowie dessen nähere Umstände unbekannt. Die Persönlichkeit des neuen Besitzers dieses berühmten Aquarells ist nicht uninteressant. Adam (Abe) Osser (27. 9. 1863 Warschau – 9. 9. 1932 Wien), Sohn eines jüdischen Geschäftsmannes aus Warschau, absolvierte in seiner Geburtsstadt die Handelsschule von Leopold Kronenberg und hat anschließend bei englischen und deutschen Baumwollhändlern Erfahrungen gesammelt. Im Jahr 1886 eröffnete er in Lodz eine eigene Handelsniederlage, die bald Direktvertretungen in Zentralasien errang. Das bei der Teilung Polens an Russland gefallene Lodz gehörte um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu den bedeutendsten Zentren von Textilherstellung und -handel in Mitteleuropa. Adam Osser nutzte gründlich



Abb. 5 Hanuš Schwaiger, *Mann, in der Bibel lesend („Beschwörer“)*, Studie zu den *Wiedertäufern von Münster*, 1881. Nationalgalerie in Prag.

die Möglichkeiten, die sich ihm in seiner Zeit und seinem Umfeld boten. Im Jahr 1902 nahm seine eigene Weberei den Betrieb auf, die später (1923) zu einer Aktiengesellschaft umgeformt wurde. In ihrer Hochblüte beschäftigten die Osserschen Werke über 800 Arbeiter und wiesen einen Umsatz von zweieinhalb Millionen Rubel auf (1905).

Mit dem Besitz wuchsen Ansehen und Einfluss. Adam Osser wirkte in zahlreichen Vereinen zur Förderung der Industrie und in den Gewerbesverbänden der Textilhersteller, war Vizepräsident der Lodzer Handelsbank, Ehrenmitglied im dortigen Stadtrat und sogar Honorarkonsul

des Königreichs Italien.¹³ Daneben gibt es Belege über Ossers kulturelle Interessen und philanthropisches Wirken.¹⁴ Über seine Sammlertätigkeit liegen aber nur marginale Informationen vor. Eine Quelle von 1916, die eine Auflistung einiger bedeutenderer Gemälde im Besitz des Fabrikanten liefert, illustriert eigentlich recht überzeugend Geschmack und Neigungen des betreffenden gesellschaftlichen Milieus.¹⁵ Neben zeitbedingt modischen Porträts von polnischen Künstlern (Julian Fałat, Eugeniusz Kazimierowski, Alfred Wierusz-Kowalski, Bronisław Wiśniewski) tauchen hier auch Maler aus einem breiteren mitteleuropäischen Umkreis auf (Franz von Stuck, Camillo Friedländer), sogar der mondäne und zu seiner Zeit hoch geschätzte Spanier Ignacio Zuloaga. Schwaigers Aquarell wird in dieser Liste unter dem Titel *Die letzten Tage der Wiedertäufer (Ostatnie dni anabaptistów)* angeführt.¹⁶

Erbe des Osserschen Baumwollimperiums wurde Adams Sohn Stefan (geb. 1898), der sich gegen Lebensende seines Vaters zielstrebig auf diese Rolle vorbereitet hat. Um die Jahreswende 1938/39 emigrierte der Rest der Familie Osser nach Brasilien.¹⁷ Schwaigers *Wiedertäufer* haben den Krieg in Lodz überstanden. In amtlichen Verzeichnissen wurden sie erneut 1947–1953 erfasst, als das Werk als Deponat beim Wojwodschaftsamt für Kultur und Kunst (Wojewodzki Urząd Kultury i Sztuki) registriert wurde. Ab 1. Juni 1953 gehört das Aquarell in die Sammlungen des Lodzser Kunstmuseums, in denen es allerdings lange Jahre verkannt als Arbeit eines mutmaßlichen deutschen Monogrammistens HS geführt wurde.¹⁸ Das Wissen um Schwaigers Komposition erfuhr nach ihrer Veräußerung an Ossers Sammlung eine Art Spaltung. Die tschechischen Forscher hielten das Werk für verschollen und informierten aufgrund einer alten Reproduktion und ungenauen Angaben noch bis vor kurzem recht unklar darüber.¹⁹ Die polnische Literatur hingegen hat sich so gut wie gar nicht mit den *Wiedertäufern* befasst. Bezeichnend ist der Irrtum, den der Herausgeber der erwähnten Liste zur Osser-Sammlung begangen hat, der das Bild dem kaum bekannten norwegischen Maler Johan Friedrich Schweiger († 1788) zugeschrieben hat.²⁰ Auf der Ausstellung „Polnische Andersgläubige“, abgehalten 1992 im Museum in Suwałki, hing das Aquarell als *Anonyme Szene aus der Reformationszeit*.²¹

Nach fast einhundertzwanzig Jahren war die entscheidende Erstversion der *Wiedertäufer* für die Schwaiger-Forschung kein Phantom mehr und wurde dank einer Verkettung glücklicher Zufälle zur realen Grundlage einer ernstzunehmenden Analyse. Anders als die schlechten Schwarzweiß-Reproduktionen ermöglicht das Original ein besseres Verständnis für die Ansichten aller, die auf der Prager Ausstellung von 1887 beide Kompositionsvarianten miteinander verglichen haben. K. B. Mádl fand hier die Bestätigung seiner Voraussage, der zufolge der junge Maler zwingend zu einer einfacheren, übersichtlicheren und zugleich psychologisch glaubwürdigeren Gestaltung des Themas heranreifen musste. Schließlich hatte der Kritiker schon 1883, als die *Wiedertäufer* das Münchener Publikum faszinierten, geschrieben: „Wohl im begrifflichen Bestreben, all seine Kunst zu zeigen (...) hat der Künstler zu viel geboten und es steht fest, dass er jetzt, wie er das gleiche Bild in noch größeren Abmessungen ausarbeitet, mehr als eine unnötige oder minder ausdrucksstarke Gestalt weglässt, dafür aber so manche Gruppe tiefer durcharbeitet.“²² Nach dem Vergleich beider *Wiedertäufer*-Varianten in der Galerie Ruch charakterisierte Mádl erstere von beiden folgendermaßen: „Die Bildfläche ist voll von verwegenen Gestalten und wird von einem wirren, wilden Wellenschlag belebt; die Einzelgruppen und -figuren sind zwar hervorragend gestaltet, humoristische, satirische und originelle Einfälle sind hier in einer Vielzahl angehäuft, doch als Ganzes ist es nur eine Reihung beachtlicher Einzelheiten, die den ordnenden Geist der Übersichtlichkeit vermissen lässt.“²³ Die genannten Mängel verstand Schwaiger laut unserem Rezensenten in der jüngeren Version erfolgreich zu beheben: „Es konnte jedoch keine schärfere Kritik dieses (d. h. des ersten, Anm. DK-VV) Bildes verfasst werden als jene, die Schwaiger in seiner zweiten Bearbeitung gemalt hat. Er hat die erste Komposition gänzlich umgearbeitet, wie es seine eigenwillige Anschauung nur erlaubte. Alles Nebensächliche und Überflüssige wurde ausgemerzt, die Masse übersichtlich gruppiert, das Hauptgeschehen klar dargestellt, die Perspektive verbessert, Hell und Dunkel klar abgegrenzt, und so ist eigentlich ein ganz neues Werk entstanden.“²⁴ Mit einem Abstand von rund zwei Jahrzehnten fasste Mádl schließlich zusammen: „Das



Abb. 6 Hanuš Schwaiger, *Alte Frau mit zwei Kindern, Studie zu den Wiedertäufern von Münster*, 1881. Nationalgalerie in Prag.

erste Gemälde war ein einziger lichter Strom, ein einziger unterbrechungsloser Schwall wilder, bizarrer, wüster, vertierter Gestalten. Eine Grauen einflößende Menge, die als entfesseltes Element uferlos den gesamten Raum überschwemmt. Der hochgezogene Horizont und das gleichmäßige Licht haben dieser Meute halb wahnsinniger „Wederdopper“ wahrlich keine Übersichtlichkeit verliehen. Die kam erst in der zweiten Redaktion.“²⁵ Das ist eine nur zu begriffliche Ansicht, denn Mádl als Kritiker schwebte immer die didaktische Funktion des Werkes und seine „Verständlichkeit“ hauptsächlich im literarischen Sinne des Wortes vor.²⁶

Obwohl die grundlegenden Schwaiger-Monographie aus der Feder von Miloslav Lamač sich im Grunde mit der zitierten Komparation beider *Wiedertäufer*-Varianten identifizierte,²⁷ wäre es ein Fehler, im Lodzer Bild nur einen misslungenen älteren Bruder der „vollkommeneren“ Prager Version zu erblicken. Dem eleganten neoromantischen Stil und der durchdachten

Handlungsstruktur von Hamerlings Epos entspricht wirklich die jüngere Aquarell-Variante besser. Schwaigers Werk ist aber keine Illustration und das einstmals berühmte Gedicht über den König von Sion war für den Maler keine Vorlage oder Quelle, sondern lediglich eine primäre Inspiration zu eigenen Visionen. Sind die Wiedertäufer von Münster wirklich eine „bewundernswürdige Epopöe von Grauen, Wahn und Elend“,²⁸ wie sie von Jaroslav Kamper charakterisiert wurden, dann wirkt die Lodzer Version in diesem Sinne viel suggestiver als ihre geschliffenere Prager Kollegin. Ein Brueghelsches Gewimmel, in dem das Auge nur mit Mühe ein stützendes Kompositionsgerüst findet; absichtlich unter Missachtung aller Regeln der Guckkasten-Perspektive übereinander angeordneten Gestalten, die rasende Masse, aus der einen Augenblick lang unvergessliche Typen von Schwärmern und Verdammten auftauchen, um sogleich wieder unterzugehen: ist das vielleicht nicht ein innerlich wahres Bild von der spezifischen mentalen Atmosphäre einer belagerten Stadt, die vom Dämon des Fanatismus gebeutel wird? Sogar die bizarr barockhaften (!) Kulissen, die viel mehr an Schwaigers Vaterstadt Jindřichův Hradec erinnern als an das historische Münster, lassen sich als ein beunruhigendes Memento begreifen, denn Intoleranz und Massenwahn sind keine auf Zeit und Ort beschränkte Phänomene. Die erste *Wiedertäufer*-Version hat der Autor offensichtlich als eine extreme Manifestation seines Credo eines „unanständigen Malers, der er wider Willen seiner anständigen Familie geworden ist“ aufgefasst.²⁹

Mit dem ikonographischen und ikonologischen Aspekt von Schwaigers *Wiedertäufern* hat sich einer der Autoren dieses Artikels schon vor Zeiten befasst.³⁰ An dieser Stelle genügt der Hinweis, dass dieses Werk eine der anspruchsvollsten bildnerischen Evokationen zur Geschichte der münsterschen Wiedertäufergemeinde aus dem Jahren 1534–1535 darstellt.³¹ Die irrigen Auslegungen zum dargestellten Geschehen, die das Aquarell seit seiner Entstehung begleiteten, haben ihre Wurzeln in der Freiheit, mit der der Künstler sowohl an die historischen Ereignisse als auch an den Text von Hamerlings Epos herangegangen ist. Die grundlegende Kompositionsidee zu den *Wiedertäufern* fand Hanuš Schwaiger unbestreitbar in den Wiener Gemälden von Pieter I. Bruegel: Neben der häufig

zitierten *Kreuztragung* denken wir hier vor allem an die *Kinderspiele* und den *Kampf zwischen Fasching und Fastenzeit*. Schwaiger übernimmt aus dem Werk des großen Niederländers neben der typischen Perspektive mit hohem Augpunkt auch die ausgeklügelte Regie der Massenszene, in der die Zentralszene quasi verdeckt, an den Kompositionsrand verschoben und dennoch hinlänglich betont erscheint. Imaginäre Kulissen erinnern an das Ambiente, in dem sich einige historisierende Bilder Makarts abspielen: Ein im Breitformat angegangener Frontalprospekt mit wuchtigen Gebäudefronten, ergänzt durch eine typische abgestufte Bühne rechts im Vordergrund. Auf der Prager Variante fehlt nicht einmal der beliebte dekorative Stadtbrunnen mit seinen der Gotik nachempfundenen Formen.³²

Der sich rechts vor dem Rathauskerker abspielende Auftritt soll von einem konkreten Ereignis inspiriert worden sein. Im Oktober 1534 kam es in Münster vor den Augen der versammelten Menge zu einem dramatischen Zerwürfnis zwischen dem selbsternannten Wiedertäuferkönig Jan von Leyden und seinem „Statthalter“ Bernd Knipperdolling. Knipperdolling täuschte prophetische Ekstase vor (prophetische Zustände gehörten in der Anabaptistengemeinde zu den gängigen politischen Mitteln), tanze um den Königsthron und verkündete, alle sollten auf Gottes Geheiß Münster verlassen, denn es sein nötig, die Gottlosen zu strafen und den Glauben zu verbreiten. Jan reagierte in einer gleichfalls vorgetäuschten Ekstase, die seine Autorität bestätigte, die Notwendigkeit, in den Stadtmauern zu verweilen, die als einzige vor der anstehenden apokalyptischen Katastrophe verschont bleiben würden. Anderntags (12. 10. 1534) wiederholte Knipperdolling seinen Tanz vor dem Thron (auch öffentliches Getanze war Bestandteil verschiedener sektiererischer Rituale, die ihre Inspiration im Alten Testament gefunden hatten). Er ließ sich sogar auf dem Thron nieder und verkündete von dort aus, das Reich brauche zwei Könige: einen geistlichen und einen weltlichen.³³ Schwaiger verband die Episode mit dem theatralischen Streit um den Thron eines imaginären Königreichs mit den Bildern von Elend und Verderben, wie sie aus dem zehnten Gesang von Hamerlings *König von Sion* bekannt waren. In Form des dramatischen Kürzels hielt er sowohl die Genesis des tragischen Versuchs, das Reich

Gottes auf Erden zu schaffen, als auch dessen Ausgang fest.

Die Identifikation der historischen Gestalten auf dem Gemälde ist nicht weiter schwierig. Jan von Leyden sucht Knipperdolling zu veranlassen, sich von Thron zu erheben, an dessen Fuß klar der Prediger Bernd Rothmann zu erkennen ist. In der Lodzer Version und auf beiden kleinen Varianten wird dieser Anabaptisten-Ideologe noch vom Kanzler Bernd Krechting begleitet. Die berüchtigte Vielweiberei der Wiedertäufer wird von der mit des Königs Gemahlinnen besetzten Loggia angedeutet (ein Motiv, das auf der Prager Version fehlt). Aus der chaotischen Menschenmenge, die das Pflaster des „Münsterschen“ Platzes füllt, treten bei näherem Hinsehen klar charakteristische Gruppen und Einzelgestalten hervor, die den Sektierern traditionell nachgesagte negative Eigenschaften verkörpern. Hier findet man geradezu didaktische Hinweise auf Anarchie und Zerfall der Rechtsordnung (Motiv Vernichtung der Stadtbücher und anderer Dokumente), auf Bilderstürmerei, Kirchenraub, aber auch auf Häresie und Chiliasmus (der Narr mit der Taube des hl. Geists, der zugleich eine Anspielung auf Knipperdollings falsches Sehertum liefert). Ein Grüppchen in der linken Bildhälfte bringt eine Kritik der Vielweiberei: Der Mann verstößt seine ursprüngliche monogame Ehefrau mit Kind und nimmt an ihrer Statt in Übereinstimmung mit den Gesetzen des Königreichs Sion mehrere jüngere Partnerinnen an. Auch die übrigen Teilszenen illustrieren Einzelphasen des Sittenverfalls im Münsterschen Gottesreich.

Es bleibt noch hinzuzufügen, dass Hanuš Schwaiger *in effigie* am mörderischen Mummenschanz teilnimmt, den er so suggestiv dargestellt hat. Auf den Lodzer Wiedertäufern hat er sich nebst seiner Schwester Johanna in der Menge der Wiedertäufer festgehalten, auf dem Prager Werk hat er sich gemalt, wie er im Gewühl der Anabaptisten mit dem Tod tanzt, der ihm einen Spiegel vorhält. Von der außerordentlichen Faszination des Künstlers für das Thema liefert auch Schwaigers Selbstporträt aus dem Jahr 1882 überzeugende Aussagen.³⁴ Darin hat er sich in Verkleidung als Jan von Leyden, des tragischen Königs von Münster abgebildet. Die Melancholie dieses Werks atmet augenfällig etwas von der Hamerlingschen Stimmung, als Vorlage diente das einzige authentische Porträt Jans vom westfälischen Kupferstecher

Heinrich Aldegrevier.³⁵ Schwaigers Sicht des widernatürlichen Königreichs dieser religiösen Fanatiker war zweifellos eine kritische und das nimmt nicht wunder, denn dem Künstler ging es offenbar um ein Gleichnis seiner eigenen Zeit. Jan von Leyden gehört jedoch zu den wenigen Gestalten, die weder auf der Lodzer noch auf der Prager Version der *Wiedertäufer* karikiert wurden. Die bekannte und bereits mehrfach interpretierte Autostilisation von Hanuš Schwaiger zur Gestalt des Rattenfängers fand hier offensichtlich ein eigenwilliges sinnträchtiges Gegenstück.³⁶

Anmerkungen

1 Darüber letztmalig Ondřej Chrobák, „A Study of an Early Work by Hanuš Schwaiger“, *Water Sprite. Bulletin of the National Gallery in Prague*, XI, 2002, S. 49–57, hier insbes. s. 51–52.

2 –b.– [= Karel Boromejský Mádl], „Jan Schwaiger, ein Landsmann aus Jindřichův Hradec ...“, *Ruch* V, 1883, S. 112. Über Miethkes Kontakte zu Schwaiger, die bis zum Tod des Künstlers anhielten (Miethke hat unter anderem auch Schwaigers posthume Ausstellung im Januar 1912 veranstaltet) neuerdings Tobias G. Natter, *Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandslung im Zentrum der Moderne*, Wien 2003, passim. Hier findet man auch zahlreiche Verweise auf bislang ungenutzte Quellen und Literatur Wiener Provenienz.

3 *Die Wiedertäufer von Münster im Jahr 1535*. Gezeichnet für *Ruch* von Jan Schwaiger nach einem eigenen Bild. *Ruch*, V, 1883, S. 148. Denselben Holzstich von der Schwaigerzeichnung hat Ludwig Hevesi in *Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert. Ein Versuch*, Leipzig 1903, S. 301, Abb. 234 nachgedruckt.

4 K[arel] B. M[ádl], „Die Wiedertäufer von Münster 1535“, *Ruch*, V, 1883, S. 159–160.

5 Vgl. Miloš Jiránek, „Hanuš Schwaiger [sic!]“, in *Miloš Jiránek, literární dílo*, hrsg. Ladislav Jiránek, Praha 1936, S. 427–461, hier S. 438.

6 V[ilém] W[eitenweber], „Souborná výstava děl Jana Schwaigera“, *Zlatá Praha*, IV, 1887, S. 207.

7 Vgl. *Seznam výstavy děl J. Schwaigera*, Katalog, Praha 1887, S. 7–8, Kat. Nr. 1 (Aquarell, 1886, im Besitz der Galerie Ruch, verkäuflich); S. 8, Kat. Nr. 3 (Aquarell, 1883, im Besitz von H. O. Miethke in Wien, verkäuflich); vgl. *ibid.*, S. 8, Kat. Nr. 2 (*Erste Skizze zu den „Wiedertäufern“*, Aquarell, 1881, im Besitz von J. Klaus in Wien, unverkäuflich); S. 22, Kat. Nr. 57 u. Abb. auf S. 19 (Kopfstudie zu den *„Wiedertäufern von Münster“*, Zeichnungen, 1885, im Besitz der Galerie Ruch, verkäuflich).

8 Jiránek (zit. in Anm. 5), S. 437; Hevesi (zit. in Anm. 3), S. 300, schreibt diesen Ausspruch August Pettenkofen zu.

- 9** Aquarell, Papier, 1040 × 1870 mm, Inv. Nr. K 7196, signiert Mitte unten „HS 1885“, angekauft 1941 aus der Sammlung J. Růžička; vgl. Verzeichnis (zit. in Anm. 7), S. 7–8, Kat. Nr. 1 (datiert unten 1886); *Volné směry*, IV, 1900, Abb. auf S. 36 (ständig als Eigentum von A. Wiesner angeführt); Miroslav Lamač, *Hanuš Schwaiger*, Praha 1957, S. 91, Nr. 28–32; Jiří Vykoukal, *Hanuš Schwaiger 1854–1912*, Katalog der Ausstellung, Cheb 1999, S. 76, Kat. Nr. 29.
- 10** Aquarell, Papier, 225 × 1860 mm, Inv. Nr. DK 5334, signiert rechts unten *Aequitatis dies et fraternitatis Monasterii MDXXXIII HS*. Im Jahr 1950 dem Zentralen Volksausschuss der Hauptstadt Prag übergeben. Vgl. Lamač (zit. in Anm. 9), S. 91, Nr. 24–25.
- 11** *Seznam* (zit. in Anm. 7), S. 8, Kat. Nr. 2; Lamač (zit. in Anm. 9), S. 27, 91, Nr. 21.
- 12** *Seznam* (zit. in Anm. 7), S. 8, Kat. Nr. 3.
- 13** Julianna Wasiak, Adam Osser, in *Polski Słownik Biograficzny*, Bd. XXIV/1. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979, S. 385–386 (hier weitere Literatur); Andrzej Kempa, Marek Szukalak, *Żidzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z Łodzią związanych*, Bd. I., Łódź 2001, S. 111.
- 14** Vgl. Wiesław Puś, *Żidzi w Łodzi w latach zaborów 1793–1914*, Łódź 2001, S. 181, 214.
- 15** Allgemeiner zu dieser Problematik: Stefan Pytlas, *Łódzka burżuazja przemysłowa*, Łódź 1994; Dariusz Kacprzak, „O smaku artystycznym łódzkich przemysłowców drugiej połowy XIX i początku XX wieku“, in *Smak artystyczny i znanstwo sztuki. Rozważania o smaku artystycznym*, ed. Józef Poklewski – Tomasz F. de Rosset, Toruń 2002, S. 203–225.
- 16** Jacek Strzałkowski, *Artyści, obrazy, zbieracze w Łodzi do 1918*, Łódź 1991, S. 33, Nr. 84. Zur irrigen (aber schon zur Entstehungszeit des Werks belegten) Vorstellung, Schwaigers Aquarell hielte das Ende der Wiedertäuferherrschaft in Münster fest vgl. letztmalig Vít Vlnas, *Novokřtění v Münsteru*, Praha 2002, S. 194–199.
- 17** Wasiak (zit. in Anm. 13), S. 385
- 18** Aquarell, Papier, auf Leinwand geklebt, 700 × 1255 mm, Inv. Nr. MS/SO/M/196, signiert rechts unten „81HS82“. Auf der Rückseite Stempelabdruck mit dem Text: „H. O. Miethke/Verlags Kunsthandlung Wien I ... Kengasse 2“.
- 19** Vgl. Lamač (zit. in Anm. 9), S. 91, Nr. 26, 27 (ohne Angaben über Abmessungen, Signatur und derzeitige Aufbewahrung des Werks); Vykoukal (zit. in Anm. 9), S. 20 (datiert das Aquarell auf die Jahre 1882–1883, d. h. um ein Jahr später); R. Prahl, „Die Malerei in der Generation des Nationaltheaters, Böhmen 1860–1890“, in *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780/1890*, hrsg. Helena Lorenzová – Taťána Petrasová, Praha 2001, S. 60–113, hier S. 99–101, S. 100, Abb. 413 (Das Werk wird als verschollen geführt, irrtümlicherweise als Ölmalerei auf Leinwand angesprochen und gleichfalls irrigerweise auf die Jahre 1882–1883 datiert); Vlnas (zit. in Anm. 16), S. 194 (bezeichnet ebenfalls unrichtig die erste große *Wiedertäufer*-Variante als Ölgemälde). Die Verwirrung in die Datierung der einzelnen *Wiedertäufer*-Varianten hat Karel B. Mádl gestiftet, der schon im Katalog zur ersten Prager Ausstellung Schwaigers im Widerspruch zu den Signierungen irrige Entstehungsjahre angeführt hat (s. Anm. 7) und später daran festhielt. Vgl. z. B. [Karel] B. Mádl, „Hanuš Schwaiger“, *Volné směry*, IV, 1900, S. 30–61, her S. 38.
- 20** Straškowski (zit. in Anm. 16), S. 45.
- 21** „Innowiercy polscy“, Suwałki 1992 (Ausstellung ohne Katalog).
- 22** Mádl 1883 (zit. in Anm. 4), S. 159.
- 23** [Karel] B. Mádl, „Hans Schwaiger's Kollektiv-Ausstellung“, *Politik*, 1887, 5. 2; Zit. laut: Lamač (zit. in Anm. 9), S. 29.
- 24** Ibid.
- 25** Mádl 1900 (zit. in Anm. 19), S. 38–39.
- 26** Zum wissenschaftlichen Profil K. B. Mádl's insbesondere Lubomír Konečný, „Karel Boromejský Mádl“, in *Kapitoly z českého dějepisu umění. I. Předchůdci a zakladatelé*. Praha 1988, S. 181–185. Über die Kontakte zwischen Mádl und Schwaiger neuerlich Chrobák (zit. in Anm. 1), insbes. S. 56–57, Anm. 11.
- 27** Lamač (zit. in Anm. 9), S. 28–30. Hier sind auch eingehend die kompositorischen Unterschiede zwischen beiden Varianten analysiert worden.
- 28** Jaroslav Kamper, „Hanuš Schwaiger“, *Rozhledy*, VI, 1897, S. 934–939, hier S. 936.
- 29** Lamač (zit. in Anm. 9), S. 29 (Zitat aus Schwaigers autobiographischer Skizze, *Wiener Rundschau*, 1899, 16. 3.)
- 30** Vít Vlnas, „Druhý život Nového Jeruzaléma: Schwaigerovi *Novokřtění v Münsteru* a jejich kulturně historický kontext“, in *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, hrsg. Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka, Praha 1966, S. 344–360; Vlnas 2002 (zit. in Anm. 16), insbes. s. 188–206. Auf diese Titel wird im folgenden Text nicht mehr verwiesen.
- 31** Über das „Nachleben“ im Thema der münsterischen Anabaptisten in Belletrie, Musik und bildender Kunst letztmalig und eingehend der Katalog *Das Königreich der Täufer. 2. Die münsterischen Täufer im Spiegel der Nachwelt*. Münster 2000 (Schwaigers Werk wurde hier aus unbekanntem Gründen übergangen).
- 32** Einen mit der Kulisse der *Wiedertäufer* identischen Architekturblickwinkel findet man auf Makarts Gemälde *Der feierliche Einzug* (1863–1865), Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer (G. Frodl, *Hans Makart, Monographie*

und Werkverzeichnis, Salzburg 1974, Kat. Nr. 47, Taf. 11).

33 Vgl. *Berichte der Augenzeugen über das Münsterische Täuferreich* (= Die Geschichtsquellen des Bistums Münster, 2), Münster 1853 (Nachdrucke Münster 1965, 1983), hrsg. Carl Adolf Cornelius, S. 148–150.

34 S. Lamač (zit. in Anm. 9), Abb. 13, hinter S. 24.

35 Vgl. insbes. Max Geisberg, *Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine*

ikonographische und numismatische Studie: (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 76), Straßburg 1907.

36 S. Lamač (zit. in Anm. 9), S. 25–26; eine neue Interpretation dieses Motivs bringen z. B. Vykoukal (zit. in Anm. 9), S. 16–18 und Chrobák (zit. in Anm. 1), S. 51. Zur Genesis des Rattenfänger-Themas in der tschechischen Kunst der Jahrhundertwende (bei Hanuš Schwaiger und Viktor Dyk) vgl. Zdena Adamová, „Pověst o krysaři“, *Česká literatura*, 16, 1968, S. 63–71.

Übersetzung Jürgen Ostmeyer

Neznámá *Madona na lvu* od Mistra michelské madony (kolem let 1340–1345)

Český text byl publikován v časopise *Umění* č. 1, LIII/2005, str. 3–20.

IVO HLOBIL

Průzkum a restaurování *Madony na lvu* zvané *Klosterneuburská* Anna Třeštková

Nově koupené soše *Madony na lvu* zvané *Klosterneuburská* byla v restaurátorském ateliéru Národní galerie věnovaná zevrubná péče. K podrobnému restaurátorskému průzkumu byly využity následující metody: rentgenologický průzkum hmoty dřeva pomocí počítačové tomografie (CT), dendrochronologický průzkum stáří použitého dřeva, chemicko-technologický průzkum vzorků zachovaných fragmentů novější polychromie, různorodých podkladových vrstev a tmelů a mikroskopický průzkum dřeva, zaměřený na určení druhu dřeva. Některé výsledky zkoumání nejsou dosud definitivně potvrzeny.

Podle předběžných závěrů dendrochronologického průzkumu, který provedl ing. Tomáš Kyncl z Botanického ústavu AV ČR v Průhonících ve spolupráci s doc. Petrem Kuthanem ak. soch. a restaurátorem, vedoucím restaurátorského oddělení NG, byl použitý strom pokácen někdy po roce 1330.

Díky pochopení MUDr. Jiřího Lisého byl v nemocnici Motol proveden rentgenologický průzkum (CT). Snímky potvrzují, že podstatná část sochy, tedy podstavec, lev, draperie, tělo a větší část hlavy madony i těla Ježíška je vyřezaná z jednoho kusu dřeva (obr. 1, 2, 3). Protože obrys řezby zřejmě přesahoval blok dřeva, který měl řezbář k dispozici, musely být některé přečnívající části, zejména v horní třetině sochy, vyřezány z truhlářsky velmi důmyslně připojených menších dílů dřeva. Na levé straně sochy je takový díl dřeva vsazen v místě nad pravou rukou madony a tvoří kus jejího pravého ramene, roušku a větší část vlasů při její pravé tváři, zasahuje i do korunky a jí odpovídající části

temene hlavy. Pravá ruka, kytička, kterou v ní madona drží, i závěs draperie pod ní jsou však vyřezány ze stejného kusu dřeva jako většina sochy. Na pravé straně je z dosazeného dřeva vyřezána podstatná část temene a vlasů Ježíška, včetně jeho levé tváře až k polovině levého oka. Také malý cíp draperie jeho roušky mezi chodidly je přisazen. Není však pochyb, že ve všech případech jde o autorské řešení nedostatečné velikosti základního bloku dřeva. V místech, kde je dřevo připojeno, řezba plynule navazuje (obličej i rouška Ježíška, rouška i rameno madony). Ke srovnání se nabízejí například také pravé a levé ucho Ježíška (pravé je součástí základního kusu řezby).

Hmotou dřeva probíhají mělké i hluboké vertikální praskliny. Nepříliš hluboká je prasklina na čele madony, která je vyplněná novější špánou. Četné praskliny protkávají například přední část trupu lva nebo tělo Ježíška. Prasklina na zadní straně probíhající středem sochy od dolního okraje směrem k levému madoninu rameni je zpevněna třemi kovanými železnými sponami (obr. 1). V horní polovině sochy je větší kovové oko, které sloužilo k jejímu upevnění k oltářní architektuře. Praskliny jsou v místech suků či větvení stromu také horizontální (např. u dolního levého okraje draperie madony nebo v hlubokém záhybu její draperie na levé straně). Na tlamě lva, a v menší míře také na závěsu draperie pod pravou rukou madony, byly nalezeny stopy po opálení. Obličej lva je tu poškozen větší ztrátou hmoty.

Příčinu vzniku otvoru, který prochází pravou nohou madony v místě nad kolenem, se nepodařilo prozatím objasnit.

Čtyři vzorky dřeva odebrané ze základní části řezby i přisazených částí pro mikroskopický průzkum určila Ivana Vernerová

v chemicko-technologické laboratoři NG jako dřevo dubové.¹

Na povrchu sochy se v prohlubních řezby zachovaly pouze nepatrné fragmenty barevných vrstev, různých tmelů, lepů a laků. Přestože za pozdější dodatky můžeme tyto zbytky polychromií i dalších depozitů považovat již po důkladné prohlídce řezby pod lupou, byly také ony – vzhledem ke stáří a unikátnímu zachování řezby – podrobeny důkladné laboratorní analýze. Všechny druhotné vrstvy prostupují vždy do drobných i větších prasklin zvětralého povrchu dřeva, které získalo ještě před nanesením někdejší barevné polychromie výraznou patinu. Výsledky chemicko-technologického průzkumu, který prováděla rovněž Ivana Vernerová, jednoznačně potvrdily, že pigmenty a materiály použité k někdejší barevné úpravě sochy pocházejí nejdříve z 19. století. Jsou to syntetický ultramarín, srážená křída (neobsahuje kokolity), zinková, barytová a titanová běloba, litopon a papírovina obsahující bavlnu, která je

součástí jednoho z křídových podkladů (obr. 4, 5, 6).

Nepříjemně lesklý lak, který pokrýval povrch řezby, analyzovala Laboratoř molekulové stereometrie na VŠCHT v Praze. Ing. M. Novotná jej určila jako šelak, vzorek obsahoval rovněž protein (pravděpodobně klíč), jehož přítomnost bylo možno potvrdit při čištění sochy na celém povrchu.

Po ukončení průzkumu přistoupila restaurátorka ak. mal. Anna Třeštíková ke ztenčování lesklého laku. Při práci bylo nutno odstraňovat i nevhodné zbytky pozdějších nesourodých barevných úprav, zanášejících detaily řezby. Ani při důkladné detailní prohlídce sochy v průběhu restaurování nebyly na povrchu nalezeny pod shora uvedenými depozity přemaléb žádné stopy starších barevných úprav ani podkladových vrstev. Z tohoto důvodu lze s vysokou pravděpodobností předpokládat, že socha původně neměla polychromii.

1 Laboratorní zpráva č. 04/37

Tři španělské středověké desky v Národní galerii v Praze

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Pavel Štěpánek, profesor Univerzity Palackého v Olomouci, přednáší na Univerzitě Karlově v Praze, zabývá se španělským uměním.

Sedící Madona s dítětem

Nevelký, ale nikoliv nevýznamný soubor španělské malby a plastiky ze sbírky starého umění Národní galerie v Praze,¹ postupně a na různých místech vystavovaný, se otvírá chronologicky třemi gotickými tabulemi z 15. století, z nichž nejstarší je bezpochyby *Sedící Madona s dítětem* (obr. 1),² vedená v inventárních záznamech původně jako severoitalská práce z poloviny 15. století.

Obě postavy vyplňují plochu obrazu na výšku. Ježíšek přebírá levou rukou od Madony jablko, druhou pozvedává k žehnacímu gestu. Jablko je umístěno v průsečíku vertikální osy obrazu a zlatého řezu, vedeného shora. Není tomu náhodou – vždyť představuje nejen zemi Kristem vykoupenou, jelikož už jeho narození bylo příslibem blízkého vykoupení a spásy lidstva; ale je i atributem Panny Marie – nové Evy.³ V širším významu poukazuje i na Kristovo budoucí panování.⁴

Na obraze upoutá zejména zlacená plastická štuková dekorace – obě svatozáře, koruny a lem šatu Madonina, probíhající v bohatě tvarovaných, ale poněkud toporně vedených ornamentálních křivkách. Celkový zdobný účín ještě zvyšuje zlacený rám, vymezený po stranách točitými sloupky, z nichž vyrůstá trojlístový oblouk s plaménkovými motivy, dole pak s kružbovými motivy a trojlístkem. Oblouky, v tomto případě sdružené, naznačují – jak je obvyklé ve středověké malbě – ochranný charakter prostoru.⁵

Markantně se v obraze projevuje stylizace, která podřizuje všechny tvary (oblíčejů, rukou i draperií) lineárnímu rytmu plynulých křivek, vycházejícímu ze západoevropského mezinárodního kresebného – přesněji z přežívajícího – krásného slohu s výraznou lineárně rytmickou tendencí.

Pečlivě provedené kadeře dítěte uchovávají ještě mnoho z abstrahujícího linearismu, ale jeho šat již částečně naznačuje znalost lámané draperie nového stylu.

V celkovém pojetí lze pozorovat určité zhmotnění a zhrubnutí forem, zřejmě související s odklonem od zásad krásného slohu. Prsty rukou mají lineárně zvýrazněné články, podobně jako půlené chodidlo; patrné jsou i osobité deformace ucha a nosu, jež usnadňují určit autora. Zásadní výrazová síla obrazu spočívá v převaze škály teplých tónů a kontrastu modrého pláště s tmavočerveným rubem, odděleným zlatým lemlem. Modř je totiž považována za tajemnou barvu, vztahující se k tomu, co nás přesahuje směrem k výšinám i hlubinám, k transcenci.⁶ Z typizovaných tváří vyznačuje úsilí o vyzdvižení objemu a do jisté míry i snaha o individualizaci a postižení psychologického prvku vztahu mezi matkou a dítětem.

Pokud jde o vyznění druhotných dekorativních částí, lze připomenout v obecné rovině období v českém prostředí, jak je definoval Albert Kutal: „Hmotně reliéfní jsou také zlacené koruny, svatozáře a dary, v nichž je upuštěno od jakéhokoliv náznaku prostorových vztahů: Jsou znázorněny – jako předměty na kubistických obrazech – ve své absolutní, klamnou optikou nenarušené věčnosti a hmotnosti. Jako neohraničený prostor a vnitřní světlo je i tento důraz na drahocennost materiálu, symbolizujícího duchovní hodnoty, pozůstatkem nebo spíše návratem do staršího středověku.“⁷

Shora uvedené charakteristiky obrazu vedou ke španělské, přesněji k aragonské škole italizujícího směru mezinárodního gotického slohu první poloviny 15. století, který uvedl do Aragonska částečně pod vlivem valencijské školy Juan Lévi.⁸ Silně plas-

tické svatozáře, lemy a jemné dekorativní doplňky v rozhojněném pojetí zvýrazňujícím spony, perly, vyšívání atp. jsou především aragonsko-katalánskou záležitostí, i když například Carlo Crivelli (1430/35–1493) a někteří benátské primitivové také někdy používali plastického reliéfu na zvýraznění svatozáře. Zejména po technické stránce se ale liší. Ve Španělsku však dosáhl tento způsob podání velké osobitosti. Vysoká vrstva štukového podkladu dodává dekoraci jednotlivých obrazů sestavených v retábly téměř orientální bohatost. Podle několika badatelů je v ní patrna i syntéza vkusu španělského, maurského a židovského. V některých případech slouží tyto plastické doplňky – podobně jako puncování⁹ – bezpečněji za atribuční vodítko než vlastní kompozice, barva a rukopis, mnohdy setřené časem a změněné pozdějšími přemalbami. V aragonsko-katalánské malbě přetrvává tento vkus až do začátku 16. století, snad díky skutečnosti, že v Aragonsku dochází k nejtěsnějšímu soužití obyvatelstva tří uvedených skupin.¹⁰ Konkrétní uvedené detaily a rysy pak vedou ke srovnání s obdobně provedenými obrazy, především *Trůnící Madonou s hudoucími anděly* ze sbírek Staedelova ústavu ve Frankfurtu nad Mohanem, připisovanou tzv. Burnhamskému mistrovi, jenž je, jak dále uvidíme, ztotožňován s Bonanatem Zaortigou, činným v Zaragoze (obr. 2).¹¹

Oproti frankfurtskému obrazu je naše kompozice podstatně prostší a jednodušší. I formát je téměř poloviční: 97 × 55 cm oproti 173 × 121 cm. Na frankfurtském protějšku sedí Madona na širokém gotickém trůně, obklopeném hudoucími anděly, zatímco na pražském obraze není po trůnu ani stopy a veškeré náznaky prostoru jsou řešeny závěsem v pozadí. Madona tu je posazena téměř ve stejné pozici a také podává dítěti jablko (opět se dvěma lístky na stopce). Rozdíl pozorujeme ve fázovém posunutí akce – jestliže na pražském obraze Ježíšek jablko přejímá, na frankfurtském je už drží. Pravou rukou se dotýká výstřihu Madoniných šatů. Ta neupírá své mandlové – naprosto shodně provedené – oči na dítě, jako na pražském obraze, ale na diváka. Její ruce jsou na frankfurtském obraze jemnější, plastičtější a anatomicky správnější.

Také frankfurtský obraz je lemován rámem obdobně vymezeným po stranách točitými sloupky a nahoře uzavřeným dekorativním trojobloukem. U záhybového systému lze pozorovat větší pečlivost, především v návaznosti na široký plastický lem. Jak celkovou ušlechtilostí proporcí, tak čís-

tou objemově modelace a složitou stavbou trůnu vytváří frankfurtský obraz větší iluzi prostoru, zatímco pražská deska se omezuje i s pozadím na dvě roviny. Na frankfurtském obraze věnoval umělec (vzhledem k většímu formátu) soustředěnější péči zdobným plastickým doplňkům a rozvedl je do drobnějších detailů, ač v zásadě zachovává obdobné členění jednotlivých dekorativních prvků: tak například koruny na obou obrazech mají stejný počet lístků.

Větší shody s pražským obrazem, zejména pokud jde o plastický štukový dekor (svatozáře, koruna, lemy), nacházíme v jiném díle Bonanata Zaortigy v *Madoně ochránitelce (Madoně milosrdné)* z Museo de Arte de Cataluña v Barceloně (obr. 3). Ten se vyznačuje harmonickou kompozicí a rozložením jednotlivých prvků po celé ploše (v čemž se zase blíží frankfurtskému obrazu). Modrý plášť s karmínovým rubem i hnědý brokátový šat odpovídají svou barevností spíše pražskému obrazu. Záhybový systém šatu je vyznačen dvojím způsobem, jednak lineárně, jednak (na plášti) objemově. Příznačný bambulovitý nos pozorujeme na barcelonském obraze u všech znázorněných postav, stejně jako patrnou snahu o individualizaci jednotlivých tváří.

Všechny shora uvedené shody kompozice, postav, kresby, barevné škály i dekorativních prvků dovolují připsat *Sedící Madonu s Ježíškem* z Národní galerie v Praze bezpečně stejnému malíři – Bonanatu Zaortigovi a vzhledem k nižší kvalitě – jak jsme analyzovali na srovnávacích pracích – ji lze určit spíše jako dílenskou nebo slabší práci.

Údajů o životě a díle tohoto umělce je poskrovnu. Navíc tvůrce našeho obrazu je v uměleckohistorické literatuře poměrně novým jménem. Objevuje se teprve před necelými půlstoletím. Na základě písemných pramenů, slohového rozboru *oltáře sv. Augustina* malovaného roku 1420 pro zaragozskou katedrálu La Seo, z něhož se dochoval centrální obraz, dále pak *oltáře P. Marie* v obci Ejea de los Caballeros, sjednaného o tři léta později, a kombinací neúplného podpisu na retáblu kaple Zasnoubení v tudelské katedrále (Navarra) (obr. 4), zaplaceného mosénem (mosén – součást klerikova jména, v Aragonsku se dává před jméno kněží, mosénové byli vlastně šlechtici druhé kategorie) Franciskem Villaespou († 1423), kancléřem navarrským za panování Karla Vznešeného, ztotožnil jej José Gudiol s tzv. Burnhamským mistrem.¹² Jeho jméno uvedl do uměleckohistorické literatury podle oltářního obrazu z Burn-

hamovy sbírky v Bostonu, nyní v Muzeu krásných umění (Museum of Fine Arts), Chandler R. Post,¹³ který znal Zaortigovo jméno, avšak nespojoval jej s konkrétními díly. Burnhamskému mistrovi byla například dlouhá léta připisována již zmíněná *Madona milosrdná* z Barcelony.

Gudiolovo řešení brzy poté přijali José Camón Aznar¹⁴ a Julián Gállego,¹⁵ jehož syntetická, v mnohých ohledech objevná práce o španělském malířství svědčí o neustále vzestupné tendenci v ocenění osobnosti a díla Bonanata Zaortigy, jakožto jedné z nejrepresentativnějších postav aragonské školy.¹⁶ Do tohoto trendu se zařazuje i stručná stať Alcoleova¹⁷ o mezinárodním slohu ve Španělsku v první polovině 15. století a Comtova¹⁸ stručná syntéza o aragonských primitivech. S definitivní platností byla Zaortigova osobnost zrekonstruována v Olivanově samostatné publikaci, kde autor archivně historickým rozbohem prokázal platnost Gudiolovy formální analýzy.¹⁹

Bonanat Zaortiga je vskutku – spolu s rodinou Levíů a Mistrem z Lanajy – umělcem, který během první čtvrtiny 15. století udává tón v celé Aragonii a ovlivňuje i sousední Navarru. Zaortigova tvorba se vyznačuje promyšlenou stavbou kompozice, konvenční a perspektivní systém používá v rámci daného omezení lépe než jeho aragonští současníci. V jeho koloritu převládají teplé světlé a neutrální tóny, oživované intenzivními barvami (modří a červení); mezi šedavými a hnědavými tóny se vyjímají červeně a žlutě. Kresebně jsou obrazy propracovanější v celcích, zatímco v detailech jsou takřka primitivní. Expresivita a celková kvalita se udržují na poměrně stále úrovni, hraničící s monotónností.²⁰ Z dat o umělcově životě vyplývá, že Zaortiga byl činný nejméně v letech 1403–1445. Toto rozmezí také určuje dataci pražského obrazu, poněvadž dílo jemu nejbližší, frankfurtská *Trůnící Madona s hudoucími anděly*, není datováno, ale obvykle se předpokládá, že vzniklo kolem roku 1440.

Příklon k izolaci postavy na našem obrazu od jejího optického a významového kontextu se světlem, spolu se zhmotněním a zhrubnutím forem, opouštěním idealizace obličejů a náběhem k lámané draperii nasvědčují jednak pokročilejší době, jednak úpadku mistrovské tvorby, nebo přímo spolupráci dílny. Vzhledem k tomu, že zesílená plastická dekorace je doložena v aragonské malbě asi ve třicátých letech,²¹ především v díle Bonanatova spolupracovníka a žáka Mistra z Lanajy,²² od něhož máme datovanou jednu práci tohoto stylu rokem 1439,

lze klást dobu vzniku pražského obrazu do druhé čtvrtiny 15. století, přesněji mezi léta 1430–1445.²³

Klanění božímú dítěti

Druhý obraz ze souboru španělské středověké malby představuje *Klanění božímú dítěti* (obr. 5).²⁴ Byl veden v inventárních záznamech jako práce katalánského mistra z počátku 15. století, přestože na výstavě „Madona“ se objevil jako dílo španělské z doby kolem roku 1490²⁵ a v Blažičkově recenzi výstavy jako práce španělského mistra druhé poloviny 15. století.²⁶ Zleva se k divákovi natáčí klečící Maria se sepjatými rukama, její šat se rozprostírá po zemi a na něm spočívá tělíčko nahého dítěte. Naproti klečí sv. Josef s holí. Prostředí je zvláštní směsí doškové chýše s prkenným stropem a trámovými příporami a luxusní místnosti s dlaždicovou podlahou a krbem, v němž visí nad ohněm kotlík, zatímco v pozadí za žlabem v plochém výklenku stojí oslík a dobytče. Vpravo se pak otevírá dveřmi průhled do krajiny s řekou.

Svatozáře jsou provedeny reliéfně soustřednými vyštukovanými kruhy, u Marie trojnásobně zvýrazněnými. Josefova zdvojená svatozář má tvar osmiúhelníku, jehož strany jsou obloukovitě vtačeny dovnitř. Hvězdicová svatozář se všeobecně používá jen v aragonsko-katalánské oblasti. Obvykle se jí označují proroci, patriarchové a spravedliví Starého zákona, eventuálně nekanonizované osoby, především sv. Jáchym a sv. Josef (ten byl kanonizován až počátkem 16. století).²⁷ Nimby a lemy splývají v jeden osobitý dekorativní celek spolu s ozdobným rámem, překrývajícím nahoře desku řadou lichých gotických kružeb, jež lemují lišta ve tvaru laločnatého oblouku kombinovaného s oslím hřbetem, završeným fragmentem fiály. Celek obrazu je tak odkázán zejména na působivost zlatené dekorace.

Kompozičně jsou postavy Panny Marie a sv. Josefa vsazeny do mělkého prostoru se dvěma ohnisky: ohnisko sbíhavých diagonál perspektivy dlažby, oživující statickou povahu kompozice, se nachází v horní třetině výšky obrazu, zatímco strop chléva je viděn z podhledu. Topografie prostoru je zřejmě převzata z nizozemské školy, především z první vlny – od Roberta Campina,²⁸ z něhož autor pražského obrazu přebírá výstavbu prostoru i detaily (např. krb na obrazu v Metropolitaném muzeu umění v New Yorku). Jinak lze ovšem poukázat rovněž na Rogiera van der Weyden (*Sv. Barbora* z roku 1438 v Pradu), podobně jako na Petra Christa a Gerarda Davida. Autor

zřejmě znal jejich obrazy přinejmenším zprostředkovaně a převedl tyto kompozice do své naivní, ale poetické mluvy, ovšem lidské typy Marie i Josefa jsou vysloveně jižní. Z nizozemského malířství autor přejímá měřítko drobného dítěte, systém lámané draperie a průhled do krajiny. Uvedené charakteristiky vedou jednoznačně k hispánoflámské škole. Převládající olivový kolorit je podstatně zkreslen přemalbami, narušujícími i kresbu postav, odpovídá tak kastilské škole, zatímco plastické lemy a svatozáře, především Josefova, poukazují na katalánsko-aragonský původ, přičemž příznačné zhrubnutí rysů vede do Aragonska.

Restaurátorský průzkum (obr. 6, 7, 8) ovšem ukázal, že Mariin plášť nebyl původně vůbec zelený, nýbrž světle modrý až tyrkysový a byl zdoben drobnými plastickými dekorativními vzory, které časem opadaly. Rovněž Mariiny vlasy jsou přemalovány tmavší barvou. Zásahy v kresbě lze pozorovat i na ležícím děcku. Inkarnát byl původně růžový, ne okrový, jak se jeví dnes. Dlaždice nebyly zbarveny do intenzivní zeleně, ale do žlutozelená, což vzniklo, zdá se, překrytím barvy hustým žlutým lakem, patrným po celé ploše obrazu. Také původně jemně šedý až šedomodrý tón pozadí místnosti se změnil v olivově nazelenalý; jen krb z růžového mramoru a krajina v průhledu zůstaly bez přemaleb. Rentgenové snímky ukázaly i změny v kresbě postavy sv. Josefa (obr. 7) – místo dnešních vlasů, sčesaných v jednotlivých pramenech do čela, míval před restaurací staršího data²⁹ na hlavě čepici, která zmizela při přemalbě (obr. 8). Na plášti světce se místy projevuje původní rukopis na záhybech draperie, který je charakterizován poměrnou sumárností a tuhostí.

Připsání aragonskému mistrovi, určené především typem plastických svatozáří, zvláště osmicípé Josefovy, a lemů rouch, stejně jako lidskými typy, neodporuje tedy ani původní barevnost, zásadně teplejší a jasnější, odlišující se právě menším použitím olivové zeleně, tak příznačné pro kastilskou hispanoflámskou školu.

Popsaný typ plastické výzdoby i některé formální prvky malby se blíží především Martínovi de Soria, k němuž poukazuje lidský typ Madony s ležícím dítětem na plášti, jak jej nacházíme na diptychu v kostele sv. Jana v Larchmontu (New York), kam se dostal někdy v 19. století. Sv. Josef i ostatní mužské postavy tu mají na hlavě čepici podobnou oné, jaká byla zjištěna rentgenovým snímkem na našem obraze. Příznačné je i zdvojení lemu svatozáře. Protože

nejedna práce, již Ch. R. Post Martínovi de Soria³⁰ připsal, je španělskými vědci považována za mylnou,³¹ nelze ani náš obraz bezpečně vztahovat k jeho jménu. Díla drobných mistrů aragonské školy prodělávají v poslední době značné přesuny v atribucích.

Pozoruhodné jsou některé formální shody ve struktuře rámu a výzdobných prvků na *retáblu sv. Martina z Tours* z kostela v Nuenu (Huesca), dnes v Národním archeologickém muzeu v Madridu,³² díle malířů Pedra de Zuera a Juana de la Abadía. V obecných rysech, kompozicích i v dekoračních doplňcích se blíží pojetí Pedra Espalarguése, jak se projevuje například v *Narození Kristově* v budapeštské soukromé sbírce.

Obdobná situace nastává u Francisca Solibese, jehož doposud připisovaným pracím se náš obraz blíží, a to především obrazu *Sv. Ondřeje* v budapeštském Muzeu krásných umění. Je tu jasně patrná shoda v lidském typu sv. Ondřeje s naším sv. Josefem, počínaje rysy obličeje, účesem splývajícím v oddělených pramíncích na čelo, přes hrubší kresbu podobně stavěných rukou a skladbu lámané draperie až k převládající olivové zeleni rouch a dlaždic. Plastická svatozář a lem roucha jsou v budapeštském obraze vypracovány zdobněji, což odpovídá i větším rozměrům, nabízejícím v tomto smyslu více možností (148 × 52 cm). Plasticita nimbu sv. Ondřeje a lem Mariina roucha na našem obraze je shodně tvořena řadou vystupujících bodů. Téměř sošný obrys postavy sv. Ondřeje a sv. Josefa, stejně jako tvrdé, jakoby plechové přehnutí pláště a kapuce na ramenou, prokazující stylistické shody, naznačují bližší souvislosti těchto dvou obrazů. Podobně lze vypozařovat stejný počet řad dlaždic. I lomený oblouk rámu na budapeštském obraze je členěn obdobně jako na pražském protějšku a je zdoben palmetami. Jen o něco odlišné charakteristiky spatřujeme i na párovém obraze *Sv. Petr* v soukromé sbírce v Budapešti.

Marianne Harászti-Takács³³ vztahuje budapeštská díla k *retáblu* v kapli Ermita de la Piedad poblíž San Lorenzo de Morunys v Katalánsku, dokončenému roku 1480 a dokumentovanému jako dílo Francisca Solibese, jenž byl činný v Aragonsku i Katalánsku, a k dalšímu Solibesovu dílu – *retáblu tří světů* v kolegiátě v Calatayudu (Aragonsko), kromě dalších tří prací, z nichž některé, např. *oltář sv. Justy a Rufiny* v Maluendě, byly mezitím připsány jiným umělcům.³⁴ Nakonec k nim přiřazuje i pražský obraz, „tvrdé obrysy, způsob

malování podle jednotlivých plánů, barvy bez nuancí, podání dlaždic a dřevěných předmětů připomíná jasně Solibese, stejně jako mandlové oči, vlasy jasně sčesané do čela, brada a vous, které se opakují na mužských postavách Solibesových, stejně jako zvláštní forma svatozáře, lemy pláští a příliš schematické ruce“.

Maďarská badatelka vyslovila pracovní hypotézu, že pražský obraz pochází ze sbírky Kufnerovy (tedy československého území) – rozptýlené spolu s budapeštskými obrazy už roku 1918 –,³⁵ a že tudíž tvořily součást jediného retáblu. Oba apoštolové obsadili křídla a pražský obraz byl součástí predely.³⁶ K tomu mohu dodat, že tato sestava byla zřejmě reprodukována graficky, či naopak autor retáblu se inspiroval v anonymním grafickém listě *Růžencové madony* z roku 1488³⁷ znázorňujícím velký retábl, kde vedle vlastní scény s Madonou v mandorle jsou po stranách umístěny postavy světců apoštolů (na výšku) a nad těmito hlavními obrazy ve třech řadách celkem patnáct scén ze života Panny Marie od *Zvěstování* po *Korunování*. V horní řadě je střední deska *Klanění božímu dítěti (Narození)* s Pannou Marií a sv. Josefem kompozičně rozvržena tak, že souvislost s naším obrazem nelze považovat za náhodnou; nasvědčuje tomu i poloha a tvar hole, kterou drží sv. Josef v ruce. Pokud tedy pražský obraz tvořil součást jediného retáblu, je možné, že šlo o retábl růžencový.

Analýza budapeštské autorky, ač v některých bodech naprosto přesvědčivá, je jindy příliš všeobecná, především pokud jde o svatozáře, lemy pláští a kolorit, které jsou dány více školou než osobním pojetím Solibesovým a které můžeme shledat v určitých obměnách i na jiných známých obrazech (např. Espalarguésových či Lanových). Harászti-Takács připomíná charakteristiku Sampere y Miguelovu,³⁸ že síla Solibesových barev je dodnes nezměněna, protože do nich mísil bělobu. Tato okolnost se podivuhodně hodí pro pražský obraz, protože bělobu lze vypožorovat v jednotlivých tazích štětce na rentgenových snímcích. Nedostatek komparačních snímků nedovoluje však v tomto smyslu žádné generalizace. Vzhledem k problematické barevnosti našeho obrazu i kresby nebude možno vyslovit definitivní soud, pokud nebudou restaurátorsky prozkoumány i budapeštské obrazy, charakterizované podobným zelenavým laděním. Oba jsou přinejmenším místně přemalovány – *Sv. Ondřej* má například přemalován vnitřek pláště sienou a také černý plášť; *Sv. Petr* v soukromé sbírce – jak jsem mohl pozorovat – má

rovněž řadu přemaleb, zejména na plášti. Malba vlasů je tu však zřejmě původní, což nelze zaručit u *Sv. Ondřeje*. S přihlédnutím k této skutečnosti bude nutno spojovat autorství pražského obrazu prozatím spíše s neznámým aragonským mistrem konce 15. století, i když z blízkosti Francisca Solibese.³⁹ Tím upřesňuji jak původní připsání španělskému mistrovi, pod jehož jménem byla deska vystavena v roce 1935⁴⁰ a poté zmíněna Blažičkem,⁴¹ tak bližší atribuci katalánskému mistrovi v Národní galerii v Praze i vztah k Jaimu Lanovi, mnou publikovaný po konzultaci s Gayou Nuñem.⁴² Vzhledem k tomu, že umělci, k jejichž dílu lze naši desku vztahovat, byli činní v posledních dvou desetiletích 15. století (jde o pokračovatele Katalánce Jaume Hugueta, který působil v letech 1435–1445 v Zaragoze), lze zůstat u původní datace po roce 1480.⁴³

Kristus se zjevuje Panně Marii

Také deska *Kristus se zjevuje Panně Marii* (obr. 9, 10) byla v Národní galerii v Praze doposud vedena jako dílo katalánského mistra.⁴⁴ Téma je pojednáno v ikonografickém typu 14. století bez opory v evangeliích, ale ani v apokryfech. Opírá se spíše o tradici, zachycenou u Pseudo-Bonaventury (kap. 86) a u Ludolfa Saského (kap. 70, 81). Podle ní zmrtvýchvstalý Kristus zdraví slovy: „Ego sum, resurrexi et adhuc tecum sum.“⁴⁵ Kristus s korouhví, symbolem zmrtvýchvstání, se objevuje před Marií, modlící se v bohatě architektonicky členěné komnatě, a pravicí jí ukazuje rány po ukřižování. Jeho postava je až schematicky protáhlá a vyhublá; obličej okrového až červenavého inkarnátu posmutnělých rysů ryze španělské vážnosti, poznamenaný smutkem a charakteristický plnými rty a pokleslými koutky úst, je společný pro Marii i Krista. Maria se k němu otáčí s gestem překvapení a úžasu, povstávajíc z klekátka; pravou paží pozdvihuje v obranném gestu, levou rukou zaklapuje knihu. Stručně řečeno, dílo projevuje typicky španělskou expresivitu jak v tváři Krista a Marie, tak v barevnosti. Pláště obou postav jsou lemovány drahoukamy, uspořádanými do charakteristického trojlístkovitého motivu.

V obraze převládají odstíny zeleně ve škále od špinavě bílé po šedohnědou (dlaždice a zdi); v průhledech do krajiny malíř promísl olivovou zeles s bělobou a vytvořil doplňkový kontrast k červené korouhvi a Kristovu plášti. Perspektiva architektury je rozháraná – ohnisko konstrukce dlažby, zobrazené z vysokého nadhledu, umístil malíř do pomyslného středu

nad horizontální osu obrazu. Vertikálně komponovaný výjev je vsazen do bohatého architektonického prostoru. Dveře, okna a římsy budovy jsou naopak konstruovány z ohniska umístěného vlevo, mimo vlastní obraz, ve výši očí. Nabízejí se tu průhledy do krajin flámského typu, každá je zakončena na horizontu městem, k němu směřují osamělí poutníci.

Východisko našeho obrazu lze hledat v kompozici na stejné téma z triptychu *Život a smrt Krista* od Rogiera van der Weyden (kolem 1440–1444) v Berlíně (tzv. *mirafloreský oltář*, podle kartouzy Miraflores u Burgosu, odkud pochází) a její replice v Metropolitním muzeu v New Yorku (tzv. *granadský oltář*). Umělec mohl znát tato díla přímo z vlastní zkušenosti, protože oba triptychy byly již po roce 1445 ve Španělsku.⁴⁶ Přebírá z nich do značné míry základní kompozici hlavních postav i tvarosloví některých architektonických prvků, avšak samo kompoziční schéma Marie na klekátku včetně gesta ruky, krajin a interiérů je známo již z předeveckovských *Zvěstování*, například na anonymním interiéru *Zvěstování* v Louvru. Melancholické typy postav mohl umělec čerpat i z tvorby Gerarda Davida; odpovídají přitom iberskému antropologickému typu. Podle posledního zjištění ovšem nenamaloval repliku z americké sbírky nikdo menší než Juan de Flandes.⁴⁷

Silně plastická modelace obličejů, rukou i nohou je vytvořena jemnými přechody stínů, na prstech se projevuje snaha zvýraznit jednotlivé prsty a jejich články kresebně. Autor nerespektuje vždy anatomii a uchyluje se k jistému schematismu postav. Hubené, téměř hůlkovité nohy jsou modelovány sice se smyslem pro objem, ale poněkud rutinně a strnule. Obraz si uchovává i přes tvrdý přepis velmi flámský charakter jak krajinou, tak záhybovým systémem lámané draperie nebo grisaillovým podáním některých částí, avšak „rozvinutí do vertikálního prostoru je příznačné pro španělskou interpretaci flámského vzoru, obvyklou v hispanoflámské škole“.⁴⁸ Sem ukazuje i zvláštní péče, s níž jsou provedeny ornamenty na lemech pláště. Hrubší a drsnější rukopis a příznačná tonalita s všepřítomnou olivovou zelení jsou charakteristické pro kastilskou školu hispanoflámského stylu.

Schematismus štíhlého a protáhlého Kristova těla s posmutnělými rysy ve tváři, modelace obličejů a dlouhé tenké prsty s jednotlivými články zřetelně obtaženými liniemi spolu s postojem Kristových nohou, téměř zrcadlově opakovaných na triptychu

Bičování v Pradu, jsou příznačné pro autora pradského *Bičování* – Mistra rodu Luna.⁴⁹

Obrazy si jsou do jisté míry podobné i četnými dalšími detaily a architektonickými prvky, zejména konstrukcí sloupové síně ve vertikálně rozvinutý interiéru s průhledy do krajiny flámského typu; na obou obrazech je obdobné perspektivní a dekorativní řešení dlažby podané z vysokého nadhledu. Také užití valené klenby a sloupů s hlavicemi, které vidíme v dokonalejším provedení mj. na *Portrétu markýze ze Santillany* od Mistra ze Sopedránu v Pradu, je příznačné pro Mistra rodu Luna, stejně jako průhledy do krajin s výstavnými městy o velkém počtu věží, k nimž směřují pěšky i koňmo poutníci. Střední sloup mezi Marií a Kristem je posunut poněkud vlevo od osy obrazu, obdobně jako je tomu na triptychu *Bičování* v Pradu. Tyto pohublé, posmutnělé rysy plně jímavé lidskosti a síly niterného citu shledáváme rovněž na *Snímání* téhož mistra v Pradu, kde obdobný typ města zabírá značnou část pozadí. Najdeme tu společné drobné charakteristické detaily, například trojlístkové uspořádání drahek na obrubě pláště Krista i Marie, jež se opakuje na kvalitnějším obraze *Kojící Madona* od téhož malíře v Pradu. Brokátový polštář, i když je obvyklým dobovým doprovodem (jako např. u *Madony kancléře Moulina*), na pražském obraze leží v naprosto shodné poloze a výsek i vzor výšivky má stejný jako látka umístěná za Madonou na obraze madridském. Tyto charakteristiky spolu s pracně modelovanými záhyby rouch ve stylu lámané draperie na Kristově plášti a s neuhlazeností rukopisu, vedeného poměrně suchými a tvrdými tahy, dovolily – přes silné nánosy laků a nečistot na našem obraze, odstraněných při pozdější restauraci – , připisat jej už v prvním stadiu průzkumu Mistrovi rodu Luna.

Činnost tohoto umělce je doložena při práci na malířské výzdobě paláce Infantado, jedné z nejvýznamnějších španělských renesančních staveb, který vznikl na objednávku rodiny Mendozů v Guadalajaře v letech 1480–1483.⁵⁰ Sňatkem Íñiga Lópeze de Mendoza a Marie de Luna přešel umělec spolu s Mistrem Sv. Ildefonsa do služeb Mariina otce D. Álvaro de Luna⁵¹ a byla jim svěřena práce na oltáři kaple sv. Jakuba v toledské katedrále, kde jsou pochovány pozůstatky kdysi mocného, nakonec ale popraveného státníka, ministra za vlády kastilského krále Jana II. Na základě analýzy toledského retáblu a dochovaných listinných dokumentů, v nichž se konsta-

tuje, že dílo bylo v prosinci 1484 zadáno malířům Juanu Rodríguezovi de Segovia a Sanchovi de Zamora, ztotožnil José Gudiol⁵² prvního umělce s Mistrem rodu Luna a druhého s Mistrem Sv. Ildefonsa. Tato identifikace nebyla však přijata zcela jednoznačně a část autorů používá nadále anonymnějšího označení,⁵³ jež do literatury uvedl Ch. R. Post.⁵⁴

Hispanizace flámských modelů postoupila u Mistra rodu Luna (Juana Rodríguez de Segovia) poněkud méně než u jiných umělců konce století, ale lidské typy mají zmíněné rysy: ryze španělskou vážnost, poznamenanou smutkem, i sílu niterného citu; kromě toho se jeho malba vyznačuje, jak je ve Španělsku obvyklé, zvýšenou péčí o ornamenty oděvů a interpretaci flámské krajiny. Tvaroslovím připomíná velké flámské mistry první poloviny 15. století, zprostředkované však Mistrem ze Sopedránu.⁵⁵ Po několika velice kvalitních výkonech byl v díle Mistra rodu Luna pozorován postupný úpadek, především „změkknutím a rozptýlením kompozice“.⁵⁶ Jistou solidnost konstruktivní, modelační i malířskou projevuje srovnávaná *Madona*, ale desky *Bičování* a *Snímání* prozrazují zplanění koloritu, sumárnost, chlad a vysloveně chybnou anatomii postav.

Vzhledem k tomu, že naše deska se kvalitami spíše než toledskému retáblu nebo *Kojící Madoně* blíží druhé skupině, triptychu *Bičování*, přicházejí pro dataci v úvahu devadesátá léta 15. století.⁵⁷ Rozhodně ale není důvodu, jak se domnívá Jarmila Vacková, spojovat obraz z Národní galerie v Praze s širokým označením Rogier van der Weyden, kopií z okruhu Mistra rodu Luna, popřípadě s dílnou tohoto umělce,⁵⁸ protože jeho úroveň je taková, že dovoluje – zejména při srovnání s autentickými toledskými pracemi – trvat na připsání přímo Mistrovi rodu Luna. Navíc je vůbec nepřijatelné zasadit tento obraz do nizozemského umění, přestože tu bylo modelem.

K tomu je nutno připomenout, že vliv flámského malířství na konci 15. století byl obecným jevem, avšak měl v různých zemích různé důsledky. Šířit se začal především po roce 1475, i když je ho cítit už od poloviny století. Projevuje se kombinací sušší barevnosti, neúprosného realismu i výrazné dekorativní složky mudéjarského původu. Výsledkem byl sloh, který oprávněně dostal název „hispanoflámský“ a kterému věnovali pozornost četní autoři, nejen španělští, ale i belgičtí.⁵⁹

Jarmila Vacková (ani nikdo jiný z českých autorů) se nedotkla v souvislosti s Mistrem rodu Luna tohoto termínu, přestože o něco

dále, u analýzy díla Juana de Flandes tohoto pojmu použila.⁶⁰ Zásadní nedorozumění je ale v tom, že pak začleňuje hispanoflámskou malbu do flámské. Postupovala by stejně u českých či německých desek, které jsou poplatné nizozemskému malířství, nebo zařadila by kopie italských obrazů provedených severskými umělci do italského malířství? Respektive Rubensovy kopie podle Tiziana by měly být zařazeny do italské malby pod Tizianovým jménem?

Podobně postupuje i Olga Kotková, která se k obrazu *Kristus se zjevuje Panně Marii* naposledy vyslovila v katalogu nizozemské malby,⁶¹ v němž pojednává ještě o dalších hispanoflámských malbách, zejména Juana de Flandes a P. Kempeneera, ke kterým připravuji samostatnou studii.⁶² Uvádí jej jako volnou kopii Rogiera van der Weyden od Mistra rodu Luna a jeho dílny (v angl. originále „Free copy of Roger van der Weyden by the Master of the Luna Family and his workshop“). Vrátime-li se k Mistrovi rodu Luna, ten byl dokonce ztotožněn s konkrétním jménem, dochovaným ve zmíněném kontraktu, Juanem Rodríguezem de Segovia, i když historici umění nadále z opatrnosti používají libozvučnější anonymní označení. Příkladně-li se posledního oficiálního katalogu Prada z roku 1996, pak musíme uvést tvar Mistr Dona Álvara de Luna (v originále Maestro de Don Álvaro de Luna).⁶³ Jsou-li podkladové kresby na obou porovnávaných obrazech přibližně stejné kvality, pak i atribuce by měla být stejná. Dílo uvedeného malíře ještě nebylo natolik analyzováno, aby dovozovalo hovořit o případné „autentické“ nebo „dílešské“ práci, a proto by obraz měl být veden jako dílo španělského, nikoliv nizozemského malíře – Mistra Dona Álvara de Luna.⁶⁴

V souhrnu lze tuto stať uzavřít konstatováním, že španělská pozdně gotická malba byla v českých sbírkách zastoupena ukázkami, které sice nepatří k naprosto špičkovým dílům, ale vhodně ilustrovaly bohatou produkci Iberského poloostrova. Pozůstalé torzo je cenné mj. i tím, že ve španělském kontextu doplňuje drobné kamínky do souborů děl jednotlivých umělců, jejichž profily se v poslední době upřesňují.

Poznámky

1 Tato stať je výtahem a adaptací příslušné pasáže mé diplomové práce z roku 1973, doporučené P. Preissem jako doktorské; resumé výsledků bádání bylo publikováno již předtím v rámci velmi stručného celkového pohledu na španělskou malbu v Národní galerii v Praze; viz Pavel Štěpánek, „La pintura española en la Galería

Nacional de Praga“, *Arte español*, 3, 1968/69, s. 222–235; idem, totéž in *Ibero-Americana Pragensia*, III, 1969, s. 181–202. Obrazy byly později zařazeny do katalogu Středočeské galerie – viz Pavel Štěpánek – Miloslav Vlk, *Středočeská galerie. Sbírky starého umění 15.–19. století. Zámek Nelahozeves. Průvodce a seznam exponátů*, Praha 1978 a do *Dodatku* k tomuto průvodci, 1979. Dále byly zařazeny do výstavního katalogu *Španělské umění 14.–16. století z československých sbírek*, Středočeská galerie, Praha 1984. Samostatnému rozboru jsou u nás podrobeny poprvé s přihlédnutím k novějším pracím.

2 Inv. č. O 11 730, tempera na topolovém dřevě, 97 × 55 cm, Do majetku NG získán roku 1968 z Uměleckoprůmyslového musea (převod č. 1166/67), kde byl obraz veden v inventáři jako severoitalská práce první poloviny 15. stol. pod č. 295/1. Podle záznamu na evidenční kartě v NG se obraz dostal do UPM „z majetku Lobkoviců“; Štěpánek – Vlk (cit. v pozn. 1), č. 18; *Dodatek 1979* (cit. v pozn. 1), č. 20; *Španělské umění 14.–16. století* (cit. v pozn. 1), č. kat. 46.

3 Jaroslav Studený, *Křesťanské symboly*, Olomouc 1992, s. 101.

4 Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*, Praha 1999, s. 79, zde hovoří také o významu korunovačního klenotu. J. C. Cooperová, *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, Praha 1999, s. 62, ještě připomíná význam Nového Adama a spásy.

5 Ingrid Riedel, *Obrazy v terapii, umění a náboženství. Interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie*, Praha 2002, s. 106.

6 Riedel (cit. v pozn. 5), s. 13; Jan Baleka, *Modř. Barva mezi barvami*, Praha 1999, s. 48–96.

7 Albert Kutal, *České umění gotické*, Praha 1972, s. 62. Tento jev najdeme i v celé řadě italských obrazů, jako např. u Antonia Viterba, který má na obrazech z doby po roce 1450 plastická zdobení, podobně jako Francesco d'Antonio na obraze *Madonna col Bambino*, kde malíř pojednává vlasy děcka v provázcích skoro jako na Zaortigově obraze. Carlo Crivelli používá plastické šperky na obraze *La Vergine col Bambino* ve Vatikánské obrazárně. Najdeme je dokonce u německé malby, zejména francké a norimberské.

8 Marcel Durliat, *Les primitifs aragonais, XIV–XV siècles*, kat. výstavy, Pau 1971, s. 10. Rozhodujícím přínosem je obsáhlá studie Philippa Comta, „Préface Historique“, *ibid.*, s. 13–48, na niž se budu dále odvolávat. Podobnou charakteristiku viz též José Gudiol, „Pintura gótica“, *Ars Hispaniae*, Madrid 1955, s. 163. Základní příručka pro španělskou gotickou malbu s vynikajícími formálními charakteristikami a přehledným členěním.

9 Mojmir S. Frinta, *Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting (Part I, Catalogue)*, Prague 1998.

10 O tom viz Juan Ainaud, „L'art gothique dans la Péninsule Ibérique“, in *L'Europe Gothique*, Paris 1968, s. LV.

11 Ve Staedelově ústavu (inv. č. 1168) byl do té doby připisován anonymnímu aragonskému mistrovi kolem roku 1430. Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid 1958, č. 430, jej vede jako práci „Burnhamského mistra“. O ztotožnění tohoto mistra s Bonanatem Zaortigou viz dále v textu.

12 Gudiol (cit. v pozn. 8), s. 169–170. Zaortigovo jméno publikuje podle dobového dokumentu, ač bez souvislosti s jakýmkoliv dílem již August Liebman Mayer, *Geschichte der Spanischen Malerei*, Leipzig 1913, s. 103, který jej přepisuje Zaortija. Zmiňuje se též o jeho bratru Nicolásovi, rovněž malíři.

13 Chandler Rathfon Post, *History of Spanish Painting*, Cambridge, Mass. 1930–1966, (12 sv.), sv. IV., díl II., 1933, s. 370. Později (sv. VI., appendix, s. 608), zaznamenává Zaortigovo jméno, avšak nespojuje ho s konkrétními díly. Post shromáždil téměř nevyčerpatelný materiál španělského středověkého a raně renesančního umění, ale jeho interpretace jsou někdy dosti libovolné a atribuce velmi osobní, Zaortigovi (Burnhamskému mistru) věnuje pouze 19 řádek. Jeho zatím materiálově nepřekonaná kniha – s přirozenou výjimkou Španělska – ukazuje, že přes svůj nesporný význam se středověkému španělskému umění dostává pozornosti spíše za oceánem než v Evropě.

14 José Camón Aznar, *Pintura medieval española*, Madrid 1966, s. 313–314, používá současně formy Zaortija, aniž uvádí důvod. Zřejmě jde o přepis z Mayera (cit. v pozn. 12). Camónovo zpracování je zajímavé především svým členěním na malbu realistickou a nominalistickou ve shodě se základními filozofickými proudy středověku.

15 Julián Gállego, *La peinture espagnole*, Paris 1962, s. 37–38. Objevně psané dějiny s přihlédnutím k ikonografii.

16 *Ibid.*, s. 38.

17 Santiago Alcolea, *II gotico internazionale in Spagna*, Milano 1966, nestr. Důležitější než text sám jsou velké dokonalé reprodukce včetně detailů.

18 Durliat (cit. v pozn. 8), s. 19.

19 F. Olivan Bayle, *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV. Estudio histórico-documental*, Zaragoza 1978. Tento autor dokázal, že Zaortiga (jinak též psaný Zahortiga, Ortiga, Çafortiga atd.) byl židovského původu. Nejstarší dokument o Zaortigovi je z roku 1403, kdy byl již mistrem. Četné reprodukce a dokumenty umožňují vyjasnit mnoho nepřesností o jeho díle. Jako Ortigu (Bonanat de la Ortiga) jej uvádějí Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, IV, Leipzig 1907–1950, s. 271.

20 Gudiol (cit. v pozn. 8), s. 169.

21 Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, 4. vydání, Madrid 1953, s. 87. Přes svůj název nejsou tyto dějiny nikterak stručné; přinášejí charakteristiky zásadního významu, výstižné a přiléhavé.

22 Jako příklad lze uvést *Madonu na trůně moséna Sperandea* v Muzeu Lázara Galdiana v Madridě, který je téměř vzorovou ukázkou aplikace použití zdobných dekorativních doplňků, plasticky zdůrazněných. Lanaja je považován, (Durliat [cit. v pozn. 8], s. 20), za přechodný článek mezi Zaortigovým stylem a stylem Katalánce Jaima Hugueta, který v Zaragoze pracoval v letech 1435–1445, v době stylového přesunu od mezinárodního k hispanoflámskému slohu. Také Post (cit. v pozn. 13), sv. IV, díl II., s. 389, věnuje pozornost tomu, že Zaortiga (Burnhamský mistr) zdůrazňoval spolu s Lanajou dekorativní efekt doplňků malby.

23 Comte (cit. v pozn. 8), s. 13, dělí vývoj aragonského malířství na tři etapy, z nichž druhá, mezinárodní gotický sloh, trvá od roku 1380 do 1440 a hispanoflámský sloh od roku 1440 po počátek 16. století. Vzhledem k tomu, že na pražském obraze se uplatňují prvky obou slohů, odpovídá i výsledek rozboru tomuto obecnému časovému členění.

24 Inv. č. DO 4099, tempera na topolovém dřevě, 66 × 64 × 5 cm. Do majetku NG získáno ze sbírky F. Ringhofferova z Kamenice 19. 5. 1945 a vedeno pod číslem Z 296 až do roku 1954. Dřívější osudy nejsou známy. Štěpánek – Vlk (cit. v pozn. 1), č. 16; *Dodatek 1979* (cit. v pozn. 1), č. 22; *Španělské umění 14.–16. století* (cit. v pozn. 1), č. kat. 1. Zřejmě ale jde o týž obraz, který se objevil na výstavě „Madona. Církevní malířství a sochařství z doby 1350–1550 z klášterního a soukromého majetku“, Praha 1935 (*Dodatek*), č. kat. 180, jako *Klanění Kristu-dítěti*, Španělsko kolem roku 1490, přestože rozměry desky jsou tu udávány jako 77,5 × 68 cm, protože odpovídá reprodukce. Přestože je tam uveden ještě jeden obraz stejného názvu, lze jej identifikovat, jak uvidíme níže.

25 *Dodatek 1935* (cit. v pozn. 24), s. 2, č. kat. 180.

26 Oldřich J. Blažíček, „K výstavě madony, církevního malířství a sochařství doby 1350–1550“, *Dílo*, XXVI, 1935, s. 158, č. 8–9 (reprodukce).

27 Marianne Harászti-Takács, „Œuvres de maîtres espagnols du XV^e siècle en Hongrie“, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, č. 38, (1972), (separát), s. 36. Význam plastické dekorace jako výtvarného prvku jsme již pozorovali u prvního obrazu. Viz též R. M. de Hornedo, „Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes“, *Razón y Fe*, 1972, č. 894, s. 86. Výjimku, která potvrzuje pravidlo, ukazuje např. Giovanni dal Ponte

(1376–1447) obrazem *Sedmero svobodných umění* (Madrid, Prado, inv. č. 2844), kde ženské postavy symbolizují jednotlivá umění. Nimbus je tu šesticípý a je pomalován zelenou, modrou a černou barvou, kdežto ve španělské malbě bývá pouze zlatý.

28 Viz např. Andrew Martindale, *Člověk a renesance*, Praha 1971, s. 40. Encyklopedický charakter díla však nedovoluje podat obsáhlejší charakteristiky.

29 Průzkum provedla ak. mal. Věra Frömlová; viz rtg snímky č. 769 a 770. Přemalba musela být provedena před rokem 1935, kdy byl obraz vystaven již v této podobě na výstavě „Madona“, *Dodatek 1935* (cit. v pozn. 24), reprodukce (bez čísla).

30 Post (cit. v pozn. 13), XVII, s. 695–704.

31 Gudiol (cit. v pozn. 8), s. 302, uvádí, že Post připsal nepodloženě Martínu Soriovi i *Triptych sv. Jiří*, významné dílo Huguetovo z období, kdy pracoval v Zaragoze, čímž vznikla Soriovi neoprávněná pověst vynikajícího malíře.

32 Inv. č. 51.684. Abych neúměrně nerozšiřoval tuto nejistou sféru, připomenu jen *retábl Maří Magdaleny* z depozita Prada v Muzeu v Salamance, kde také tvar oblouků připomíná pražskou desku.

33 Harászti-Takács (cit. v pozn. 27).

34 Harászti-Takács (cit. v pozn. 27), s. 40. Studie byla zřejmě napsána ještě předtím, než byl ze Solibesova díla odepsán *retábl sv. Justy a Rufiny* z Maluendy. Tento retábl byl počítán mezi Solibesovy nejpřednější práce, avšak na základě publikovaných dokumentů z let 1475–1477 bylo jednoznačně určeno autorství malířů Riuse a Rama. K tomu viz F. Mañas Ballestín, „El retablo de Santas Justa y Rufina, de Maluenda – Los pintores Juan Rius y Domingo Ram“, *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968, č. 164, s. 215–232.

35 Harászti-Takács (cit. v pozn. 27), s. 41. Tyto obrazy se objevily v Budapešti až v roce 1939 (s. 34), zatímco pražský byl mimo předpokládanou Kufnerovu sbírku již mnohem dříve v roce 1935 (k tomu viz následující pozn.). Objevil se v soukromé sbírce z Magyardioszégu (dnes Sládkovičovo), která patřila ve střední Evropě k nejbohatším na španělské primitivy, ale existují o ní jen sporadické, ne-li vůbec žádné informace.

36 Harászti-Takács (cit. v pozn. 27), s. 42. Dle ústního sdělení autorky existuje ještě jedna deska v budapeštské soukromé sbírce.

37 Augustín Durán i Sanpere, *Populaere Druckgraphik Europas – Spanien bis 15. zum 20. Jahrhundert*, Muenchen 1971, obr. 34.

38 S. Sampere y Miguel, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona 1906, II., s. 98, (cit. dle Harászti-Takács, [cit. v pozn. 27, s. 36]).

39 Při poslední osobní konzultaci s M. Harászti-Takács v době, kdy uvedená studie („Œuvres...“)

byla již v tisku, jsme došli k závěru, že bude asi nutno uvažovat s jistou opatrností o připsání autorství Solibesovi. Do jeho blízkosti doporučil klášter pražský obraz i Joan Ainaud Lasarte (v soukromé konzultaci).

40 *Dodatek 1935* (cit. v pozn. 24), viz pozn. 28.

41 Blažiček (cit. v pozn. 26), s. 158.

42 Štěpánek, 1968/69 (cit. v pozn. 1), s. 222–223, obr. 1, č. kat. 8; idem 1969 (cit. v pozn. 1), s. 182, obr. 1, č. kat. 8.

43 Jaime Lana byl činný v letech 1490–1515, Martín de Soria v letech 1471–1487 a Francisco Solibes kolem roku 1480. Údaje viz Gudiol (cit. v pozn. 8), s. 315.

44 Inv. č. O 2851, tempera na topolovém dřevě, 99,5 × 59 cm. Do majetku NG získáno 9. 7. 1949 od J. Kruliše. Na zadní straně desky je přes šablonu namalované číslo 27, pravděpodobně z inventáře některé předchozí sbírky. Tuší či černou barvou je připsáno „Santos Kruz (sic!) siglo 15, Castilla la Vieja, tiempo de Juan II, Isabela (sic!) Catolica fran“... (dále nečitelné).

45 Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*, Praha 1989, s. 40; eadem, *Flámští primitivové*, 1985, s. 224, pozn. 90–94, obr. 14, s odvoláním na ikonografickou studii J. D. Breckenridge, “‘Et prima vidit’: The Iconography of the Appearance of Christ to his Mother“, *The Art Bulletin*, 29, 1957, s. 9–26.

46 Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura europea perdida por España*, Madrid 1964, s. 20, č. kat. 7–10. Tato publikace umožňuje rekonstrukci stavu sbírek významných děl evropských mistrů ve Španělsku a tím i možných vlivů na domácí malíře v dané době. Současně Olga Kotková, „Nové cesty k starým mistrům“, *Dějiny a současnost*, 2, Praha 1996, s. 33, připomněla, že nedávný průzkum infračervenou reflektografií a další technologické zkoušky ukázaly, že priorita patří berlínskému obrazu, neboť jako podkladu je použito v Nizozemí užívané přírodní křída a nikoliv sádry jako ve druhém případě, což je příznačné pro jižní země – Itálii a Španělsko.

47 M. P. J. Maartens – N. Peeters, „El renacimiento en el mundo flamenco y las relaciones artísticas con España“, in *Erasmus en España, La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español*, kat. výstavy, Salamanca 2002, s. 159, s odvoláním na identifikaci Mariany Ainsworth z roku 2001 (s. 161).

48 Charles Sterling in *Encyklopedie umění renesance a baroku. Umění a Lidstvo*, ed. René Huyghe, Praha 1970, s. 60.

49 Eric Young usoudil (v dopise z 13. 3. 1979), že hispanoflámský charakter malby je velmi jasný. Jméno Mistr rodu Luna zavedl Post, IV.–II. (cit. v pozn. 13), s. 370, podle rodiny, pro niž malíř pracoval. O ztotožnění obou

jmen viz dále v textu. Starší informace o malíři shrnuje pod heslem Luna Meister Thieme – Becker (cit. v pozn. 19) 1950, 37, s. 206.

50 Palác dokončil Juan Guas roku 1492.

Viz Georges Kubler – Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*, Harmondsworth 1959, s. 1.

51 Vzácná a zajímavá Kronika o Álvarovi de Luna je dnes součástí fondu Státní vědecké knihovny v Olomouci (SVKOL) a další exempláře – španělský a italský tisk – v Národní knihovně ČR. Životopisná kronika o slavném kastilském hrdinovi první poloviny 15. století, významném básníku a hudebníku na dvoře kastilského krále Jana II., Álvarovi de Luna (1388–1453), vzácný tisk z roku 1546, který vydal španělsky v Miláně tiskař Giovanni Antonio de Castiglione, *Comiença la coronica de don Alvaro de Luna condestable de los reynos de Castilla y de Leon*, představuje prozaické vyprávění zpracovávající oblíbené historiobiografické téma, pro španělskou literaturu té doby tak typické. Álvaro de Luna, oblíbenec zmíněného krále Jana II., byl významným kastilským velmožem, který bojoval za sjednocení Španělska a za centralizovanou monarchii. Na nátlak kastilské šlechty, která tyto jeho snahy nesdílela, byl v roce 1453 popraven, a tak není divu, že se jeho výjimečné životní osudy dočkaly literárního ztvárnění; i v lidové písňové tradici byl postavou velice živou. Mnoho témat a postav z historických kronik přechází do básnických skladeb zvaných *romances* a šíří se jak v reprezentativních sbornících zv. *romanceros*, tak v laciných drobných sešitcích. Jako i jiné anonymní romances ještě na konci 16. století čerpaly často náměty z národní historie (mj. i vyprávění o Álvarovi de Luna). Přetrvávající oblibu díla dokazuje rovněž druhé vydání kroniky, které vyšlo v Madridu v roce 1784 (a také kritické vydání z roku 1940), stejně jako zájem španělských básníků konce 18. a první poloviny 19. století o životní Álvarovy osudy. Autora kroniky se dodnes nepodařilo literárním historikům zcela prokazatelně určit – literární příručky a bibliografie většinou uvádějí, že jde o dílo anonymní, i když existují snahy autora nalézt a zároveň vysvětlit vydání kroniky mimo území Španělska. Vzhledem k tomu, že se neopírají o jednoznačné důkazy, nebudeme je tu uvádět. V Čechách měla tato kronika svého čtenáře, jak zjistila Jaroslava Kašparová, „Od autora ke čtenáři: zbytky knihovny Jindřicha Dentulina z Turtlštejna“, in *Světová putování a česká knižní kultura. 9. ročník odborné konference (11.–12. října 2000). Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska*, edice SVKOL. Byl to Jindřich Dentulin z Turtlštejna (? – ne před 1655), erbovní měšťan Starého Města pražského (sňatek s Annou Polyxenou Zálužskou z Helfenštejna, dcerou erbovního měšťana Mikuláše Zálužského

z Helfenštejna), syn Jana Dentulina, staršího bratra známého právníka a prokurátora zemského, literárně činného humanisty Víta Dentulina z Turtlštejna (asi 1570–1613). O jeho životě mnoho nevíme, jen že vyženil roku 1630 dům v Kaprově ulici čp. 47. Do dějin se zapsal především jako úředník (registrátor České dvorské kanceláře a komorní písař úřadu měst věnných u desk zemských) a kupodivu i jako vrah (roku 1635 zavraždil svého souseda Jiříka Koukole). Byl to ovšem člověk vzdělaný, vlastnil zajímavou knihovnu, v níž J. Kašparová identifikovala ve dvou teritoriálně i provenienčně odlišných knihovnických celcích tři románské tisky, které nesou jeho podpis a supralibros.

52 Gudiol (cit. v pozn. 8), s. 337.

53 Camón (cit. v pozn. 14), s. 636–641. Ztotožnění přejímá např. M. Serullaz, *La peinture espagnole*, Paris 1966, s. 32, zatímco Camón, *ibid.*, s. 636–664, pracuje nadále s prvním jménem.

54 Post (cit. v pozn. 13), IV–II, s. 370.

55 Gudiol (cit. v pozn. 8), s. 338.

56 *Ibid.*

57 V instalaci Středočeské galerie byla tato deska vystavena v letech 1979–1990 po zrestaurování Hanou Kohlovou, *Dodatky 1979* (cit. v pozn. 1), č. 30, 45. *Španělské umění 14.–16. století* (cit. v pozn. 1), č. kat. 1.

58 Vacková 1989 (cit. v pozn. 45), 6, s. 31, 40.

59 Od souhrnných překladů Huygheovy *Encyklopedie Larousse* (cit. v pozn. 48), s. 59, kapitola Nový malířský styl na Iberském poloostrově (kde se ovšem používá tvaru *španělsko-vlámský*) je název znám i u nás.

60 Když hovoří o Pedru Berruguetovi, který je ale ve španělském kontextu vnímán naopak spíše jako italizující než hispanoflámský umělec. Viz Vacková (cit. v pozn. 45), s. 73. Oproti tomu Víctor Nieto – Juan Pérez de Ayala, *Berruguete*, Madrid 1990, s. 6, jej definují jako uvaděče italské renesance do kastilské malby, zejména vzhledem k jeho pobytu v Urbinu.

61 Olga Kotková, *Netherlandish painting 1480–1600. Illustrated Summary Catalogue I/1. National Gallery in Prague*, Prague 1999, s. 62, 78, 114 a 170.

62 *Ibid.*

63 *Museo del Prado, Catálogo de las pinturas*, Madrid 1996, inv. č. 1289 a 2425, s. 4–5.

64 Ještě zbývá podotknout, že dlouho a různě řešenou atribuci, mj. i španělskému malíři z okruhu Diega de la Cruz pro *Trůnící Madonu s dítětem v chrámu*, úspěšně vyřešil Didier Martens, „Le Maître westphalien de 1473: de Soest à Nelahozeves“, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, II, 1992, s. 25–35 připsáním desky zatím blíže neznámému vestfálskému malíři z roku 1473.

Kreslíř Martino Altomonte (1657/1659–1745)

PAVEL PREISS – MARTIN ZLATOHLÁVEK

Pavel Preiss, emeritní profesor Univerzity Karlovy v Praze, věnuje se evropskému a českému baroknímu umění.

Martin Zlatohlávek se specializuje na starou kresbu, zvláště středoevropské a italské provenience.

Zhodnocení dosavadního stavu poznání

Život a dílo Martina Altomonta zpracovali k polovině šedesátých let 20. století zásadním a k dané době vyčerpávajícím způsobem manželé, rakouští historici umění, Hans a Gertrude Aurenhammerovi. V roce 1965 vyšla v nakladatelství Herold (Wien – München) z jejich pera monografie: *Martino Altomonte. Mit einem Beitrag „Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker“ von Gertrude Aurenhammer*.¹ Tato práce je v mnohém dodnes nepřekonaná a jistě zůstane základem pro další zkoumání o malířském a kreslířském díle rakouského barokního mistra. Následné publikace umělcovo dílo nezpracovávaly monograficky ani je nekatalogizovaly, ale jen připojovaly dílčí poznatky.

Kresbami Martina Altomonta se za spolupráce s manželem na přípravě umělcovy monografie (Aurenhammer H. 1965) zevrubně zabývala již od padesátých a v první polovině let šedesátých minulého století Gertrude Aurenhammerová. Z tohoto úsilí vzešly statě „Das Melker Skizzenbuch des Martin Altomonte“, publikovaná v *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* (XXXII, s. 255ad.) z let 1955–1956, v níž badatelka podala detailní rozbor sto dvaceti lícových i rubových stran souboru kreseb, uchovávaného umělcovou dílnou jako vzorník, a zvláště stať „Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker“, zařazená do již zmiňované Altomontovy monografie z roku 1965, kde autorka s patřičnou znalostí italské dobové kresby (se zvláštním přihlédnutím ke škole neapolské, římské, benátské a tzv. Mischstilu – průnik tradice benátské a neapolské kresby) popsala, vyhodnotila, roztrídila po tvůrčích etapách a zařadila do širších uměleckých souvislostí všechny jeho dosud známé kresby,

a tak mohla sestavit jejich první katalog (s. 72–80; katalog s. 162–179).² Lze ještě připojit badatelčinu starší práci z roku 1958, *Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich*, do níž zařadila jeho již dříve publikované kresby. Kapitulu raného tvůrčího období Martina Altomonta v Polsku (1684–1699/1700) od poloviny šedesátých let 20. století sledoval polský historik umění Mariusz Karpowicz.³ Věnoval se jednomu rozsáhlému kompozičnímu modelu bitevní scény (dnes uloženo v Budapešti) a několika dílčím studiím z umělcova skicáře (dnes uloženého v rakouském Melku), jež nevýrazně popisují jednotlivé části z velké bitevní kompozice. Práce Martina Altomonta pro arcibiskupskou rezidenci v Salcburku z let 1709–1711 od konce osmdesátých let minulého století doplnily připsy dvou nových kreseb: Thomas DaCosta Kaufmann publikoval jednu z amerických sbírek, Pavel Preiss jednu z českých.⁴ Barbara Dossi a Peter Prange zaznamenali Altomontovy kresby v historii uměleckého obchodu vídeňské Artarie.⁵ První důležitý krok k určení těch následujících učinil roku 1996 Pavel Preiss.⁶ Představil tři dosud nepublikované křídové studie (č. kat. 2–4) a naznačil, že v depozitáři pražské Grafické sbírky Národní galerie je uložen „další početný sled kreseb“ obdobného charakteru, který může zásadně ovlivnit pohled na Altomonta kreslíře. Preiss na tomtéž místě upozornil, že se v roce 1987 v uměleckém obchodě v Hamburku objevil konvolut kreseb, který byl připsán českému Petru Brandlovi,⁷ ale patří do stejné kategorie jako nově publikovaná díla v Praze. Významným počinem v poznání olejových studií, skic a maloformátových obrazů, tedy části tvůrčího procesu, kterému kresba předchází, byla výstava v salcburském Barockmuseum roku

2002.⁸ Přestože těžištěm výstavy a doprovodného katalogu byly práce technikou oleje, autoři zde zmínili i některé kresby. Učinili také důležité posuny v interpretaci díla, založené na nově publikovaných poznacích.⁹

Kreslířský vývoj Martina Altomonta do roku 1728

Rok narození Martina Altomonta se uvádí dvojí: 1657 a 1659. Starší datum zaznamenal Ignaz de Lucca v pamětním článku v roce 1777.¹⁰ Své informace čerpal z osobního kontaktu s tehdy ještě žijícím malířovým synem Bartolomeem. Mladší vychází ze záznamů věku samotného Martina na některých datovaných obrazech z pozdního období a nakonec i z úmrtního protokolu, kde je uvedeno, že zemřel 15. 9. 1745 ve věku 86 let. (Náhrobní deska však praví ve věku 87 let.)¹¹ Oba Martinovi rodiče byli Němci. Otec (Valentin) Michael pocházel z Tyrolska a matka Marie Anna z Bavorska. Jejich jméno bylo Hohenberg, a také syn Martin byl pokřtěn jako Johann Martin Hohenberg. Německou verzi jména si podržel do doby školení a studií a zřídka ji používal i později.¹²

Zdali se malířem učil již v Neapoli, není doloženo. Z jeho pokročilejší tvorby však vyplývá, že čerpal ze současné neapolské umělecké produkce, ale zůstává otázkou, kdy se jí nechal ovlivnit, zda již v dětství v Neapoli¹³ anebo až v pozdním věku – Neapolitanci, kteří pracovali ve Florencii, Římě nebo Benátkách (zvláště Lucou Giordanem a Franceskem Solimenou).¹⁴ Údajně v patnácti letech (v době 1672 až 1674) odešel do Říma na malířská studia, pět let byl žákem Giovanniho Battisty Gaulliho (zv. Bacciccio), pak navštěvoval školu Carla Maratty a malířskou akademii San Luca, kde v období 1676 a 1677 učil francouzské umělecké teorii malíř Charles Le Brun. Tyto údaje známe z výše zmiňovaného spisu Ignaze de Lucca, v pramenech se nezachovalo nic (ani v archivu římské akademie S. Luca). V Římě tehdy vládly klasicistické teorie, na jejichž základě malíři hledali poučení na antických předlohách, Raffaelovi, bratřech Carracciových, obdivovali Poussina, odmítali manýrismus a Caravaggiův naturalismus.¹⁵ Žáci, a mezi nimi jistě i Martino Altomonte, také hojně kreslili, totiž vytvářeli kopie děl svých velkých a uznávaných předchůdců, aby alespoň částečně a u mnohých jen v nepatrném náznaku dostali do ruky jejich styl.

Martino Altomonte se v kreslení školil na figuře, ve figurální kompozici, v por-

trétu; méně nebo téměř vůbec v krajině (výjimku tvoří několik kreseb krajin určených do pozadí figurálních kompozic) nebo zátiší. Dokládají to kresby, které se zachovaly v souboru dnes uloženém v Melku. Ten je označován jako „skicář“ („Melker Skizzenbuch“), ale jak upozornila již Gertruda Aurenhammerová,¹⁶ zmíněná sbírka je vlastně vzorníkem rozličných motivů zaznamenaných v kresbě, kterých používal sám autor nebo jeho dílna při práci na malířských zakázkách. Zhruba dvě třetiny z nich tvoří Altomontovy záznamy podle obrazů s náboženskou a mytologickou tematikou především italské provenience podle grafik, ilustrací Starého a Nového zákona, které na základě předloh Jana a Caspara Luykenů ryl a roku 1708 v Bruselu vydal Christoph Weigel, a podle latinsko-francouzského vydání Ovidiových *Proměn* doprovázených obrázky francouzských rytců (vydáno v Bruselu 1677). Altomonte je překresloval převážně černou křídou, uhlem, rudkou nebo olůvkem. Jen málo používal pera. Do tohoto souboru jsou tedy vřazeny i jeho kresby z počátečního období, z doby římských studií. K nim by mohla patřit i rudková *Studie mužské figury* z pražské Národní galerie (obr. 1).¹⁷ Gertruda Aurenhammerová¹⁸ se domnívala, že patří do okruhu velkoformátových kopií z ateliéru Carla Maratty. Mužská postava se jí jevila jako parafráze Polyféma z fresky Annibala Carracciho *Polyfém a Galathea* v Galerii Farnese v Římě. Altomonte ji prý kopíroval podle grafické předlohy. Důvodem, proč autora určila takto, je jistě umělcovo jméno, které prochází středem kresby přes kámen, na němž muž sedí. Aurenhammerová ho považovala za autograf. Jinak studie nemá pro Martina Altomonta nic specifického a patří do běžné akademické produkce žáků vytvářejících kopie podle grafik či sádrových odlitků, ale i podle živého modelu, který pouze svou pózou v ateliéru mohl napodobovat klasickou předlohu. Nevyřešeno zůstane, jestli vepsání autorova jména do kresby je skutečně z ruky Martina Altomonta, anebo je pozdější. Druhou variantu může podpořit podobnost černého inkoustu, který je použit jak v nápisu jména, tak i vlevo dole u inventárního čísla z doby, kdy byla práce zařazena do sbírek Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Protože u této akademické studie chybějí další argumenty pro autorství, je třeba ke jménu Martina Altomonta připsat otazník.

Cestu Martina Altomonta po dokončení studií v Římě za prvními zakázkami určily vzdálené středoevropské události. V roce

1683 se polský král Jan III. Sobieski významně podílel na porážce Turků před Vídní. Panovníkův triumf se měl odrazit i na obohacení námětů malířských děl, ať fresek či závěsných obrazů, na jeho sídelním hradě a letohrádkách v Polsku. Zapadalo to do celkové orientace vzdělaného a uměnímilovného krále. Na polském dvoře od počátku osmdesátých let pracovalo dost místních umělců školených buď v Itálii, nebo Holandsku (Jan Tretko-Tricius, Georg Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski), ale král měl zájem pozvat do svých služeb také rodilé Italy (dosud pro něj pracoval Florentin Michelarcangelo Palloni). Jeho vyslanci (snad Marcovi d'Aviano) byl v Římě doporučen asi pětadvacetiletý Johann Martin Hohenberg. Se jménem přeloženým do italštiny se Martino Altomonte v roce 1684 vydal do Polska, aby vyhověl královu přání mít malíře italského původu. O rok později již uzavřel smlouvu na první obrazy bitevních scén. Některé se snad nacházejí na zámku Żółkiew.¹⁹ Zachovaly se dvě olejové studie²⁰ a kresby (o nich níže). Altomonte zde pracoval také jako portrétista a některé kresebné studie ukazují, že byl pravděpodobně pověřován i dekorativními malbami. Jak dokládá poslední práce Maria Karpowicze (2002) Altomonte za svého polského pobytu namaloval i několik pláten s náboženskou tematikou (pro kostely ve Svaté Lipce aj.). Studijní a návrhové kresby k nim známy nejsou. Altomonte zůstal v Polsku více než patnáct let, oženil se tam, založil rodinu a získal velký dům ve Varšavě.²¹

Do skicáře z Melku jsou zařazeny i kresby, které se vztahují k Altomontovým polským pracím. Jsou to náčrty figur vojáků, částí koňských postrojů, ale také tureckých stanů. Tvůrce je zaznamenal pro rozsáhlé kompozice bitevních scén. Postrádají však jakoukoli uměleckou invenci.²² Jedinou studií z tohoto období, hlásící se k roku 1685, na níž můžeme sledovat Altomontův kreslířský výraz, je modello na papíře k obrazu *Osvobození Vídně Janem III. Sobieským, králem polským, v roce 1683* z Budapešti.²³ Celou scénu bitvy Altomonte představil v pérovém obrysovém návrhu, který zvláště v prvních plánech lavíroval. Vpředu dominantní postava polského krále na koni vede svá vojska proti Turkům, obráceným již na útěk. V dalších plánech jsou řady stanů, k boji připravené šiky a nakonec vzadu krajina, která z levé strany klesá k táhlé nížině, na níž stojí město Vídeň. Výjev je názorný, jistě ho posuzovali královi poradci, možná sám král. Na některých ležících figurách

v popředí rozpoznáme souvislosti s projevem neapolských kreslířů, ale jezdci na koních, zvláště sám vítězný král, vypovídají o znalosti římského uměleckého prostředí poloviny století.²⁴

Okolo roku 1700 byl Altomonte asi již ve Vídni.²⁵ Do tohoto období jsou zařazovány ještě některé obrazy v polské Svaté Lipce, ale je možné, že alespoň dva tam byly poslány již z Rakouska.²⁶ Po prvních těžkých letech, která poznamenala smrt manželky (1702) a dlouhé čekání na zakázky, byl až roku 1708, již jako padesátiletý, umělec vyzván císařským dvorem, aby alegoricky vyzdobil Turky zničený císařský lovecký zámeček v Augarten.²⁷ Snad k tomu přispělo jeho údajné působení na vídeňské malířské akademii vedené Petrem Strudelem.²⁸ Víme o tom pouze od Ignaze de Lucca: podle něj se Altomonte stal roku 1707 asistentem samotného ředitele. Archivní materiály neexistují.²⁹ Do oné doby se v jeho tvorbě zachovaly pouze počtem skromné (jedna výrazná kresba) anebo nevýznamné studie, takže popsat Altomonta jako kreslíře do pátého desetiletí jeho života je zatím nesnadné.

Studijní materiál ve formě kresby je zachován až pro jeho práce v Salcburku z let 1709–1711. Náčrty, provedené perem a štětcem, svým rychlým a spontánním projevem vypovídají o tom, že se Altomonte vyrovnával se školami z Neapole, Říma a Benátek, ale v mnohém stále čerpal jednak ze svého oblíbence Luky Giordana, jednak z benátských mistrů, např. Sebastiana Ricciho.

Salcburský arcibiskup František Antonín Harrach (arcibiskupem 1709–1727) se rozhodl krátce po nástupu na stolec dokončit malířskou výzdobu obývacích prostor své rezidence. Za tím účelem v červenci roku 1709 kontaktoval Martina Altomonta a objednal u něj „schizo“ k alegorické malbě neurčeného obsahu. Jmenovitě zmínil jen některé ženské personifikace. Nevíme, zda šlo o olejovou skicu či o kresbu. Konečná volba námětu, příběhů Alexandra Velikého, velmi pravděpodobně vzešla z iniciativy arcibiskupova bratra Aloise Tomáše Raimunda Harracha. Vedle Martina Altomonta a Johanna Michaela Rottmayra, který v Salcburku pro arcibiskupa již pracoval, o zakázku projevil zájem i Giulio Quaglio (1668–1751), údajně pověřený posudkem na Altomontovy návrhy. O práci se nakonec rozdělili Altomonte a Rottmayr. Altomonte maloval v konferenčním pokoji, pracovně, předsíni (antecamera) a v kabinetu za celkový honorář 3750 zlatých,

vyplácený v zálohách od 5. listopadu 1709 do poslední splátky 4. března 1711.³⁰

Celek holduje objednavateli sledem událostí, jimiž se Alexandr projevil v životě i v boji jako hrdina ctností. Již v pozdní antice helenizovaný římský Žid Flavius Josephus ve svých „Židovských starožitnostech“ (Flavius Josephus, XI, 8,5) připojil k Alexandrovu životu příběhy, které mu přisuzují zbožnost, respektive schopnost a odhodlanost přijmout Boží výzvu. Jeruzalémský velekněz Jaddus předpověděl Alexandrovi ve snu vítězství nad Peršany. Při své návštěvě Jeruzalémského chrámu vojevůdce veleknězi vzdal čest hlubokou proskynézí, ale svým přátelům toto gesto ospravedlnil, že se nesklání před člověkem, ale před samotným veleknězovým bohem, Hospodinem. Jaddus využil Alexandrovu pokory a vyložil mu pasáž ze starozákonního Danielova vidění (Da 8, 1–8) o boji kozla s beranem jako proctví, že Řek vyvrátí Perskou říši. Podle jeho pokynů pak Alexandr obětoval v chrámě, aby naplnil Mojžíšův zákon.³¹ Tato scéna byla povýšena na ústřední a hlavní na stropě arcibiskupovy pracovny; je disponována šířkově (asi 250 × 500 cm) a doprovázena čtyřmi medailony (asi 200 × 200 cm), které zpracovávají další uvedené náměty s Alexandrem a veleknězem Jaddem. Všechny jsou malovány olejem na štukovém podkladu; pole s chrámovým výjevem je vlevo dole označeno „MARTINUS ALTOMONTE: Pix Ano 1710“. Připomeňme, že v pražské Národní galerii je uložena olejová skica *Alexandr roztíná gordický uzel* pro středový obraz na stropě antecamery.³²

O bezprostřednosti Altomontova projevu ještě lépe vypovídají jeho kresby. Dnes jsou známy čtyři s přímým vztahem k tomuto cyklu: prvá z nich ze soukromého majetku³³ představuje dva jezdce na koních, komponované spolu s dalším komparesem do srdčitého formátu určeného pro pole napravo v konferenčním pokoji s námětem Alexandra odsuzujícího k smrti Damona a Thimothea; další kresba z americké sbírky zaznamenává volný, pravděpodobně prvotní, protože od realizace také značně se odchylující, návrh k *Alexandrově jízdě u řeky Gránikos*;³⁴ třetí je ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze (obr. 2) a je návrhem ústřední scény na stropě arcibiskupovy pracovny s Alexandrem jako obětníkem v jeruzalémském chrámu.³⁵ Také v tomto případě jde o záznam prvotní představy, což vyplývá z rychlého vedení pera a štětce, ale zde se návrh od malby odlišuje toliko v jednotlivostech. Rozvržení scény s veleknězem

a vojevůdcem i jejich družinami zůstalo v podstatě zachováno, i když Altomonte v malbě rozmnožil počet postav a zdůraznil jejich pohybové provázání a zhuštění, ba dokonce v předním plánu doplnil jinocha poklekajícího pod oltářem, a tak postavu samotného Alexandra musel poněkud vzdálit od středu. Rovněž již v kresbě usiloval o to, aby dosáhl podhledového nachýlení celé scény. Použil k tomu efektního zkracování architektonických prvků, stínových stupňů za sebou jdoucích plánů a světelné modelace na figurách. Čtvrtá kresba Altomontova³⁶ s námětem Alexandra snícího na loži o světovládě, se vztahuje k fresce v arcibiskupově ložnici, kterou ale provedl Johann Rottmayr. Tato skutečnost může vypovídat o tom, že podíl práce obou mistrů v rezidenci se dělil na základě jakéhosi konkursu, k němuž oba předložili své představy provedené v kresbě.

Altomontovy kresby pro salcburskou rezidenci jsou skici črtané úspornými tahy, se střídmou vnitřní modelací a s rázným, sytým lavírováním. U kresby z Prahy jsou tyto rysy vystupňovány do ještě větší britkosti. Při porovnání kresby z americké sbírky s realizací v malbě vyplývá i způsob Altomontova tvůrčího postupu, za něhož umělec měnil nejen jednotlivosti v celku kompozice, ale často celou její strukturu, jak se o tom přesvědčíme ještě dále.

I v druhém desetiletí 18. století Martino Altomonte pokračoval v plodné práci. Vyřizoval objednávky na množství oltářních obrazů v klášterních a farních vídeňských kostelech.³⁷ Od roku 1716 pak vyzdobil pro prince Evžena Savojského Dolní Belveder ve Vídni³⁸ a o rok později (1717) započal první etapu spolupráce s cisterciáky v Heiligenkreuzu.³⁹ Z tohoto období, které jistě nebylo tvořivě prázdné, se nezachovala jediná kresba, o níž bychom mohli říci, že je návrhovou skicou celé kompozice obrazu nebo studií jednotlivosti v celku následné malby. Malíř však čerpal ze zásobnice kreslených předloh, ze skicáře-vzorníku. Využíval tak pro své obrazy figur a kompozic jiných. I volnou kresbu *Skákající kůň*⁴⁰ zhodnotil v konečných realizacích dvakrát.⁴¹ Právě toto druhé desetiletí je asi doba, kdy ještě pohotově doplňoval listy do svého pomocného souboru kreslených kopií a následně jejich motivů hojně využíval. Tato skutečnost by mohla vést k unáhlenému závěru, že umělec tehdy neměl dostatek vlastní invence, kterou by ve skicách zaznamenával na papír. Ale dvě olejové skici pro obraz *Svatá rodina*, určený pro vídeňský kostel sv. Petra,⁴² dokazují, že se ke svým finitům soustředěně připravoval

na menších formátech. Pro své obrazové kompozice musel těžit již z daného a skládat je podle předepsaných předloh. Ale i malby v salcburské arcibiskupské rezidenci, u nichž je postupný tvůrčí proces doložen od kreseb přes olejovou skicu k obrazu na zdi, jsou v celých kompozicích, ale i v jednotlivých figurách závislé na jeho velkých učitelích z Říma anebo na dílech, se kterými se setkával za následného pracovního života. Bez vlivu na něj jistě nezůstali ani italští virtuosi působící ve Vídni. A bude tomu tak i v dalších desetiletích. Nemůžeme proto jednoznačně vyloučit, že mezi lety 1710–1719 volně kreslil skici a návrhy pro své obrazy, lze pouze konstatovat, že takový materiál není znám.

V letech 1719–1728 byl Altomonte velmi pravděpodobně usazen v Linci. Díla z jeho ateliéru směřovala na různá místa v Horním Rakousku: do kláštera augustiniánů kanovníků v St. Florian, kde z podnětu probošta Johanna Baptisty Födermayra (ve funkci 1716–1732) vyzdobil prelaturu a domácí kapli; do poutního kostela ve Stadl-Paura; do kláštera v Kremsmünsteru, kde v Císařském sále umístil patnáct portrétů habsburských panovníků; do kostelů v Linci, zvláště pro karmelitány. Ale i z Lince putovaly jeho obrazy do Vídně. V roce 1722 se z italského studijního pobytu domů vrátil syn Bartolomeo a částečně se připojil k otcově dílně.⁴³

Ani z tohoto období zatím nelze Martinu Altomontovi připsat větší soubor kreseb. Maloval stále intenzivně a před velkými obrazovými realizacemi vytvářel četné olejové skici, kreseb se však zachovalo málo. Přesto alespoň některé jsou výrazné a charakteristické. To ještě neplatí o portrétech Habsburků pro císařský sál v Kremsmünsteru. Dvě kresby Ferdinanda I. a Ferdinanda III. (obě dnes ve vídeňské Albertině) Altomonte provedl černou křídou a vysvětloval bělobou na tónovaném papíře.⁴⁴ Pro řadu patnácti obrazů Habsburků čerpal podobu tváří z ustáleného kánonu fixovaného na grafických listech. U podobizen novodobých panovníků se nechal inspirovat jinými významnými portrétisty (Tizian, Hans von Aachen, Anthonis van Dyck), jejichž portréty Habsburků byly také převáděny do grafické verze.⁴⁵ I obě kresby mají odvozený charakter. Právě tak tři kresby *Alegorie stálosti* pro rozsáhlou nástropní fresku s *Alegorií vítězství nad Turky* v Mramorovém sále kláštera augustiniánů kanovníků v St. Florian jsou obrysové s pečlivým, až opatrným vedením pera a štětce a vzbuzují dojem, že jsou rovněž obkresleny z grafické předlohy.⁴⁶

K roku 1724 však můžeme přiřadit dvě kresby z Prahy: *Studii hlavy mladé ženy* (obr. 3),⁴⁷ pravděpodobně Madony, a *Hlavu mladíka* (obr. 4).⁴⁸ Obě do literatury uvedl Pavel Preiss,⁴⁹ ale nedatoval je, pouze poukázal na analogii s hlavou Mesiášovy matky z pozadí modelleta *Svatá rodina*, dnes v galerii kláštera v Heiligenkreuzu, které je vročeno k 1729, ovšem s dodatkem, že je to poměrně konveční studie maskovitě tváře obvyklého altomontovského typu určená pro pedagogické účely. Jistě se podobný typ Madoniny hlavy vyskytuje v posledních desetiletích Altomontovy tvorby často, ale obě kresby z pražské sbírky spojuje určitá lehkost při vedení ruky črtající obrysy, ale i jemné křížené šrafování, které modeluje hmotu tváře, a krátké intenzivní tahy křídou, zvýrazňující stín na očích, nosu a ústech u *Hlavy mladíka*. Mezi Altomontovými kresbami křídou patří k těm kvalitním. Hlavu takové Madony nalezneme také na rozměrném plátně se *Svatou rodinou*, které Altomonte namaloval v letech 1723–1724 pro oltář v karmelitánském kostele v Linci.⁵⁰ A to je datum a místo, ke kterým hodláme obě kresby přiřadit. Doplňkem k nim ze stejného období (1726) je další výrazná návrhová kresba pro obraz bočního oltáře klášterního kostela v Admontu s *Immaculátou*.⁵¹ Znázorňuje celek, včetně půlkruhového vrchního zakončení, a je jednoduchou kompozicí centrálně postavené Madony na půlměsíci s hadem, obklopené poletujícími anděly a putti. Zvláštní prostorovou hloubku dodává výjevu dopředu i dozadu rozevlátá draperie Madonina roucha i serpentina hada proplétajícího se půlměsícem. Altomonte ji nakreslil perem v uvolněné dlouhé obvodové čáře a v některých místech, zvláště v draperii, ji krátce zatácel. Figuru Madony a její rozevlátý plášť pak citlivě modeloval s použitím křídly v pravidelných vedle sebe vedených linkách, a navíc rozmýval štětce, čímž dosahoval efektu mírných pozvolných stupňů ve stínování. Je to práce vyvážená, jemná, s poukazem na tvarování hmot i s propracovaným detailem. Svým způsobem k těmto třem popsáním kresbám patří i návrh *Oslavení sv. Jana z Kříže*⁵² pro obraz na postranním oltáři kostela karmelitánů v Raabu z roku 1727,⁵³ na níž Altomonte zachoval věcnost svého umění, a tak se tato skica ještě odlišuje od následujících z let 1729–1731.

O typickém Altomontově kreslířském výrazu máme první doklady z dvacátých let. Je v nich dosud postižitelná jistá spojitost s kresbami pro Salcburk, ale Altomonte kreslí již zaobleněji v plynulé volné čáře,

figury, které mají typický široký obličej s daleko posazenými očima, modeluje buď tahy štětce, nebo pravidelnou šrafurou hrotem křídly, zajímá ho i hloubka prostoru v celé kompozici, vybudovaná různou intenzitou stínů. Podle Gertrudy Aurenhammerové se jeho kreslířský styl kolem roku 1720 přiblížil projevu Sebastiana Ricciho. Pro rakouskou badatelku však zůstala otevřenou otázkou, zdali je tento Altomontův smíšený neapolsko-benátský styl odvozován od Ricciho kreslířské produkce anebo je s ní paralelní, tak jako se paralelně vedle sebe oba kreslíři, následovníci Luky Giordana, i vyvíjeli. Tento způsob bude podle Aurenhammerové ovlivňovat Altomontův kreslířský projev po celých dvacet let.⁵⁴ Peter Prange⁵⁵ proti těmto závěrům podtrhuje na *Immaculatě* jasné vedení obrysových čar a přesné, tuto konturu zvýrazňující lavírování jako osobitý prvek Altomontovy kresby. Dodejme, že tím se také jeho práce liší od zmiňovaného neapolsko-benátského smíšeného stylu. V tom je jedinečná a charakteristická a vytváří svébytnou rakouskou barokní kresbu třetího desetiletí. Z této polohy se bude ještě profilovat do dvou závěrečných kapitol.

Brandl, nebo Altomonte? – provenience křídových kreseb na tónovaném papíře

Některé kresby, kterým se budeme věnovat v následujícím oddíle a které hodláme přiřadit k dílu Martina Altomonta, byly v minulosti připisovány českému baroknímu mistru Petru Brandlovi. Například *Anděl hrající na violu da gamba* (inv. č. K 16092) z Národní galerie v Praze, na jehož rubu je pozdější nápis: „Peter Brandel/Prag 1660–1739.“ (sic!) Pochází ze sbírky Becker v Lipsku.⁵⁶ Znalecký posudek ve prospěch Petra Brandla k němu vypracoval již ve třicátých letech 20. století dr. Cohen v Německu pro drážďanského antikváře M. Salomona. Antikvář pak o tomto dobrozdání dopisem (v roce 1935) informoval do Prahy sběratele dr. Prokopa Tomana, který se pravděpodobně stal jeho majitelem. Když byl v roce 1949 prodán do Grafické sbírky Národní galerie v Praze, ale z majetku Jana Krčmáře, posledního prezidenta Společnosti vlasteneckých přátel umění (ve funkci 1922–1936), zainventovali ho rovněž pod jménem Petr Brandl. Až v roce 1968 Jaromír Neumann, který sestavoval katalog Brandlových kreseb pro jeho monografickou výstavu, u něho odmítl Brandlovo autorství (poznámka na vědecké kartě).

Rolf Biedermann z Augšpurku (Städtische Kunstsammlungen) připsal Petru Brandlovi soubor jedenácti studijních listů, z nichž

devět obsahuje na rubové straně i kresby stejné hodnoty, o kterých jsme dnes přesvědčeni, že patří Martinu Altomontovi nebo jeho dílně.⁵⁷ Tento katalog Biedermann vypracoval pro hamburský obchod s uměním Thomase Le Claira v roce 1987. Vodítkem k autorskému určení mu byl nápis na „košilce“, do níž byly kresby vloženy: „Peter Brandel lebte in/Prag von 1660 bis 1739 (sic!)/Ein ausgezeichnete und berühmter/Maler von Kirchenbildern.“ Na žádné kresbě souboru však se takový nápis již neopakuje. Ale zdá se, že podobná ruka učinila záznam o Brandlově autorství na výše popsané práci z Národní galerie v Praze.

Takové autorské přípisy vidíme ještě na dalších kresbách, které dnes přisuzujeme Martinu Altomontovi.⁵⁸ Věnoval je v roce 1923 (9.7.) (inventovány v pražské GSNG od čísla 4377 do 4532) prof. C. Bourdet z Lipska⁵⁹ pražské Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, jak také na některých dokazují razítka Společnosti. Byly ale zapsány pod titulem Český mistr 18. století. V roce 1987 je Pavel Preiss (na základě konzultací s Martinem Zlatohlávkem) převedl pod jméno Martino Altomonte.

Zajímavý je společný původ těchto kreseb a *Anděla hrajícího na violu da gamba* (inv. č. K 16092), ze Saska. S jistou pravděpodobností k nim lze přiřadit i kresby, které se objevily v uměleckém obchodě v Hamburku roku 1987. Společnou mají také chybu v letech narození a úmrtí Petra Brandla 1660 a 1739 namísto 1668 a 1735.⁶⁰ Otázkou zůstane, odkdy byly kresby Martina Altomonta a jeho okruhu připsány českému Petru Brandlovi: zdali až ve dvacátých či třicátých letech 20. století, jak naznačuje posudek dr. Cohena pro drážďanský obchod s uměním, anebo již ve století devatenáctém. S jistotou můžeme vyloučit spojitost v původu konvolutu těchto kreseb a kreseb připsaných Brandlovi z pozůstalosti Josefa Mánesa, které již v letech 1886–1888 Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění věnoval Vojtěch Lanna. Vyplývá to i z různého zapsání do inventáře sbírky: zatímco ty od Vojtěcha Lanny byly, byť s jistými pochybami, zapsány pod jménem Petra Brandla, kresby, které Obrazárna Společnosti získala v roce 1923 z Lipska, byly inventovány jako Český mistr 18. století.

Přípisy Brandlova jména na kresbách ale vyvolaly v oblasti znalectví barokní kresby dvě rozličné úvahy: na základě těchto přípisů vybírat kresby Petra Brandla, protože chyběly jiné argumenty,⁶¹ a když se prokázalo, že některé takto označené kresby jsou

autentickými studii Martina Altomonta, i kresby dosud vedené jako Petr Brandl převádět do korpusu kreseb Altomontova, když ne přímo Martinova, tak alespoň do jeho okruhu či dílny? Nastolit tak otázku: Brandl, nebo Altomonte? Souborem kreseb připisovaných Brandlovi se chceme zabývat jinde ve zvláštním pojednání. Co se týká Martina Altomonta, není smyslem této stati určovat jeho kresby z kreseb připsaných Brandlovi, ale vyhodnocovat Altomontův rukopis, jak se vyvíjel v jeho tvorbě, a srovnávat a přiřazovat jeho studie nejen k jiným kresbám, dnes všeobecně uznávaným, ale i k jeho olejovým skicám, a zvláště je porovnávat s jeho malbou.

Dvě závěrečná období kreslířské tvorby Martina Altomonta (1729–1731 a 1737–1742)

V závěru třetího desetiletí 18. století se již sedmdesátiletý Martino Altomonte uchyluje pod opatrovnícká křídla cisterciáckého kláštera v Heiligenkreuzu. Má však před sebou ještě více než patnáct let tvořivého života. Altomontův návrat k cisterciákům je svázán s osobností nového opata, s Robertem Leebem (opatem 1728–1755), který podnítl mnohou uměleckou činnost. Zavázal si také Martina Altomonta. Za to již stárnoucímu umělci poskytl místo k pobytu a patřičné prostory pro práci i pomocníka, Matthiase Gusnera (1694–1772), laického bratra, jehož si malíř k práci vyškolil. Malířskou dílnu Altomonte umístil v jejich vídeňském dvoře.⁶² Zakázky odtud směřovaly do mateřského kláštera, ale i do jiných farních kostelů a klášterů.⁶³ V roce 1729 opat u Altomonta objednal obraz *Oslavení sv. Leopolda*.⁶⁴ Touto donací hodlal vzdát dík za Boží ochranu kláštera před tureckými nájezdy a následnou morovou ranou. Plátno bylo určeno pro boční loď klášterního kostela. Do stejného roku i místa patří ještě dva obrazy (dnes v klášterní galerii): ikonograficky méně frekventovaná *Pochybnost sv. Josefa*⁶⁵ a *Svatá rodina*.⁶⁶ V roce 1731 se Altomonte vrátil zase k tématu smrti sv. Josefa a namaloval ho pro druhou boční loď klášterního kostela.⁶⁷

Obraz *Oslavení sv. Leopolda* nese nápadné stopy spolupracovníka. Zcela autentické jsou pak dvě olejové skici,⁶⁸ návrhová kompoziční kresba⁶⁹ i křídlová studie *repoussoirových* postav (obr. 5).⁷⁰ Sv. Leopold, patron Rakouska i kláštera v Heiligenkreuzu, přímluvce za válečné zajatce a nemocné morem, klečí na oblaku obklopen anděly. Jeden z nich drží jeho atribut – markraběcí korunu. Světcovo brnění překrývá červený plášť s hermelínovou

podšívkou a límcem. V levici Leopold drží modrý prapor se zlatými znaky. Spodní část tvoří dvě skupiny *repoussoirových* postav, zkomponovaných do trojúhelníků – nalevo je to hlouček postižených morem, napravo ranění z válečných bojů. Důsledky války s Turky naznačuje i torzo rozloženého antického sloupu zcela vpravo. Uprostřed spodní partie obrazu se rozprostírá krajina ke vzdálenému obzoru. Zde je naznačena architektura kláštera. V tomto místě konečný oltářní obraz vykazuje nejvíce změn od olejových skic i od kresby a na něm jsou také nejvíce patrné posuny v kvalitě. Rudková kresba ze sbírek kláštera St. Florian je návrhem celé kompozice. Kresba z Prahy, provedená černou a bílou křídou na tónovaném papíře, studuje jen dvě figury z levého spodního rohu. Morovou ranou zasaženého muže pozvedá jeho bližní. Na olejové skici i na obraze však nemocný leží téměř ve shodné poloze na klíně ženě, která s nadějí vzhlíží ke světci v oblacích. Altomonte na kresbě z Prahy prokázal umění zvládnout ležící figuru ve zkráceném čelním pohledu. Obě mužské postavy jsou dokonale provázané. Modeloval je svižnou linkou i plochou černé a bílé křídly.

Ještě jemnějšího duktů je kresba *Vznášejíci se andílek* (obr. 6).⁷¹ V podobném volném vzdušném nadnášení se pohybuje andílek s lilii v levé ruce na obraze *Sv. rodina* z kláštera v Heiligenkreuzu (1729). Oba poletující nespojuje jen podobnost typu a gesta, ale kresba celým svým provedením zapadá do způsobu Altomontovy tvorby konce dvacátých let.

Na rubové straně je *Hlava Madony*, přikrytá rouškou (obr. 7). Takové, ale v jiném natočení, Altomonte použil v roce 1731 na obraze *Smrt sv. Josefa* pro domovský cisterciácký klášter. Časové a stylové zařazení rubu kresby lze také propojit se jmenovaným obrazem jednak podobnou typologií, jednak kreslířskou technikou a stylem. Zde Altomonte pracoval ještě ve větších plochách a s jistou bravurou je doplňoval čarami bílé křídly.

Do tohoto období patří také výrazná pérová kresba *Vzkříšení mladíka z Naim*.⁷² Vztahuje se k oltářnímu obrazu ve vídeňském kostele sv. Karla. Jeho vnitřní výzdobu vytvořili Benátčané Sebastiano Ricci a Giovanni Antonio Pellegrini spolu s Rakušany Danielem Granem a Jakobem van Schupen, ke kterým patřili ještě o generaci starší freskař Johann Rottmayr a malíř oltářních obrazů Martino Altomonte, jenž v tomto případě podtrhl svůj italský původ. Obraz signaloval: „Martinus Altomonte

Neapolitanus Pinxit Viene 1731.“ Námět obrazu, vzkříšení mladíka z Naim (Lk 7, 11–17), navozuje okolnosti fundace kostela Karlem VI., totiž díky za záchranu před morem. Olejové skice ještě předchází návrh perem.⁷³ Altomonte v kresbě načrtl celou kompozici i s půlkruhovým svrchním orámováním. Mladík vstává z mrtvých pod vlivem Kristových slov podporovaných gestem levé ruky. Zázrak vyvolal bázeň a zmatek okolostojících. Jen jinouchova matka pokorně očekávala synovo oživení. Na olejové skice a na obraze Altomonte učinil jen málo drobných změn v gestech. Skica perem názorně představuje evangelijní příběh pozemského Ježíše, který svou božskou mocí zasahoval do života a smrti lidí. Jistá přehlednost výjevu byla záměrem. Figury, které asi přebíral od jiných malířských autorit, přirozeně provázal do sevřené kompozice. Nechybí zde děj, napětí, očekávání a úžas nad mocí křísit z mrtvých.

Aurenhammerová viděla na této kresbě hlavní motiv a s ním vedlejší či zcela podružný pojednány zcela shodně bez rozlišení obvodové čáry od čar šrafury. Provedení na ni působilo téměř plošně. Postavy popsala jako odmaterializované, kreslířův tah pera a štětce se jí zdál být poddán dekorativnímu geometrismu. Kresba nabývala malířského duktu.⁷⁴

Altomonte však na několika charakteristických kresbách tohoto období, z nichž některé jsou zde publikovány poprvé, zvýrazňoval hmoty figur a oblé tvary činil ještě plastičtějšími. Používal k tomu dlouhého vedení linky pera a jen pozvolného zatáčení s mírnými oblouky. Kresbu perem lehce vodově lavíroval a doplňoval jemným vysvětlováním bělobou. Zdá se nám, že vytvářel širokou škálu stínů, které postupně přecházejí od nepatrných k plným a netvoří tak dramatické kontrastní plochy. Ještě názornější je to v křídě, s níž postavy modeloval oblými tahy a šrafurou různé intenzity. Čáry kladl těsně k sobě, v místech většího stínu je křížil a pro zjemnění kontrastu roztíral štětce nebo přímo prstem. Vytvořil celou paletu odstínů od bílých čar a bílých ploch k černým rámujeícím tahům a krátkým zásahům černou křídou v místech intenzivního stínu. Odrazy přímého světla podobně naznačoval bílou křídou. Pro takové kresby používal tónovaného papíru. Dosahoval tak delikátní jemnosti.

Z podnětu cisterciáckého opata v Lillienfeldu, Chrysostoma Wisera, v roce 1737 Martino Altomonte namaloval pro hlavní oltář farního kostela v Eschenau obraz *Oslavení sv. Kateřiny*.⁷⁵ Kompozice se

soustřeďuje na světici klečící uprostřed a před ní položené její atributy, meč a rozlomené mučičí kolo. S nebes se k ní snášejí dva andělé s korunou a palmou vítězství. Obdobně je komponováno *Oslavení sv. Barbory* z téhož roku pro bývalý klášter Neukloster u Vídně.⁷⁶ Kresby k těmto obrazům se však zásadně liší: *Sv. Barbora* je načrtnuta perem a štětce v dramatickém duktu s výrazným odlišením světla a stínů,⁷⁷ *Sv. Kateřina* (obr. 8) je pečlivě vypracované kreslířské „modelletto“ s použitím grafitu a bílé křídly.⁷⁸ *Sv. Kateřina* je také výrazný altomontovský typ konveční maskovitě tváře, podobně jako anděl nad ní s širokými lícemi, daleko od sebe posazenými očima, úzkými rty a kadeřavými vlasy. *Sv. Barbora* ohlašuje novou kreslířskou polohu. Kompozice je sestavena z obrysových čar, kterými Altomonte jen zjednodušeně nahazoval na papír figury a předměty kolem nich. Jejich hmotnost vytváří tah širokou plochou štětce sytou barvou. Vznikají tak světelné kontrasty i ostré hrany.

Také k jedinému světci je soustředěn obraz *Sv. Augustin*, který Altomonte maloval o dva roky později (1739) jako oltářní obraz farního kostela v Retz.⁷⁹ Objednal ho pravděpodobně Johann Michael Führer, augustinián kanovník ze St. Pölten. Předchází mu tři pérové kresby⁸⁰ (obr. 9) a olejová skica.⁸¹ Ukazují, jak Altomonte výrazně měnil celou kompozici i samotnou postavu světce. Po dvakrát je ve výjevu menza s krucifixem a rozepsanou knihu na levé straně. Pak kompozici stranově obrátil. Poprvé Augustina kreslil s pohledem upřeným ke krucifixu, potom vzhlízejícího vzhůru k Božímu světlu, takže si musí rukou stínit oči. Poslední má tedy menzu s krucifixem na pravé straně, za ní je doplněna sloupová architektura, světec drží v ruce pero, na hlavě má mitru a je doprovázen komparem andělů a putti, v pozadí pak skupinou mužů. Až modello v oleji se přiblížilo definitivní podobě: Augustin sedí prostovlasý se svatozáří, zaklání se, aby viděl do otevřeného nebe se symbolem dokonalosti Trojice. Andělské postavy malíř redukoval na jedinou, kterou umístil za levé světčovo rameno. Scéna je jednodušší, o to však monumentálnější. U první kresby tohoto námětu stačilo k vyjádření celé kompozice několik čar perem a nemnoho tahů štětce. I zde je zřetelná jistá úspornost a zjednodušování tvarů. Je třeba rovněž podtrhnout počet pérových skic k jednomu motivu, což v Altomontově tvorbě odhaluje jistou spontaneitu a dlouhé hledání správného výrazu

a kompozice krok za krokem k olejovému modelu a potom k oltářnímu obrazu.

Roku 1737 rodina Altomontů vstoupila do rozsáhlého projektu celkové vnitřní výzdoby nově zbudovaného kostela cisterciáckého kláštera ve Wilheringu. Syn Andrea, císařský divadelní inženýr, navrhoval architekturu včetně hlavního oltáře, syn Bartolomeo prováděl nástrojní malby mezi rokokovým štukem a otec, tehdy již sedmasedmdesátiletý, maloval plátina pro hlavní oltář a šest dalších v bočních kaplích.⁸² Hlavní oltářní obraz v klášterním kostele je na mariánské téma, tak obvyklé právě u cisterciáků, Nanebevzetí P. Marie. Kompozici obrazu Altomonte odvodil od Carla Maratty z jeho *Nanebevzetí* pro dóm v Urbinu, které bylo známo také díky grafickému přepisu G. G. Frezza.⁸³ Nad prázdným hrobem, obklopeným apoštoly, nesou andělé Madonu do nebe. P. Marie s rozpaženýma rukama vzhlíží vzhůru a očekává novou dimenzi svého bytí v Božím světle. Zcela ojedinělý v dosud známém Altomontově díle je náčrt centrální skupiny výjevu (obr. 10).⁸⁴ Ze změti černou křídou rychle nahozených čar vystupují přibližné obrysy figur. Chybí zde šrafura, nevidíme žádné stínování. Celou kompozici pak v přesné názorné podobě představil na kresbě⁸⁵ kombinované techniky (křída, pero a štětec, kterým rozmýval) se stopami čtvercové sítě, jež měla sloužit k jednoduššímu přenesení návrhu do většího formátu. Pravděpodobně kvůli posouzení barevnosti vznikla i olejová skica.⁸⁶ Zachovala se také křídová studie jedné postavy – *Anděl hrající na violu da gamba* v oblacích u Mariiny levé ruky (obr. 11).⁸⁷ Přestože jde o zcela okrajovou figuru, Altomonte ji v kresbě studoval do detailu. Zajímal se o světlo, které přichází shora a na hrajícím i hudebním nástroji zanechává odraz – prázdné plochy anebo stín, tvořený hustou šrafurou a intenzivní čarou černou křídou. Z anděla vyzařuje klid a harmonie podtržená lehkostí kresby, navozující atmosféru římského klasicismu z poloviny 17. století.

Studie postav jako části z celku kompozice se zachovaly i k dalším dvěma oltářním obrazům z klášterního kostela ve Wilheringu z roku 1739. Anděl, který se snáší s hábitem k opatu Alberichovi, patří doprostřed bohaté obrazové figurální kompozice⁸⁸ s centrálně posazenou Madonou a děckem, před níž po obou stranách klečí sv. Benedikt a sv. Robert, první opat v Cîteau, jemuž Madona navléká prsten. Dva další cisterciáčtí opati sv. Alberich a sv. Štěpán sedí na oblacích

v dolní části kompozice, obsluhováni anděly. Zatímco sv. Štěpán od jednoho dostává cingulum, sv. Alberichovi druhý přináší hábit. Právě toho Altomonte studoval (obr. 12)⁸⁹ černou křídou krátkými ostře zakončovanými tahy a ve stejném duktu naznačovaným intenzivním stínem. Kreslíř se soustředil na hmotu pláště, který přikrývá andělovo tělo. Vymodeloval ji malými plochami různé světelné síly až v kubizujícím stylu. Stejnou technikou provedená kresba *Madona s děckem* studuje vrchol a střed obrazu (obr. 13),⁹⁰ na němž sv. Bernard představuje Matce Boží své příbuzenstvo.⁹¹ Madona trůní na oblacích a nahý Ježíšek stojí po jejím pravém boku. Kresba se od malby liší jen v detailu. Na ní se Ježíšek pravou rukou drží Madony za ukazováček. Toto u cisterciáckých madon tradiční gesto pak Altomonte na obraze změnil, a Ježíšek tam má rozpažené ruce. Kresba, na níž Altomonte hojně využil různé intenzity šrafury, je jemnější než předcházející studie anděla, ale i na ní jsou jasně zřetelná specifika pozdního kreslířského stylu: krátké rovné čáry vytvářejí kosodélné plochy. Těmi sice autor figuru sestavil, ale ta naopak působí, jako by se právě celá hmota rozpadala na tyto jednotlivé prvky.

Závěr

Gertruda Aurenhammerová⁹² roztřídila Altomontovy kresby do tří skupin. První jsou kopie podle rozličných předloh, částečně soustředěné do vzorníku, které sloužily jako pomocný inspirační materiál. K nim přiřadila detailní studie jednotlivostí velkých obrazových kompozic, provedené křídou v akademické manýře, o nichž lze těžko rozhodnout, zdali jsou původní studii, nebo prací podle modelu či předlohy. Naznačila tak, že se jí kreslíř v této poloze jeví dost nejistý. Nejbliže k původnímu projevu autora mají kresby perem a štětcem, v nichž Altomonte zpravidla představoval jednu z prvních variant rozvržení celé kompozice. Ty však většinou upadají do zdobeného plochého tvaru. Aurenhammerová v Altomontově díle postrádala studie jednotlivých figur pro celek. Altomonte nepovažoval kresbu za samostatné umělecké dílo, ale vždy jen za součást tvůrčího procesu. Jeho první krok byla idea, ale ne původní, převzatá od jiného velikána, tu doplňoval a měnil. Tak dospěl ke kroku druhému, návrhu výsledné kompozice. Zachovalý materiál ukazuje, že měl pro zadavatele většinou k dispozici několik variant. Z předložených verzí nakonec suše do detailu rozkreslil tu platnou a schválenou. Kreslení spolu s olejovými skicami patřilo k přípravným fázím,

kterými směřoval k malířskému finitu. V tom se Altomonte podle Aurenhammerové nijak neodlišil od ostatních rakouských barokních mistrů té doby, jako byli Rottmayr nebo Gran. Kresba měla služebnou funkci. Aurenhammerová to posuzovala na Altomontových kresbách perem a štětcem. Nejsou to práce typu *primo pensiero* ani kresebná finita. Altomonte již v nich ukazoval celou kompozici a její světelný režim pomocí lavírování. Byl dokonce učiněn pokus takové Altomontovy kresby, které jsou vypracované do detailu, a to ať perem nebo olůvkem, zařadit až na druhé místo tvůrčího procesu za olejové skici.⁹³ Peter Prange⁹⁴ proto konstatuje, že Altomontovy kompozice perem a štětcem působí dekorativně malířsky. I tento rakouský badatel jim upíral sílu prvotní spontaneity.

Tradičně, vyjádřeno slovy Aurenhammerové a Prangeho, se zdroje Altomontova kreslení hledají ve třech italských uměleckých centrech: v Neapoli, Římě a Benátkách. Neapol byla Martinovým rodištěm, ale vyšli odtud i Luca Giordano a Francesco Solimena jako typičtí Neapolitáni, s jejichž uměním se Martino potkával po celý život. Zvláště kresba Luky Giordana dostávala nové stylové dimenze později, v době, kdy se seznamoval a konfrontoval s kreslíři z Benátek. Umění z Neapole bylo pro Altomonta stále inspirující a živé, což se potvrdilo znovu, když se odtud ze školení vrátil jeho syn Bartolomeo. V Římě se naučil kreslit ještě v klasickém pojetí. Benátky byly Rakousku a Vídni blízko vždy. Sebastino Ricci nebo Giambattista Pittoni dodávali obrazy do vídeňských kostelů. Altomonte svá díla umisťoval vedle jejich, což sloužilo k vzájemné konfrontaci. A tak se i v Altomontově kresbě ukazuje volnost a lehkost vedení čáry pera podle Benátčanů a snaha malířsky naznačovat štětcem plochy světla a stíny podle Neapolitánů. Kresby křídou spíše odpovídají římskému klasicismu.

Altomontův umělecký život byl dlouhý. Přesto se ukázky, které o něm vypovídají jako o kreslíři dostatečně ve všech polohách, datují až do posledních dvou desetiletí, do doby pozdní zralosti a stáří. Ojedinelou se může jevit skupinka kreseb pro výzdobu rezidence v Salcburku z přelomu prvního a druhého desetiletí 18. století. Jsou to důkazy prvních spontánních návrhů. Jestliže položíme důraz na ně, což chybí u Aurenhammerové, ukážeme Altomonta produkujícího zamýšlené kompozice bezprostředně, již na počátku tvůrčího procesu. Pod tímto zorným úhlem najdeme i tři kresby pro obraz *Sv. Augustin* v měst-

ském kostele v Retzu až z roku 1739, tedy o dvacet let později, které svědčí o stejném originálním náboji, vytvářejícím hned zkraje rychlý pérový záznam celé kompozice.

Kresby, které jsme poprvé publikovali v této stati, ukazují ještě další hlubší dimenzi uměleckého postupu rakouského mistra. Křídové studie se soustřeďují na jednotlivé postavy nebo skupiny v celku. Nejsou provedeny v odvozené akademické manýře, ale dostatečně vypovídají o samotném nasazení umělce. Studoval v nich někde až do detailu figury, kterým pak dával vlastní výraz. Samozřejmě se tyto kresby následně ukládaly v dílně a stávaly se vzorem pro další práce. Nejinak ale postupovali velcí mistři v Itálii, v Římě nebo Florencii, Benátkách či Neapoli, zvláště od konce 16. století, od doby vyznění manýrismu a hledání nových výtvarných forem. Tyto Altomontovy kresby patří mistrovi, který se učil v Římě v polovině 17. století.

Charakteristikou malířských dílen druhé poloviny 17. a 18. století v Záalpi ve střední Evropě může být způsob práce závislý na velkých vzorech především z Itálie nebo Francie či Holandska. Konkrétně to znamenalo pořizovat si širokou škálu figurálních typů a jejich fyziognomie, zaznamenaných v kresbě, a vydatně jich pak využívat v obrazových kompozicích. Kresba tak poklesla na úroveň pouhé součásti vzorníků. Přesto jsme se na osobnosti Martina Altomonta snažili ukázat, že malířští mistři jeho formátu se mohli i v Rakousku blížit svým italským vzorům. Je to zřetelné, když se soustředíme na vybraná díla jejich kresby. Může to také znamenat, že s tímto přístupem a pohledem budeme nacházet další kresby a připisovat je rakouskému baroknímu mistrovi.

Poznámky

1 Dále citováno jako Aurenhammer H. 1965.

2 Dále citováno jako Aurenhammer G. 1965.

3 Zahájil ji statí „Martin Altomonte in Polen“, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XX, 1965, No. 1, s. 15–25, následovalo „Polskie itinerarium Marcina Altomontego“, *Rocznik Historii Sztuki*, VI, 1966, s. 97–159, katalog děl pak otištěn na s. 146–158. Jeho poslední práce na dané téma „Martino Altomonte in Polen“ byla zařazena do *Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen*, kat. výstavy, ed. Hannes Etlstorfer, Salzburg 2002, s. 47–60, dále citováno jako Karpowicz.

4 Thomas DaCosta Kaufmann, *Central European Drawings 1680–1800. A Selection from American*

Collections, Princeton 1989, s. 44–46, č. kat. 6, obr.; Pavel Preiss, „Eine Entwurfszeichnung des Martino Altomonte zum Alexanderzyklus in der Salzburger Residenz“, *Barockberichte*, 5/6, Salzburg 1992, s. 212–213.

5 Peter Prange, „Österreichische Handzeichnungen des Barock aus der Sammlung Artaria“, *Barockberichte*, 4, Salzburg 1991, s. 131–148, zvl. s. 132–136; Barbara Dossi, „Katalog der ausgestellten Zeichnungen aus der Sammlung Artaria“, *ibid.*, s. 126–130.

6 Pavel Preiss, *Rakouská kresba 18. století. Vybraná díla z českých a moravských sbírek*, kat. výstavy, Praha 1996.

7 Rolf Biedermann, *Peter Brandl (1668 Prag – Kuttenberg 1735) 11 Zeichnungen aus Privatbesitz*; Thomas Le Claire, Kunsthandel, V., Hamburg 1987.

8 Etlzstorfer (cit. v pozn. 3).

9 Do tohoto výčtu jsme nezařadili články, které se věnují ikonografii (jako např. *Světcí v Střední Evropě*, ed. Ivan Rusina, Bratislava 1993, č. kat. C6 a G7), nebo katalogová hesla, která opisují staré známé skutečnosti (jako např. Dmitrij Schelest, *Maulpertsch in Lemberg. Ölskizzen und Zeichnungen österreichischer Barockmaler aus dem Legat des k. k. Majors Karl Kühnl (1818–1872) in den Sammlungen der ukrainischen Akademie der Wissenschaften und aus der Lemberger Gemäldegalerie*, kat. výstavy, Salzburg 1990, s. 70–71, č. kat. 24, obr.

10 Ignaz de Luca, „Das Andenken Martins Altomonte, Malers und Mitglieds der k. k. Maler- und Bildhauerakademie in Wien“, *Kaiserlich-Königliche...Realzeitung der Wisseschanften, Künste und Kommerzien*, Wien 1777, 26. Stück, 23. September, s. 413.

11 J. Klaus, *Martin Altomonte*, Wien 1916, s. 17; Aurenhammer H. 1965, s. 9–10; Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 79–80.

12 Např. v roce 1702, kdy zemřela jeho manželka, uvedl jméno Martin Hochenberg (sic!) anebo roku 1706 v jiném záznamu čteme: „Johann Hohenberg, Mahler“. Srov. Aurenhammer H. 1965, s. 9.

13 Aurenhammer, G. 1965, s. 75.

14 Wolfgang Prohaska, „Vienna versus Napoli. Bemerkungen zum Verhältnis neapolitanischer und österreichischer Malerei im 18. Jahrhundert“, *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige*, kat. výstavy, Wien 1993/94, s. 84.

15 Aurenhammer H. 1965, s. 12.

16 Aurenhammer G. 1965, s. 72.

17 *Studie mužské figury*, kresba rudkou, zhnědlý papír, 533 × 398 mm, vpravo dole blízko od středu v kresbě perem černě: „Mart. Altomonte. fec.“, vlevo dole perem černě: „1525/EC. 2460a“, na rubu vpravo nahoře hnědým inkoustem: „N0r 5b y.

zeichnung“, provenience: sbírka V. Kroupy, Obrazárna SVPU (nečitelné razítko na líci), Praha, Národní galerie, inv. č. K 1525; Aurenhammer G. 1965, s. 116, pozn. 12, 162, č. kat. 300.

18 Aurenhammer G. 1965, s. 116 v pozn. 12.

19 Dle ústního sdělení Andrzeje Koziela, duben 2004.

20 *Vysvobození Vídně*, olej na plátně, 80,6 × 112 cm, signováno a datováno vpravo dole: „Mar: Alto: f. 1685“, klášter augustiniánů kanovníků, Herzogenburg. Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 90–91, č. kat. 1, obr. s. 11; *Bitva u Parkanu dne 9. října 1683*, olej na plátně, 138 × 201,2 cm, neznačeno, Kašperské Hory, Muzeum Šumavy, inv. č. U 158; Vít Vlnas, in *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, kat. výstavy, ed. Vít Vlnas, Praha 2001, s. 186, č. kat. I/5.59.

21 Aurenhammer H. 1965, s. 13–19.

22 Aurenhammerová je ve své studii zmiňuje okrajově (Aurenhammer G. 1965, s. 117 v pozn. 30). Jistou důležitost jim přičítá Mariusz Karpowicz (cit. v pozn. 3), s. 47, 48, obr.

23 *Osvobození Vídně Janem III. Sobieským, králem polským, v roce 1683*, kresba perem tuší, lavírovaná, papír, 354 × 661 mm, Budapešť, Magyar Szépművészeti Múzeum, inv. č. 426; Karpowicz (cit. v pozn. 3), s. 47, obr. s. 49 s předchozí citací.

24 Maratta, ale i Bernini. Srov. Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 10–11, obr. s. 12 a 13.

25 Aurenhammer H. 1965, s. 20; Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 13–15.

26 Aurenhammer H. 1965, s. 19, uvádí pouze obraz *Bolestná Matka Boží pod křížem* a „podle starých zpráv“ ho datuje rokem 1701; Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 41, pozn. 14, předpokládá, že umělec obrazy vytvořil ještě v Polsku v letech 1699–1700; Karpowicz (cit. v pozn. 3), s. 54, uvádí, že obrazy *Mater Dolorosa* a *Ukřižování*, které v prostoru kostela ve Svaté Lipce souvisejí, nejsou datovány; odkazuje však na práci Jerzyho Paszendy (Swięta Lipka [Heiligenlinde], Allenstein 1996, s. 48–49.), který publikoval archiválii ze Svaté Lipky a také dopis Martina Altomonta z Vídně z roku 1702, v němž malíř dobrou volnou polštinou oznamuje, že obdržel chybějící částku 30 zlatých za obrazy ve Svaté Lipce a dále že přijímá další zakázky pro Polsko, aniž říká, které.

27 Aurenhammer H. 1965, s. 22–25.

28 Manfred Koller, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck 1993.

29 Aurenhammer H. 1965, s. 20–22; Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 15.

30 Aurenhammer H. 1965, s. 27–30; Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 15–16.

31 K ikonografii tohoto cyklu srov. Pavel Preiss, „Vom Tugendhelden zum Tyrannen.

Die Umwertung Alexanders des Grossen im Streiflicht der Aufklärung", *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klara Garas*, I, Budapest 1999, s. 285–298, zvl. s. 290–291, s předchozí citací.

32 Pavel Preiss, *Rakouské barokní malířství ve sbírkách Národní galerie v Praze*, kat. výstavy, Praha 1979, s předchozí citací.

33 *Dva Alexandrovi žoldáci na koních*, kresba perem v hnědém tónu, lavírovaná, papír, 135 × 160 mm, dole uprostřed: „No-3“, dodatečně pravouhle orámováno olůvkem, na rubu: C. Wiesböck 845, provenience: C. Weisböck, Vídeň, Franz Weiss, prodáno na 115. aukci u Christiana N. Nebehaye ve Vídni (devadesátá léta 20. století); Aurenhammer G. 1965, s. 77, 163, č. kat. 302, obr. 67; Preiss 1996 (cit. v pozn. 6), v rámci č. kat. 1, s. 16; Christian N. Nebehay, *Katalog 115. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*, Wien, nevročeno, č. kat. 1.

34 *Alexandrova jízdní bitva u řeky Gránikos*, kresba perem v hnědém tónu, lavírovaná hnědě a šedě, podkresba grafitem nebo černou křídou, papír nepravidelně sestřižený, 269 × 292 mm, vpravo nahoře perem: „No. 4“, na rubu grafitem: „ALDOMONTE“, provenience: C. Wiesböck, Vídeň (Lugt 2576), William a Eugénie Suida, Robert a Bertina Suida Manning; Kaufmann (cit. v pozn. 4), s. 44, 46, č. kat. 6, obr.; Preiss 1996 (cit. v pozn. 6), v rámci č. kat. 1, s. 16.

35 *Alexandr Veliký obětuje Hospodini v Jeruzalémském chrámu*, kresba perem hnědým tónem, lavírovaná, nažloutlý papír, 267 × 450 mm (podlepeno, ostříženo), vlevo dole perem: „Martino Altomonte fec:/originale“, uprostřed dole perem: „Alessandro fa sacrificio et richissimi regali al vero Dio, nel Tempio/di gierusalem, in maniera et usanza delli Hebrai.“, provenience: Vojtěch Lanna (s č. 328) (Lugt 1660), Praha, Uměleckoprůmyslové museum, inv. č. G 8264; Preiss 1992 (cit. v pozn. 4), s. 212–213, obr.; Preiss 1996 (cit. v pozn. 6), s. 14–16, č. kat. 1, obr.

36 *Alexandrův sen o světovládě*, kresba perem v hnědém tónu, šedě lavírovaná, papír, 259 × 203 mm, dole: „Martinus Altomonte“, na rubu nahoře: „Pr. Eugenisches Zimmer“, Vídeň, soukromá sbírka Antona Schmida; Aurenhammer G. 1965, s. 77, 163, č. kat. 303; Preiss 1996 (cit. v pozn. 6), v rámci č. kat. 1, s. 16.

37 Obrazy pro různé kostely: 1713 *Svatá rodina – Odpočinek na cestě do Egypta* (kresba: Skicář z Melku, fol. 77), *Kázání sv. Antonína Paduánského*, oba původně pro augustiniány-kanovníky u Sv. Doroty ve Vídni, dnes farní kostel v Reindorferu; 1714 *Svatá rodina* (kresba: Skicář z Melku, fol. 91), *Vidění sv. Antonína Paduánského před Madonou s děckem*, oba chrám sv. Petra ve Vídni; 1714 *Oslavení sv. Januaria* (kresba ze sbírky Artaria, dnes

Albertina Vídeň je kopie podle oltářního obrazu), chrám sv. Štěpána ve Vídni; 1715 *Utrpení sv. Šebestiána*, městský kostel v Kremži; 1715 *Sv. Jiří* (kresba *Kůň* ve vídeňské Albertině, kresba *Drak*, skicář z Melku, fol. 6), bývalý kostel německého řádu v Lublani.

38 Aurenhammer H. 1965, s. 31; Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 18–20.

39 Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 22.

40 *Skákající kůň*, kresba barevnými křídami na šedomodrému papíře, 284 × 434 mm, vpravo dole: „altomonte fe.“, Vídeň, Graphische Sammlung Albertina, inv. č. 1166; Aurenhammer G. 1965, s. 78, 163, č. kat. 306.

41 Tento motiv Altomonte použil na obraze *Sv. Jiří* v bývalém kostele řádu německých rytířů v Lublani v roce 1715 a na fresce v Mramorovém sále Dolního Belvederu ve Vídni v roce 1716. Srov. Aurenhammer G. 1965, s. 163, č. kat. č. 306.

42 *Svatá rodina*, olej na plátně, 52 × 35 cm, a soukromá sbírka Praha.

43 Aurenhammer H. 1965, s. 40–52.

44 Aurenhammer G. 1965, s. 78, 463, 164, č. kat. 308 a 309.

45 Aurenhammer H. 1965, s. 45.

46 Aurenhammer G. 1965, s. 77, 164, č. kat. 311, 312 (obr. 68) a 313.

47 *Studie hlavy mladé ženy – Madony*, kresba černou křídou na světlém papíře, 278 × 215 mm, dole uprostřed značeno asi autorsky, zčásti perem, zčásti černou křídou: „M: Altomonte“, provenience: dr. Vincenc Kramář do roku 1949, pak GSNG v Praze, inventováno jako Německý mistr 18. století, Národní galerie v Praze, inv. č. K 12025; Preiss 1996 (cit. v pozn. 6), s. 18, č. kat. 2, obr.

48 *Hlava mladíka*, kresba černou a bílou křídou na šedozeleném papíře, 278 × 215 mm, neznačeno, (vodoznak), provenience: dr. Vincenc Kramář do roku 1949, pak GSNG v Praze, inventováno jako Německý mistr 18. století, Národní galerie v Praze, inv. č. K 12026; Preiss 1996 (cit. v pozn. 6), zmíněno v rámci č. kat. 2, s. 18.

49 Preiss 1996 (cit. v pozn. 6), č. kat. 2.

50 Aurenhammer H. 1965, s. 48, 141, č. kat. 134, obr. č. 39.

51 *Immaculata*, kresba křídou, perem v hnědém tónu, lavírovaná šedě, vysvětlovaná bělobou, papír, 263 × 175 mm (výřez pasparty), v horní části je kresba zakončena polokruhem, provenience: Artaria, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. č. 27108; Dossi (cit. v pozn. 5), s. 126, č. kat. 1 s předchozí citací; Prange (cit. v pozn. 5), s. 132–133, obr.

52 *Oslavení sv. Jana z Kříže*, kresba perem a štětce v hnědém tónu, papír, 292 × 204 mm, přes celou plochu čtvercová síť, vpravo dole perem: „Martinus Altomon“, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. č. 25587; Aurenhammer G. 1965, s. 77, 164, č. kat. 315, obr. č. 70.

53 Aurenhammer H. 1965, s. 50, 143, č. kat. 147.
54 Aurenhammer G. 1965, s. 77.
55 Prange (cit. v pozn. 5), s. 132.
56 Byl vysloven názor (poznámka na vědecké kartě), že jde o sběratele W. S. Beckera (1753–1813), který je v Lugtově soupisu (Frits Lugt, *Les marques de collections de desins et d'estampes*, Amsterdam 1921) zaznamenán pod číslem 324. Pak by mohl být prvním majitelem kreseb otce a syna Altomontů po Bartolomeově smrti v roce 1783. To je však velmi hypotetické.
57 Na základě srovnání s kresbami v GSNG v Praze tak učinili autoři tohoto článku.
58 Na rubu kresby Martina Altomonta *Madona s děckem* z NG v Praze (inv. č. K 4378; „P. Brandl“) a na kresbách z okruhu Martina Altomonta nebo z jeho dílny, uložené též v NG v Praze (inv. č. K 4377: na rubu „P. Brandl“; K 4379: na líci: „Peter Brandl“; K 4450: na rubu: „Peter Brandel/Prag 1660–1739“; K 4451: na rubu: „Peter Brandl/Prag 1660 –/1739“; K 4463: na rubu: „Peter Brandel/Prag 1660–1739“; K 4464: na rubu: „Peter Brandel/Prag 1660–1739“; K 4527: na rubu: „Peter Brandel/Prag 1660–1739“).
59 Vzdálený příbuzný Josefa Karla Burdeho (1779–1848), prvního inspektora Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, od roku 1804 do smrti.
60 Ta však není specifikem jen tohoto souboru. V 19. století se obecně soudilo, že Brandl zemřel v roce 1739. I Vojtěch svobodný pán Lanna psal na údajné Brandlovy kresby, které získal z pozůstalosti Josefa Mánesa, stejně chybný rok 1739, ovšem rok narození uváděl 1663. (Srov. kresby připsané Petru Brandlovi v GSNG v Praze, K 360–362.) Tuto chybu zaznamenal již Johann Quirin Jahn v Brandlově životopise „Peter Brandel, Geschichts- und Bildnissmahler“, in *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, Leipzig 1795, s. 306 ad. Vydal Edmund Schebek roku 1877 („Zur Geschichte der Kunst in Böhmen. Nach einem Manuscripte aus dem Jahre 1793“, *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, XVI, Prag 1877, s. 59 ad.), kriticky jej publikoval, chybu v dataci opravil a Jahna jako autora určil Otakar Hejnic, *Petr Brandl*, Praha 1911, s. 112 ad. Rukopis Jahnova textu je uložen ve Státním ústředním archivu, rkp. 62 D 33, stará sign. I 18.
61 Tak postupoval také Jaromír Neumann v roce 1968, (*Petr Brandl, 1668–1735*, kat. výstavy NG v Praze, s. 144): „Jako dosti spolehlivé kontrolní kritérium se ukázal dodatečný starý sběratelský příspěvek provedený perem hnědým tónem („Peter Brandl“), který se vyskytuje na kresbách, jež lze považovat za Brandlovy autentické výtvořky. Soubor těchto kreseb, provedených černou a bílou křídou na stejném modrošedém papíře, má zřejmě shodnou starou provenienci – pochází

patrně z některé české šlechtické sbírky a byl již odedávna právem spojován s Brandlovým jménem“.

62 Písemný záznam je o tom až z roku 1732, ale víme, že zde vznikala díla již v roce 1730, pravděpodobně i oltářní obraz pro klášterní kostel v Heiligenkreuzu z roku 1729; Aurenhammer H. 1965, s. 52–53; Etlzstorfer s. 24–25 (cit. v pozn. 3).
63 1731 *Vzkříšení mladíka z Naim*, kostel sv. Karla ve Vídni; 1731 *Apoštolové Petr a Jan uzdravují chromého*, kostel Sv. Petra ve Vídni; 1731–1732 *Svaté příbuzenstvo*, klášterní kostel ve Zwettlu; 1732 *Eliášova oběť*, dóm Sv. Štěpána, Vídeň, sakristie, srov. Aurenhammer H. 1965, s. 145–147, č. kat. 172–183.
64 Aurenhammer H. 1965, s. 53, 144, č. kat. 161, obr. č. 43.
65 Aurenhammer H. 1965, s. 53–54, 144, č. kat. 162, obr. č. 40.
66 Aurenhammer H. 1965, s. 60–61, 144, č. kat. 164, obr. č. 41.
67 Aurenhammer H. 1965, s. 54–55, 145, č. kat. 168, obr. č. 42.
68 *Oslavení sv. Leopolda*, olej na plátně, 95 × 72,5 cm, Umělecké sbírky benediktinského opatství Göttweig, inv. č. 119; Aurenhammer H. 1965, s. 53, č. kat. 159; *900 Jahre Stift Göttweig (1083–1983)*, Stift Göttweig 1983, s. 641, č. kat. 1176a; G. M. L. in Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 104–105, č. kat. 11, obr. s. 106; *Oslavení sv. Leopolda*, olej na plátně, 91 × 57,5 cm, soukromá sbírka Geistl, Rat Klaus, Vídeň; Aurenhammer H. 1965, s. 53, č. kat. 160.
69 *Oslavení sv. Leopolda*, kresba rudkou, 142 × 182 mm, Grafická sbírka, klášter St. Florian; Aurenhammer G. 1965, s. 165, č. kat. 316.
70 Na líci: *Skloněný muž podpírá nemocného*, kresba černou křídou, vysvětlovaná bílou křídou, šedozelený papír, 207 × 165 mm, na rubu: *Studie skupiny mužských polopostav v pláštích* (apoštolů ze scény Nanebevzetí P. Marie?), kresba černou křídou vysvětlovaná bílou křídou, vpravo dole tužkou: „St 137“, proveniencie: v roce 1923 (9.VII.) věnoval prof. C. Bourdet z Lipska Obrazárně SVPU, inventováno jako Český mistr 18. století, v roce 1987 Pavel Preiss připsal ke jménu Martino Altomonte, Národní galerie v Praze, inv. č. K 4455.
71 Na líci: *Vznášející se andílek*, kresba černou křídou, vysvětlovaná bílou křídou, šedozelený papír, 250 × 170 mm, na rubu: *Hlava Madony*, kresba černou křídou, vysvětlovaná bílou křídou, vpravo dole tužkou: „St 136“, proveniencie: v roce 1923 (9.VII.) věnoval prof. C. Bourdet z Lipska Obrazárně SVPU. Inventováno jako Český mistr 18. století, v roce 1987 Pavel Preiss připsal ke jménu Martino Altomonte, Národní galerie v Praze, inv. č. K 4454; Jan Loriš, *Česká barokní kresba*, Praha 1947 (jako Český kreslíř 18. století), sine pag.

- 72** *Vzkříšení mladíka z Naim*, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, vysvětlovaná bělobou, hnědý papír, 398 × 240 mm, Graz, Landesmuseum Joanneum, Kupferstichkabinett; Aurenhammer G. 1965, s. 77, 165, č. kat. 319 s předchozí citací.
- 73** Aurenhammer H. 1965, s. 55, 145, č. kat. 172.
- 74** Aurenhammer G. 1965, s. 77.
- 75** Aurenhammer H. 1965, s. 150, č. kat. 203.
- 76** Aurenhammer H. 1965, s. 55, 150, č. kat. 202.
- 77** *Oslavení sv. Barbory*, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, papír, 270 × 166 mm, vlevo dole olůvkem: „Mo Altomonte“, provenience: sbírka M. Opatka, Vratislav, Ossolineum, knihovna, inv. č. g 5693; Aurenhammer G. 1965, s. 77, 165–166, č. kat. 325 s předchozí citací.
- 78** *Oslavení sv. Kateřiny*, kresba grafitem vysvětlovaná bělobou, šedavý papír, 440 × 260 mm, uprostřed dole perem: „M. Altomonte.“, provenience: Národní muzeum do roku 1949, Národní galerie v Praze, inv. č. K 23425; Preiss 1996 (cit. v pozn. 6), s. 21, č. kat. 5 s předchozí citací.
- 79** Aurenhammer H. 1965, s. 65, 152, č. kat. 214.
- 80** *Sv. Augustin*, kresba perem v hnědém tónu, hnědě lavírovaná, podkresba olůvkem, papír, 297 × 177 mm, dole tužkou: „Reiner“, soukromá sbírka; *Zeichnungen 16.–19. Jahrhundert, Galerie und Antiquariat Josef Fach*, Frankfurt am Main, Katalog 72, 1998, s. 2, č. kat. 1, obr. s. 3; *Sv. Augustin*, kresba perem a štětcem, papír, 270 × 167 mm, Opava, Slezské muzeum, inv. č. G 58, 12; Aurenhammer G. 1965, s. 77, 166, č. kat. 329; J. K. in Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), v rámci č. kat. 18, s. 116; *Sv. Augustin*, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba olůvkem, papír, 290 × 175 mm; Aurenhammer G. 1965, s. 77, 166, č. kat. 329a, obr. č. 72; J. K. in Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), v rámci č. kat. 18, s. 116.
- 81** *Sv. Augustin*, olej na plátně, 84,5 × 51,5 cm, St. Pölten, Diözesanmuseum; J. K. in Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 116, č. kat. 18 s předchozí citací.
- 82** Aurenhammer H. 1965, s. 62–65, Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 26–27.
- 83** Aurenhammer H. 1965, s. 63, 155, č. kat. 205.
- 84** Na líci: Náčrt *Nanebevzetí P. Marie*, kresba černou křídou, vysvětlovaná bílou křídou, šedozelený papír, 209 × 156 mm, částečný nečitelný vodoznak, na rubu: *Ženská polopostava s členkou*, kresba černou křídou, provenience: soukromá sbírka Německo, Thomas Le Claire, Kunsthandel, Hamburg; Rolf Biedermann, *Peter Brandl (1668–1735)*, Thomas Le Claire, Kunsthandel, Hamburg, s. 24, č. kat. 9, obr. (jako Petr Brandl). Poprsí archanděla na rubu se volně vztahuje k obrazu *Sedm andělských knížat* pro hlavní oltářní obraz kostela Uršulinek v Linci z roku 1738.
- 85** *Nanebevzetí P. Marie*, kresba křídou, perem a štětcem v hnědém tónu, papír, 432 × 248 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. č. 1158; Aurenhammer G. 1965, s. 77, 166, č. kat. 328 s předchozí citací; h. E. in Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), v rámci č. kat. 15, s. 110.
- 86** h. E. in Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 110, č. kat. 15 s předchozí citací.
- 87** Na líci: *Anděl hrající na violu da gamba*, kresba černou křídou, vysvětlovaná bílou křídou, šedozelený papír, 230 × 188 mm, zbytek vodoznaku, na rubu: otisk křídové kresby *Poprsí Krista*, na rubu tužkou: „Peter Brandel/Prag 1660–1739“, provenience: sbírka Becker, Leipzig (? W. S. Becker, 1753–1813, L.324,?) (jako Petr Brandl?), M. Salomon, Antiquitäten Dresden, asi do roku 1935 (posudek dr. Cohena ve smyslu autorství Petra Brandla), dr. Prokop Toman, Praha, dr. Jan Krčmář, Školská 34, Praha XIX, do roku 1949, Národní galerie v Praze, inv. č. K 16092, koupeno roku 1949 od dr. J. Krčmáře, inventováno jako Petr Brandl, v roce 1968 Jaromír Neumann vyslovil názor, že kresba není prací Petra Brandla (záznam na vědecké kartě), roku 1987 Pavel Preiss připsal autorství ke jménu Martino Altomonte.
- 88** Aurenhammer H. 1965, s. 64, 151, č. kat. 210, obr. č. 55.
- 89** Na líci: *Studie anděla nesoucího hábit sv. Alberichovi*, kresba černou křídou, vysvětlovaná bílou křídou, hnědě tónovaný papír, 244 × 182 mm, zbytek vodoznaku, na rubu: *Studie poprsí mladého muže a Madony*, kresba černou křídou, vysvětlovaná bílou křídou, provenience: soukromá sbírka Německo, Thomas Le Claire, Kunsthandel, Hamburg; Rolf Biedermann, *Peter Brandl (1668–1735)*, Thomas Le Claire, Kunsthandel, Hamburg, s. 14, 15, č. kat. 4, obr. (jako Petr Brandl).
- 90** Na líci: *Madona s děckem trůnící v oblacích*, kresba černou křídou, vysvětlovaná bílou křídou, šedozelený papír, 240 × 171 mm, na rubu: *Král*, kresba černou křídou vysvětlovaná bílou křídou, tužkou: „P. Brandl“, provenience: v roce 1923 (9. VII.) věnoval prof. C. Bourdet z Lipska Obrazárně SVPU (razítko v češtině), inventováno jako Český mistr 18. století, v roce 1987 Pavel Preiss připsal ke jménu Martino Altomonte, Národní galerie v Praze, inv. č. K 4378; Preiss 1996 (cit. v pozn. 6), s. 18–20, č. kat. 3–4.
- 91** Aurenhammer H. 1965, s. 64, 151, č. kat. 211; Etlzstorfer (cit. v pozn. 3), s. 26.
- 92** Aurenhammer G. 1965, s. 78–80.
- 93** Bruno Bushart, „Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk“, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* XV, 1964, s. 160ad.
- 94** Prange (cit. v pozn. 5), s. 133.

Obraz hory Fudži v kontextu vnímání reality v japonské krajinomalbě

MARKÉTA HÁNOVÁ

Markéta Hánová, kurátorka Národní galerie v Praze, věnuje se čínskému a japonskému malířství.

Ve Sbírce orientálního umění Národní galerie v Praze se nachází několik ukázek tušových krajinomaleb ilustrujících vývoj monochromního stylu v Japonsku. Předmětem této studie je úvaha o přístupu k zobrazování skutečných krajin pro nás zcela neobvyklém – o tzv. koncepci *šin-keizu* –, který v naší sbírce představuje tušový obraz *Hora Fudži ze zátoky Suruga*, připisovaný autorovi s pseudonymem Džoun z konce 18. století (obr. 1).¹

S obrazy *šin-keizu* objevujícími se v Japonsku od druhé poloviny 18. století bezprostředně souvisí problém vnímání reality v krajinomalbě, která měla do té doby bezmála tisíciletou minulost. Náš příklad vychází z kontextu vyžívání tušové monochromní tradice poznamenané čínským vlivem. Vzhledem k odlišnému západnímu nazírání v této oblasti je nutné nejprve stručně vyložit ikonologii japonské krajinomalby a zásadní milníky jejího vývoje.

Žánr krajinomalby – imaginace versus konkrétní scenerie

Pokud pomineme krajinomalbu jako kompoziční doplněk votivních obrazů zejména středověkých náboženských mandal a figurálních scén ovlivněných malířstvím dynastie Tchang,² můžeme říci, že japonský výraz začala získávat zhruba od poloviny 9. století (období Heian). Jedním z důvodů byla okolnost, že postrádala didaktický charakter buddhistických ikon a tíhla k vyjádření obdivu Japonců k domácím přírodním krásám. V období Heian celkově poklesl vliv čínské estetiky a uměleckých vzorů z předchozích staletí. Krajina přetrvávala i nadále jako narativní kompoziční prvek, který se přetavil od čínského pojetí prostoroového vydělování figurálních scén mezi domácí typ horské přírody do scenerie čistě japonské.³ Od 10. století se krajinomalba

vyvíjela jako samostatný žánr v námětech čtyř ročních období (*šikie*) a hlavně v obrazech popisujících konkrétní místa proslavená historickou událostí, přírodní krásou nebo cílem náboženské pouti. Tento žánr, zvaný „obrazy známých míst“ (*meišoe*), dal vzniknout několika ustáleným ikonografickým cyklům, které se kombinovaly jak v barevném stylu *jamatoe*, tak v čistě monochromní tušové malbě *suibokuga*. Jak správně poznamenává japonský teoretik umění 18. století Kuwajama Gjokušū (1746–1799)⁴, oba hlavní styly japonské malby vycházejí z čínských vzorů: *jamatoe* bylo ovlivněno tchangským malířstvím a *suibokuga* čínskými malíři akademického i čchanového okruhu za období dynastie Jižní Sung.⁵

Zhruba od období Kamakura (1185–1333) se začaly objevovat *meišoe*, zobrazující skutečnou krajinu (pod vlivem sungských teorií) zvláště na mandalách svatyň, které podtrhovaly buddhistický a šintoistický rámeček posvátného poutního místa. Nejstarší zachovalé obrazy tohoto žánru jsou ze 13. století. Kromě realisticky přesného popisu architektury vykreslovaly tyto *meišoe* topografické krajiny. Nejznámější obraz *Vodopád Nači*⁶ sice vychází z konkrétní situace na jihu poloostrova Kii, zároveň však postihuje důrazný symbolický rozměr vodopádu, představujícího inkarnaci šintoistického božstva *kami*.⁷ Tato tendence v krajinomalbě stylu *jamatoe* pokračovala zhruba do 15. století, ale úplně ustala až v 16. století.

Přestože tyto tematické soubory vycházely z opravdové japonské scenerie, malířským cílem nebylo ani tak ji věrně zobrazit a zachytit její specifickou atmosféru, ale především snaha navodit v divákovi určitý „pocitový dojem z daného místa“ (*rin-džókan*). Tuto náladu z krajiny bylo možno

vyjádřit pomocí jistých symbolických prvků (podobně jako v poezii), přibližujících atmosféru a pocit významovou zkratkou.⁸ Jinými slovy, i když barevný styl *jamatōe* nabízel podrobně vykreslený popis rozličných historických vyprávění a literárních příběhů, jak je zaznamenávají nejčastěji výpravné podélné svitky *emakimono*, byl tento rys, opírající se o věcnou správnost, v žánru krajinomalby spíše potlačován. Od čínského konceptu s jeho přesným pozorováním přírody a její tvárnosti, vytvořeného již v malířství za období dynastie Severní Sung (960–1127), se tedy japonské *meišoe* odchýlovaly jiným chápáním.

Zatímco polychromní styl *jamatōe* využíval několika typizovaných realistických krajinových prvků, tušová malba dosáhla vyšší úrovně obrazového vyjadřování – vizuální zkratky – pomocí redukováných štětcových tahů. K tomuto vývojovému stupni dospěla v malířském okruhu meditativního buddhistického směru *zen* v období japonského středověku (asi 12.–16. století). V té době pronikaly z Číny přímé vlivy nejenom do japonského tušového malířství a kaligrafie, ale také do filozofie, literatury nebo politiky.

Na rozdíl od krajin ve stylu *jamatōe*, které se inspirovaly především charakterem skutečné domácí přírody, do japonské tušové tvorby přinesly čínské vzory zejména imaginární krajinu s ideálními kompozicemi „hor a vod“ (čín. *šan-šuej chua*, jap. *sansuiga*), jaká se přibližovala typu čínské krajiny. Tuto koncepci vyvinuli v Číně literátské malíři v obdobích dynastií Jižní Sung (1127–1279) a Jüan (1279–1368) v návaznosti na filozofii taoismu, zdůrazňující kontemplaci v přírodě, s jejíž pomocí může člověk pochopit nekonečný princip působení protikladných sil *jin* a *jang*, a tím i kosmický řád. Kontrast mezi oběma prvky napomáhá zvýraznit zřetelná tušová stopa prostupující prostorovou prázdnotou v obraze. Monochromní krajinomalba (*suiboku sansuiga*) se tak v japonské malbě stala zvláštním symbolem duchovní meditace.

Zobrazení vnější skutečnosti (*šadžicu*) krajiny nebylo primárním záměrem ani v japonské tradici *meišoe* ani v původně čínské koncepci ideálních přírodních vizí *sansuiga*. Japonský přístup k zobrazování reality (*šin*) se přiblížil čínské teorii, která uvádí, že pravdivé podstaty předmětu není možno dosáhnout pouhým napodobováním vnější vizuální formy (*keidži*), protože ta se neustále mění. K tomu je nutno vypořádat a zachytit hlavně vnitřní energii (*ki'i*) objektu či jevu.⁹ Proces, který má vystihnout realitu obecně, v sobě tedy zahrnuje dva rysy:

vnější výraz i vnitřní proměnlivý pohyb. Je proto podstatné, že v malířském přepisu přírodní skutečnosti hraje jak v monochromních krajinách, tak ve výše zmiňovaných obrazech známých míst *meišoe* významnou úlohu subjektivní autorovo vnímání.

Přitom je třeba si uvědomit, že závaznou podmínkou v čínské i japonské malbě bylo dokonalé zvládnutí nejenom štětcových technik, ale také prvotních přírodních forem. I když byly *sansuiga* ryze pomyslné, formálně byly výsledkem jak malířského řemesla, tak dlouhodobého bedlivého pozorování přírodních výseků a jejich proměn.

Pro japonskou krajinomalbu v barevném stylu *jamatōe* i černobílém *suiboku sansuiga* je charakteristické, že tíhla spíše k symbolické rovině, hledající v jádru přírodních tvarů určitý vizuální znak a sentimentální krásu, a tím spoluvytvářela lyrický obraz (*šinzó*). Tyto portréty duše (*šinga*) zrcadlily autorovu smyslovou zkušenost nejen výtvarným způsobem, ale často i básnickým slovem. V žánru tak převládaly kategorie přirozenosti a vlastního prožitku, které vyvrcholily v ideál horského poustevnictví, rozšířený zejména mezi zenovými mnichy v období středověku.

Japonští zenoví mniši se inspirovali čínskými vzory díky přímým kontaktům s pevninskou Čínou v období Muromači (1392–1573), kdy měli možnost cestovat sem a na vlastní oči tak porovnat obrazové modely *sansuiga* s místní krajinou. Určité tematické pohledy na skutečnost, které se vstřebaly do ikonografie neexistujících krajin *sansuiga*, bezprostředně vycházely z čínského reálu. Zenová malba se v krajinomalbě dotkla dvou základních poloh, které plynuly přímo z malířské tvorby nejenom excentrických mnichů čínské sekty *čchan* (jap. *zen*), ale také z císařských akademií období vlády dynastie Jižní Sung. Zatímco zenové obrazy (*zenga*) japonských mnichů z období Kamakura (1185–1333) a Nambokučó (1333–1392) vycházely především z výrazových prostředků tušových krajin tzv. severosungského stylu 10.–11. století (tzv. školy Li-Kuo),¹⁰ zhruba od druhé poloviny 14. století převládal vliv jihosungských literátů z 12. století a jüanských krajinářů 13. a 14. století, které básnický interpretovaly. *Sansuiga*, inspirované tvary čínské krajiny, se tedy výrazově lišily, podle toho zda šlo o obrazy z okruhu čchanové malby nebo oficiální linie císařských škol. Obecně je zenový styl krajinomalby charakterizován nekonvenčním přístupem k malbě a je opakem strnulé akademické kresby. Japonští umělci byli však v jádru eklektiky, kteří dokázali propojit obě malířské tradice.

Vedle kompozice převzali japonští malíři štětcové techniky, které je inspirovaly k uvolněnému a individuálnímu projevu při zobrazování vlastních prožitků z putování po krajině. Ve výrazovém slovníku zenové krajinomalby se velice ujal rytmický rukopis a energické štětcové úderky jako *haboku* (lomený tušový odstín) nebo *hacuboku* (cákaná tuš). Obě techniky vystihují prchavost okamžiku i jedinečný prožitek a vyžadují jak určitou rychlost provedení, tak spontánnost, která dodává nahozeným tušovým stopám jejich nenapodobitelný tvar. V japonských *zenga* proto můžeme nalézt určitou analogii s impresionistickými skicami zachycujícími proměnlivý dějový okamžik, a to nejen ve štětcových duktech, které pracují s černobílými valéry plošek a potlačují zřetelnou konturu, ale i v menším obrazovém formátu, který uchovává svěží charakter skici.¹¹ To je případ většiny tušových krajin v technice *haboku* nebo *hacuboku* jako například obraz *Krajina ve stylu haboku* od Seššú¹² nebo série převzatých krajin *Osm pohledů na řeky Siao a Siang* od Tóšuna.¹³ Tyto techniky se prolínaly i v pozdějších zobrazeních imaginárních zákoutí vycházejících převážně z čínské ikonografie i v tušových skicách japonské krajiny od počátku 16. století. Nejznámějším cyklem krajin je *Osm pohledů na řeky Siao a Siang*,¹⁴ který snad nejpůsobivěji zobrazil malíř Sóami, činný v 15. století u dvora šógunů Ašikaga.

Viděná realita byla tedy prostoupena smyslovým vnímáním (*kandžusei*) japonské krajiny, jež byla zasvěcenému divákovi natolik známá a natolik obdivovaná v básních a obrazech, že mohla podněcovat k dalším představám a estetickým prožitkům. Mezi opěvované pohledy na domácí místa *meišoe* patří *Nebeský most*¹⁵ severozápadně od Kjóta při pobřeží Japonského moře, které bylo oblíbeným námětem maleb a básní již od starověku. Snad nejznámější obraz tohoto kouta¹⁶ namaloval Seššú Tójo (1420–1506), viz níže.

Koncepce *šinkeizu* – spojitost mezi imaginární krajinou *sansuiga* a západním realistickým pojetím krajiny *fúkeiga*

Přestože v krajinomalbě japonského středověku převládaly čínské vzory, japonští malíři se začali postupně navracet k domácí scénarii, k tradici uctívání domácích přírodních krás.

Zatímco na začátku 16. století náklonnost ke studiu japonského kraje interpretovaného především na základě tvůrčova osobního dojmu podnítili hlavně malíři procházející školením v zenovém prostředí,

od druhé poloviny 17. století tuto obsahovou dimenzi subjektivního vnímání přírodní lokality zdůrazňovala také koncepce literátské krajinomalby (*nanga*). Je ovšem nutno uvědomit si rozdílné dobové klima, v jakém se literátské malířství vyvíjelo v Číně a v jakém v Japonsku. Zatímco v Číně byla literátská malba projevem tvůrčí nezávislosti na politickém dění a morální nezlomnosti umělce (později po vpádu Mongolů roku 1279 přetavené do politického protestu proti cizí vládě), v Japonsku byla jedinečná kvalita malířského výrazu svázána s hlavní doktrínou tehdejší tokugawské vojenské správy – neokonfucianismem. Toto učení, které naplňovalo oficiální morální a filozofickou povahu vojenské správy rodu Tokugawa v období Edo (1615–1868), přispívalo mimo jiné k růstu uměleckých individualit. Neokonfucianismus kladl důraz zejména na roli jedince ve společnosti, který je povinen dopracovat se duchovní dokonalosti v souladu s morálními zásadami a společenskými konvencemi. A právě literátský malíř představoval ideál mravních kvalit a podle původního čínského modelu se zabýval výhradně vznešenými projevy umění (jap. *kinkišoga*): poezií, kaligrafií, malbou a hrou na *koto* (strunný nástroj). Rozdíl mezi čínskou a japonskou literátskou malbou je tedy patrný v zrcadle společenského kontextu.

Postupný odklon od čistě pomyslných čínských krajin k vidění japonské reality samozřejmě ovlivnil i vnímání krajiny ve stylu literátské malby (*nanga*), která se v novověkém Japonsku prosazovala od druhé poloviny 17. století jako jeden z hlavních malířských proudů. Po celou dobu programové izolace Japonska, charakterizující šógunátní vládu Tokugawa, patřila k ojedinělým cizorodým vlivům v malířství proudícím legálně z Číny.

V první generaci malířů-literátů se prosazovala hlavně ortodoxní tendence malířského projevu napodobující čínské vzory a s nimi také imaginární pohledy *sansuiga*. Ovšem zhruba od druhé poloviny 18. století začíná ve vývoji japonské krajinomalby významná přeměna a literátská malířství se orientují na zobrazení japonské „skutečné krajiny“ (*šinkeizu*). Toto směřování k realisticky věrným studiím domácího místa¹⁷ významně ovlivnila mimo jiné evropská koncepce realistického přístupu (*šizenšugi*). Do popředí se postupně dostává problém pravdivého vystižení zobrazovaných – reálných krajin. Předobrazem této koncepci však nebyly plenérové přírodní studie a přesný topografický přepis japonské scenerie, spíše to bylo tušové skici, co posloužilo jako čás-

tečný základ pro kompozici a tvarosloví viděné krajiny, malované později v ateliéru. Důležitým vývojovým krokem ale bylo, že postupně začala převládat japonská (nikoliv čínská) krajina.

Jedním z charakteristických rysů pojetí „krajín odpovídajících realitě“ byl proces propojování realistických a současně imaginárních vizí přírody. Existují názory odborníků, že tuto souhru v Japonsku poprvé uplatnil již zmiňovaný mnich Seššú ve svém obraze *Nebeský most*.¹⁸ Toto, již od doby Heian oblíbené místo zobrazil Seššú v monochromním stylu. Výsek z přírody, který patří mezi tři nejkrásnější v Japonsku, není zpracován s topografickou přesností, avšak v iluzorní kombinaci několika pohledů najednou (*fukugótekina šiten*).¹⁹ Jak uvádí Cudži Nobuo, pro Seššúa zůstávalo důležitým studium starších čínských „obrazů známých míst“ (*meišo júran zu*), odrážející různé styly malířů.²⁰ Prvky vypořádané ze skutečné (čínské) krajiny (*džik-kei kansacu*), které Seššú ve svých obrazech přetlumočil, tak pronikly i do ikonografie japonské krajinomalby.

Původní význam slova *šinkei* naznačuje čínskou koncepci bezprostřední individuální zkušenosti s přírodní realitou, podle níž se intenzivním vnímáním skutečnosti odráží obraz krajiny do lidského podvědomí. Takto uložená vizuální informace se v paměti přetváří podle subjektivního malířova vjemu a vzniká „reflexe reality“, kterou pak tvůrce převádí do obrazu. Japonská interpretace obrazu *šinkei* je osobitější tím, že emotivní krajinový portrét oslovuje lyrickou představivostí evokující domácí tradici *meišoe*.

Významný dobový malíř a teoretik umění Kuwajama Gjúokušú ve svém spise o koncepci *šinkeizu* nazvaném *Kaidži higen* (*Hovory o malířství*, 1799)²¹ vyzdvihuje hodnotu citového líčení dojmů z pleneru, kterou demonstruje na obrazech svého učitele Ike no Taigy (1723–1776), jenž se stal vůdčí osobností tohoto krajinářského výrazu. Taiga vytvořil mnoho tušových skic japonských krajin, které osobně navštívil a u nichž vystihl jejich charakteristický rys a atmosféru.

Interpretace *šinkeizu* tedy nabývá v období Edo jiného významu než obdobné tendence „realistického“ záznamu ve středověké malbě. Tento ojedinělý přístup zachycuje (v reakci na evropské pojetí realismu) určitý vývojový moment v malbě, a to stupeň mezi literátskou imaginární krajinomalbou *sansuiga* a detailním studiem japonského prostředí *fúkeiga*.²² Zatímco však realistická tendence ve středověké tvorbě osobní představu často zaměňovala za ustá-

lenou ikonografii čínské imaginární krajiny, obrazy *šinkeizu* v novověku se již zaměřují výhradně na japonskou topografii. *Šinkeizu* v sobě propojují jak smyšlené, tak skutečné roviny japonské přírody. Subjektivní i objektivní složky autor zobrazuje tak, že jednotlivé prvky reálné domácí krajiny pořádá do fantaskní kompozice.

Vnímání reality v obrazech hory Fudži

Monochromní variace známých japonských scenerií (*meišoe*) byly často komponovány do rozměrných několikadílných paravánů nebo sérií závěsných svitků. K nejoblíbenějším *meišoe* patřilo odedávna zobrazení posvátné hory Fudži. Ve stylu *suibokuga* zpracoval její podoby v časových proměnách na osmi svitcích kamakurský malíř Šikibu Terutada (činný v první polovině 16. století).²³ Těchto *Osm pohledů na horu Fudži* odkazuje na čínský námět *Osm pohledů na řeky Siao a Siang* nejenom počtem výjevů, ale i obrazovou citací tematických kompozic tohoto cyklu.²⁴ Podobných výpůjček z *Osmi pohledů* se dopouštějí párové tušové krajiny malíře Košiby Júhakašie z 18. století ve výrazných technikách *haboku* a *hacuboku*. Oba obrazy jsou namontovány na menší paraván *harimaze*, který se nachází ve sbírce Náprstkova muzea v Praze.²⁵

Pohledy na horu Fudži jsou typickým námětem poetických krajinomaleb vycházejících ze známých *meišoe*, ale vyhýbají se popisování místa. Jak již bylo řečeno, původem čínské pojetí realismu bylo v japonské krajinomalbě podřízeno spíše kvalitě emotivního prožitku a cíli navodit patřičný dojem z přírodního prostředí.

Krajinářské tradici *šinkeizu* odpovídá (*Hora Fudži ze zátoky Suruga*) (obr. 1) ze sbírky Národní galerie. K přesnějšímu zařazení malby je nutno najít důležité předlohy s tímto motivem, které pravděpodobně byly jejím hlavním zdrojem inspirace.

Posvátná hora Fudži se zobrazovala již v období Heian v určitém ikonografickém typu, který charakterizoval hlavně trojitý tvar vrcholu (*sanbókei*).²⁶ Realisticky viděné krajiny s Fudži se přiblížil Seššú, kterému je připisována *Hora Fudži s klášteřem Kijomidera* (obr. 2),²⁷ i když je záběr včetně hory tvarově stylizován. Zajímavá je však na rozdíl od těch starších, umístěných na úzký vertikální svitek, už tím, že je zasazená do závěsného svitku podélného formátu. Pohled na Fudži směřuje přes známou přímořskou krajinu v Miho v zátocy Suruga nedaleko dnešního města Kijomizu v prefektuře Šizuoka, odkud vidíme horu od jihozápadu. Obrazový rámeček ji zabírá

za pohořím Satta v popředí levé části, zatímco přímořská krajina je v části pravé. Kromě pobřeží Miho no Macubara namaloval Seššú tamní klášter Kijomidera. Jeho kompozice na podlouhlém formátu se stala modelem pozdějším malířským dílům téhož tématu. Vychází z ní například stylově odlišný obraz *Hora Fudži* (obr. 3)²⁸ malíře Kanó Tan'júa (1602–1674) z roku 1667, který zařazujeme pod žánr obrazů známých míst (*meišo keibucuga*).²⁹ Stejný úhel pohledu zachovává také *Fudži* z Národní galerie, kde je na obdélném formátu v duchu tradiční skladby v horizontální perspektivě hora zachycená přes oblast Miho no Macubara s charakteristickým borovým hájem. Bílou dominantu obklopuje zleva pohoří Satta, zprava hory Ašitakajama. Pohled je z větší části situován do levé části obrazu, přičemž pobřežní meandr ustupuje po pravouhlé diagonále zálivu Suruga. Oblast je obydlená, o čemž svědčí naznačené domky na pobřeží i lávka v popředí, směřující k opuštěnému přístřešku na samotném konci skalního výběžku.

Dalším shodným prvkem s Tan'júovým vzorem a naším obrazem *Fudži* jsou bílé pásy neustále se proměňujících oblak, částečně zahalující horskou masu, která tím získává na impozantnosti. Měkčím projevem tušové tonality a odklonem od tvrdého lineárního výrazu čínských obrazů (i Seššúova vzoru) Tan'jú ožívuje lyričnost krajin *meišoe*.³⁰ Podobně jako u Tan'júa pozorujeme v pražské krajinomalbě štětčovou techniku *mokkocuhó*, jež modeluje tvarový objem pomocí tušových lavírovaných ploch, nikoli obrysovou konturou. Tento malířský rukopis, kterým se proslavil například čínský malíř Jü Ťien, byl typický pro zenové obrazy navozující určitou náladu a vychutnávající tvářnost přírodní scenerie. Na našem obraze použil malíř mlhovitého oblačného pásma zahalujícího *Fudži* obdobně.

Tan'júův model nevyovídá o skutečné podobě slavné hory, jejíž tvar tří vrcholů je starší obrazové klišé a prostorová hloubka je vyjádřena méně plasticky než u Seššúa. Navíc se soudí, že u tak známého objektu, který Tan'jú mnohokrát viděl, se nad detaily krajiny nezamýšlel a maloval ji jednoduše z paměti. Znalci se shodují, že práci Tan'jú chápal spíše jako výraz úcty k starším obrazům téže tematiky a že nejde o plenérovou skicu (*fúkei šasei*). Přestože malíř vychází z vizuální zkušenosti konkrétní lokality, zobrazuje místo na základě již hotových obrazových předloh.³¹ Tan'jú pracoval jako profesionální malíř oficiálního ateliéru (*gojó eši*), kde se

dodržoval spíše tradiční konsensus tvorby zavedených stylů.

Je zajímavé, že se dodnes nenašla jasná shoda v interpretaci koncepce *šinkeizu*. Někteří historikové umění nacházejí realistické tendence *šinkeizu* v již zmiňovaném díle Seššúa nebo Kanó Tan'júa,³² jiní je spojují až s malířstvím japonských literátů druhé poloviny 18. století, hlavně s osobou Ike no Taigy. Výrazu *šinkeizu*, vystihujícího obrazy literátů, které vyjadřovaly jak malířovu osobní interpretaci, tak jeho zkušenost z konkrétní lokality, poprvé použil Kó Fujó (1722–1784) při popisu Taigova obrazu *Asamajama* (1760).³³ Většina však sdílí názor, že Tan'júovi následovníci nebyli tak pokročilí, aby překonali tradici napodobování středověkého pojetí obrazu *Fudži*. Vytvářeli pouhé variace obrazů Seššúových a Tan'júových bez vlastního přínosu. Stručně řečeno, malíři v první polovině období Edo nepřinesli větší invenci než Tan'jú.

Tím, že Tan'jú malířsky uctil tradiční vzory – podle konfucianismu se napodobování klasických modelů vykládá jako úcta ke starým mistrům – a zároveň hledal inspiraci ve skutečné přírodě, byl považován některými literátskými malíři (Kuwajama Gjokušú) v období Edo za předchůdce *šinkeizu*.³⁴ O podobném přístupu svědčí také náš obraz, který cituje starší vzory, a přesto zaujímá novými skladebnými prvky.

Tvar hory *Fudži* na pražském obraze se již viditelně odchyluje od konvenčního typu trojího vrcholu, jenž byl rozdělen až do pěti částí. Členitější vrchol ve stylizovaném tvaru se objevuje v dílech Ike no Taigy nebo Josy Busona (1716–1783), ovšem pozornost k jeho podrobnější struktuře zaznamenáváme až v dílech ze sedmdesátých let 18. století u malířů, jako byli Nakajama Kójó (1722–1784),³⁵ Niwa Jošitoki (1742–1786)³⁶ a především Onoda Naotake (1747–1780)³⁷ nebo Šiba Kókan (1747–1818).³⁸ Dá se tedy usuzovat, že náš exemplář patrně nevznikl dříve než tato mistrovská díla.

Od období Kamakura až do začátku Edo zůstával rys trojitého vrchu *Fudži* zachován beze změn. Teprve s nástupem rozvoje obchodu, měst a cestování v 16. století na trase Tókaidó (spojnice mezi městy Edo a Kjóto) stále více básníků a malířů začalo na svých cestách japonskou krajinu a horskou dominantu *Fudži* pozměňovat v osobitěm tvaru. Malíři sice pořizovali na místě rychlé tušové skici, ale ty se málokdy odchylovaly od starších předloh, které měly zažity (viz například Ogata Kórin

[1658–1716], *Vějíř s horou Fudži* [*Fugaku zu senmen*]). Spíše šlo o kompromis mezi svěžím plenérovým záznamem a v paměti nošenou ikonou.

Od první poloviny 18. století však autoři na základě zkušeností začali utvářet vlastní kompozice a do popředí se dostávají různé úhly pohledu. K větší rozmanitosti ve stavbě obrazu jistě přispěla tradice čínské literátské malby s tzv. šesti kompozičními pravidly (*rokuenhó*), která definoval čínský malíř a teoretik umění Chan Čuo (Kansecu, asi 1119–1126).³⁹ V podstatě navazují na princip „trojitě perspektivy“⁴⁰ s tím, že jednotlivá nazírání nejsou přítomna v jednom obraze najednou, ale na každém zvlášť. Kansecu přidává k trojité perspektivě další tři skladebné varianty: pohled ze břehu na rozlehlou vodní hladinu s pohořím v dálce, horizontální perspektivu z mírného nadhledu (*kacuenhó*) a rámcový výsek detailu v popředí kontrastující s pozadím.

Náš obraz představuje typ horizontální perspektivy *kacuenhó*, která připomíná například podélné svitky *Jezero Tung-tching a Červený útes*⁴¹ datovaný do roku 1771 od Ike no Taigy nebo *Mlhy nad pohořím Gazan* jeho žáka Aoki Šukuji (Šuntó, † 1802).⁴² Šukujův svitek je ukázkovým příkladem *šinkeizu* – zachycuje pohled na skutečné pohoří Arašijama u Kjóta a předvádí tvarově i prostorově věrný odraz místa v jarním období.

Pražská *Fudži* dále zahrnuje několik technik literátské malby: prokreslené struktury horských celků (obr. 4) dosahuje suchý štětec *kanboku*, jednoduché řídké a suché tahy (*kósenhó*)⁴³ vykreslují kmeny stromů, lávku nebo obrysy domků (obr. 5), zatímco vnitřní strukturu skalnatých fragmentů obstarávají tahy připomínající konopné vlákno (*himašun* nebo *mahišun*).⁴⁴ Naproti tomu výrazně tmavší nasycené tušové tahy *šicuboku*,⁴⁵ vyjadřující modelaci a objem stromoví (obr. 4, 5), jsou vytvořeny krátkými tušovými tahy plochým štětcem (*beitenhó*).⁴⁶ Právě tato metoda plošných duktů (tzv. styl „Mi“) napovídá o přímé inspiraci technickým slovníkem Ike no Taigy, který je nejvýraznější v jeho obrazech *Hora Fudži*,⁴⁷ *Krajina Mucu* (1749),⁴⁸ *Hora Fudži ve stylu Mi*,⁴⁹ *Šest pohledů na Kjóta*⁵⁰ nebo na svitku *Roklina za letního oparu*⁵¹ jeho přímého žáka Kuwajamy Gjokušúa, a můžeme se tudíž domnívat, že pražský obraz spadá přibližně do časového rozmezí druhé poloviny 18. století.

V obraze z Národní galerie můžeme vypořadovat několik barevných tonalit tuše, kde světlý odstín podmalovává pozadí

s *Fudži* včetně mlhavé siluety vzdálenějšího pohoří Ašitakajama napravo od hory, zatímco v popředí v linii borového háje nebo skalních útesů se soustřeďují výraznější odstíny. Starší způsob modelování tvaru pomocí plošných valérů vlhkým štětcem a nerovností povrchu podkladového materiálu bez použití kontury, tzv. technika lavírování tuší *suiunbokušó*, je zde přítomna hlavně v znázornění vodní plochy a v obrysu světlejšího horského pásu na tmavším pozadí. Jde vlastně o malbu, ne o kresbu tuší. Štětcové techniky tu slouží gradaci a svědčí o tom, že je autor znal i prakticky ovládal.

Kromě shora uvedených ikonografických vzorů literátské malby nalezneme na našem svitku analogické typy štětcových literátských technik. Výrazový slovník literátské krajinomalby se inspiroval volnější zenovou technikou jen do určité míry; z větší části se uplatnil propracovaný čínský systém štětcového rukopisu, kompozičních principů malířských stylů, jaký rozšiřovaly dostupné tištěné dřevořezové manuály.⁵² Štětcová technika redukováných tahů a popisná úspěšnost řadí práci do neoficiální linie tušového malířství. Oproti kodifikovaným postupům profesionálních ateliérů školy Kanó, které nezřídka působí konvenčně, byla tvorba nezávislých umělců nespoutaná a přínosná. Z obecného pohledu může malířský projev ilustrovat stav japonské společnosti, jež charakterizují dva protikladné modely chování. Na jedné straně rigidní společenská norma určující postavení jedince v hierarchii vztahů, a tím i mravní modely chování (princip *giri*) by odpovídala konvenčnímu malířskému vyjádření, zatímco s osobitou individuální povahou a smyslovým vnímáním (citová stránka *nindžó*) by se shodoval spíše volnější krajinářský styl.⁵³

Montáž obrazu (obr. 6) je provedena ve stylu *tóhó* typu *gjó*,⁵⁴ kde vlastní malbu (*honši*) rámuje dva zdobně malované pásy *ičimondži* pouze seshora a zezdola. Vnější, rovněž malovaná bordura, tzv. *nakamawaši*, dosahuje u tohoto stylu až na okraj svitku. Na část *nakamawaši* shora navazují dva svislé pruhy zvané *futai*. Vnější úprava nevylučuje možnost, že obraz byl původně zasazen do horizontálního formátu svitku *emakimono*. Nabízí se proto domněnka, zda nynější obraz nebyl původně delší, později zkrácen a adjustován do nynější podoby. Tomu by nasvědčoval i pokračující motiv scenerie, která byla s oblibou zobrazována v panoramatickém celku s klášteřem Kijomidera v pohoří Satta v levé části obrazu a rozsáhlými pobřežními pásy a buj-

nou vegetací lemující záliv v části pravé, jak je vidět na starších obrazech například u Seššúa nebo Tan'júa. Skutečnost, že tyto krajinné prvky na našem obraze chybějí, zde nepůsobí jednoznačně.

V tomto kontextu není zcela jasné, zda autor obrazu byl také tvůrcem kaligrafie, která nemusí souhlasit s dobou vzniku malby. Tudíž ani datace uvádějící práci do počátku roku draka (*heišin džógen*) šedesátiletého cyklu, který odpovídá letům 1736, 1796, 1856 atd. v levém nápisu (obr. 7), nemusí být pro zrod samotného díla a priori určující. Uvážíme-li však historické souvislosti vývoje literární malby v Japonsku a zejména pak pojetí *šinkeizu*, které se prosadilo až od poloviny 18. století, pak je nejpravděpodobnější časové určení rok 1796. Průkopnická díla tohoto žánru spatřila světlo světa nejdříve v polovině 18. století, jako třeba podélný svitek *Skici po ostrově Ki'i*⁵⁵ připisovaný malíři jménem Gion Nankai (1679–1751) a hlavně práce Ike no Taigy (kromě výše zmiňovaných obrazů to jsou svitky *Vodopád v horách Mino*⁵⁶ z roku 1744 nebo tušové skici z alba *Deník z cesty ke třem vrcholům* z roku 1760).⁵⁷ Naopak pozdějšímu datu (1856) by odpovídal expresivní styl *šinkeizu*, kterého užívali malíři Uragami Gjukudó (1745–1820), Tani Bunčó (1763–1840),⁵⁸ Kionošita Icu'un (1800–1866)⁵⁹ nebo Jamamoto Bai'icu (1783–1856).⁶⁰

Také nejistá malířova signatura, připsaná v levém nápisu znaky „Ikka – an – Džoun,“ (Džoun z jednodenní chýše), vypadá na umělecký pseudonym (obr. 7). Doplnuje ji čtvercová pečeť se znaky „Cestička u bambusového okna“ (*takemado no miči*), která představuje typ „uvolněného“ razítka pro potěšení (*júin*). Se znalostí vývoje krajin *šinkeizu* bychom mohli uvažovat o autorovi pracujícím na přelomu 18. a 19. století. Pod pseudonymem Džoun⁶¹ bylo činných více autorů, z nichž časově nejpravděpodobnější je malířka Šótó, vlastním jménem Jamamoto Cunamomo nebo Tamiko (1757–1831).⁶² Pocházela z Eda a proslavila se hlavně obrazy květin. Její tvorbu nejspíš ovlivnil manžel – malíř Jamamoto Kitajama († 1812), který se pohyboval v okruhu literárních malířů (například Janagawy Seigana, 1759–1858) a znal také styl školy Akita Ranga, vycházející ze západní realistické malby.⁶³

Pečeť s čínskými znaky „Jou sien ku“ (Toulání v jeskyni nesmrtelných), v pravé části obrazu, označuje titul čínské knihy a nevztahuje se bezprostředně k nápisu (obr. 8),⁶⁴ který líčí krajinu se vznešenou horou Fudži slovy:

Posazená vysoko na nebesích
舍那千丈坐天區
zlaté červánky září na bílé stěně,
霞覆黄金白壁膚
obklopená četnými vrcholky hor
百萬群峯有大集
sama sebe nazývá:
já jediná jsem hodna úcty.
自称唯我獨尊乎

Závěr

Obraz hory Fudži ze zátoky Suruga z NG náleží do období prolínání tradiční tušové malby se západním stylem krajinářství přelomu 18. a 19. století, kdy pronikal do Japonska evropský realismus. Nesmíme však zapomínat, že japonští malíři prošli eklektickým školením, kde základem byla tušová malba.

Pokud bychom měli obecně shrnout význam krajinomaleb *šinkeizu*, musíme říci, že jde o zvláštní rys japonského krajinářství, který se vytvářel mezi konvenčními čínskými vzory a módní vlnou západní realistické malby *fúkeiga*. Obrazy *šinkeizu* se snaží přiblížit realitě vlastním způsobem, na základě subjektivních představ, které se pohybují na samé hranici mezi fantaskní vizí umocněnou konvenční ikonografií čínské *sansuiga*, a také pomocí objektivního vnímání blízkého evropského realismu, které západním stylem zaznamenává čistě vnější podobu domácí krajiny. Díky japonskému eklektickému přístupu k malbě tak vznikl styl spojující určitým způsobem zcela odlišné tradice. Na jedné straně literární pohled představující obecně dálněvýchodní krajinářskou tradici, na straně druhé evropské vlivy realistické krajinomalby.

Další charakteristikou japonských *šinkeizu* je reakce na určitou strnulost malby, kterou zavinila absence tvůrčích osobností a silný akademismus vládnoucího ateliéru Kanó. Díky přílivu nových inspiračních zdrojů čínské literární malby se v Japonsku prosadila vlna osobitého přístupu a estetika individualismu. Japonské krajinomalby původně odrážely pouze blízký vztah Japonců k přírodě a domovině. Je proto zajímavé sledovat, jak se postupem staletí místní krajina přeměňovala v atribut národní jedinečnosti vrcholící patriotistickým hnutím v devadesátých letech 19. století, který byl reakcí na rostoucí vliv západní modernizace.⁶⁵

Poznámky

Ráda bych poděkovala paní dr. Zlatě Černé a panu Sü Kuo-fu za přečtení kaligrafických nápisů a pečeti a mgr. Michaele Pejčochové za korekturu čínské transkripce. Zvláštní poděkování patří panu dr. Hirojuki Suzukimu

z National Research Institute for Cultural Properties v Tokiu.

1 Inv. č. Vm 2934 – 1271/86/35, tuš

a slabě modrá lavírovaná barva na papíře, 28,5 × 75,5 cm, montáž 118 × 70,5 cm.

2 (618–907). Jedna z nejstarších zachovalých krajinomalb je malba na kůži *Baviči na slonu* na loutně biwa z 8. století, která v pozadí vystihuje čínský ráz krajiny. Loutna je deponátem pokladnice Šósó'in kláštera Tódaidži v Naře; repr. např. Penelope Mason, *History of Japanese Art*, Florida State University, Tallahassee, Harry N. Abrams, Inc. 1993, s. 85.

3 Viz např. malba na pěti panelech *Obrazová legenda o princí Šótoku (Šótoku Taiši eden)* Hata Čiteie z roku 1069, původně umístěná v obrazárně kláštera Hórjúdži, barvy na hedvábí, 185 × 291 cm, deponát Národního muzea v Tokiu; repr. in Mason (cit. v pozn. 2), s. 94.

4 Kuwajama Gjokušú, *Kaidži higen (Hovory o malířství)*, 1799, s. 99–100; Melinda Takeuchi, *Taiga's True Views – The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan*, Stanford University Press, California 1992, s. 137.

5 Např. malíři Ma Jüan (asi 1190–1264), Sia Kuej (1. pol. 13. st.), Mu-čchi (pol. 13. st.), Liang Kchaj (zač. 13. st.), Jü Tien (pol. 13. st.) aj.

6 *Vodopád Nači (Nači no taki zu)*, národní poklad *kokuhó*, závěsný svitek, tuš a barvy na hedvábí, 159,3 × 58 cm, Galerie Nezu v Tokiu; repr. např. *Nihon Kaigaši zuten*, ed. Jamane Júzó, Tokyo 1989, s. 128.

7 Vodopád také symbolizuje přítomnost bódhisattvy Kannon, za jejíž pozemský ráj byla považována oblast Kumano u vodopádu Nači.

8 Cudži Nobuo, „Šinkei no keifu: Čúgoku to Nihon“, in *Bidžucuši ronsó*, Tókjó daigaku bungakubu Bidžucuši kenkjúšicu kijó, Tokyo 1984, s. 128.

9 Cudži Nobuo, „Nihon no fúkeiga to riarity – šinkeizu no seiricu made“, in *Egakareta nihon no fúkei*, kat. výstavy, Shizuoka 1995, s. 9.

10 Styl Li-Kuo značí sungské malíře Li Čchenga a Kuo Siho.

11 Markéta Hánová, *Čínské modely v japonské tušové malbě*, dipl. práce, FFUK, Praha 2001, s. 98–99.

12 Seššú, *Krajina ve stylu haboku (Haboku sansui)*, 1495, národní poklad *kokuhó*, závěsný svitek, tuš na papíře, 147,9 × 32,7 cm, Národní muzeum v Tokiu; repr. např. *Sesshu – Master of Ink and Brush: 500th Anniversary Exhibition*. Kyoto National Museum, kat. výstavy, Tokyo 2002, s. 130–131, č. kat. 87 nebo on-line katalog www.tnm.jp.

13 Tóšun, *Osm pohledů na řeky Siao a Siang (Šósó hakkei)*, 1. pol. 16. století, osm závěsných svitků, tuš na papíře, 22 × 31,6 cm (každý), Galerie Masaki, Tadaoka, Ósaka. Série osmi obrazů byla původně součástí alba, později byla namontována na podélný svitek, který

byl nakonec rozdělen do jednotlivých obrazů; repr. např. Helmut Brinker a Hiroshi Kanazawa, *Zen – Masters of Meditation in Images and Writings*, Artibus Asiae Publisher, Supplementum 40, Zürich 1996, s. 326–331.

14 Sómihio rozměrné tušové krajinomalby *Osm pohledů na řeky Siao a Siang (Šósó hakkei)* byly původně v síni Daisen'in v klášteře Daitokudži (dnes v Národním muzeu v Kjótu). Stavba obrazu na čtyřech oddělených stěnách je rozvržená do horizontálních pásů nad sebou a uvádí pohled na krajinu z ptačí perspektivy. Kompoziční záměr řeší prostorové členění nikoli ve vertikální orientaci, jako je tomu u částí imaginárních krajin, ale směrem k horizontu. Tento způsob prostorového členění krajiny směřoval k věrnému zachycení tvarové skutečnosti a napomohl lépe uplatnit podélný formát závěsného svitku, který se začíná objevovat v japonském malířství v období Muromači, repr. in Mason (cit. v pozn. 2), s. 206.

15 Jméno *Ama no hašidate* (Nebeský most) popisuje písečný pás s borovicemi, který spojuje asi čtyři kilometry od sebe vzdálené mořské břehy a je symbolem setkání nebeských milenců – hvězd Vegy a Altaira.

16 *Pohled na Ama no hašidate (Ama no hašidate zu)*, datován mezi lety 1501–1506, národní poklad *kokuhó*, závěsný svitek, tuš a slabé barvy na papíře, 90,2 × 169,5 cm, Národní muzeum v Kjótu; repr. viz *Sesshu – Master* (cit. v pozn. 12), s. 118, č. kat. 78 nebo on-line katalog www.kyohaku.go.jp.

17 Melinda Takeuchi, „Nihondžin no bundžingakka no šinkeizu ni cuite“, in *Nihon bidžucu zenšú*, vol. 19, Kódanša, Tokyo 1993.

18 Cudži 1984 (cit. v pozn. 8), s. 116.

19 Ibid., s. 131; Aoki Nigeru, *Šizen wo ucusu*, Tokyo 1996, s. 20–21.

20 Wu Čen (1280–1354) a Chuang Kung-wang (1269–1354), viz Cudži 1984 (cit. v pozn. 8), s. 130.

21 Kuwajama Gjokušú, „Kaidži higen“, in *Nihon gadan taikan*, ed. Sakazaki Šizuka, Arusu, Tokyo 1927; Takeuchi (cit. v pozn. 4).

22 Termín *fúkeiga* označuje západní styl krajinomalby vystihující realisticky podobu přírodní scenerie včetně žánrových figurálních scén vztahujících se ke každodennímu lidskému životu na venkově.

23 Šikibu Terutada, *Osm pohledů na horu Fudži (Fudži hakkei zu)*, do r. 1536, tuš na papíře, 97,5 × 32,8 cm (každý svitek), Muzeum prefektury Šizuoka, viz Cudži 1984 (cit. v pozn. 8), s. 133; repr. *Landscape Painting in the East and West*, kat. výstavy, Shizuoka 1986, s. 206–207, č. kat. 120.

24 Nejčastěji zobrazovaná témata *Osmi pohledů: Loďky navracející se ze vzdáleného břehu (Enpo kihan), Hejno divokých husí sestupujících*

na mělčinu (*Heisa rakugan*), *Rybářská vesnice ve večerní záři* (*Gjason sekišó*), *Zasněžená řeka a nebe navečer* (*Kóten bosecu*). Zbývající čtyři *Pohledy* jsou: *Podzimní měsíc nad jezerem Tung-fing* (*Dótei šúgecu*), *Večerní zvon v mlze zahaleného (vzdáleného) chrámu* (*Endži banšó*), *Horská vesnice po bouři* (*Sanši seiran*) a *Večerní déšť na řekách Siao a Siang* (*Šóšó ja'u*).

25 Markéta Hánová, „Paravány harimaze“, in *Bulletin of the National Gallery in Prague*, XI, 2001, s. 118–122. Dále repr. *Catalogue of Japanese Art in the Naprstek Museum*, Report of Japanese Art Research Project Vol. 3, The International Research Center for Japanese Studies – Nichibunken Japanese Studies Series 4, Kyoto 1994, s. 206.

26 Námětem obrazu hory Fudži ve vývoji japonské krajinomalby se podrobně zabývá např. Naruse Fudžio, *Nihon kaiga no fúkei hjógen – genši kara bakumacu made*, Tokyo 1998 a Jamašita Zen'ja z Muzea prefektury Šizuoka.

27 *Hora Fudži s klášterem Kijomidera Seikendži* [*Fudži Seikendži zu*], tuš na papíře, 43,2 × 101,8 cm, Eisei-Bunko Museum, Tokio.

28 *Hora Fudži* (*Fudžisan zu*), tuš na hedvábí, 56,6 × 118,4 cm, Muzeum prefektury Šizuoka.

29 Naruse (cit. v pozn. 26), s. 158, obr. 116.

30 *Ibid.*, s. 159.

31 *Ibid.*, s. 160.

32 Např. Jamašita Zen'ja to ilustruje na třídílné obrazové sérii *Tři božstva Waka. Krajiny z Fudžiširo a Wakanoury* Tan'júa, kterého považuje za průkopníka literátské koncepce *šinkeizu*, poněvadž Tan'jú zde ve srovnání s obrazem Fudži dokázal díky vlastnímu pozorování vystihnout podobu skutečné scenerie. Tento obraz Fudži v novém pojetí se podle Jamašity stal realistickým obrazem známé japonské krajiny *meišoe*. Naruse se ale domnívá, že pro takové tvrzení neexistuje dostatek uspokojivých důkazů, protože Tan'jú byl až příliš zatížen tradiční výukou oficiálního ateliéru Kanó, založenou na napodobování jak čínského malířství (literátského a akademického stylu), tak japonské středověké malby. I když se v obraze překvapivě objevují reformní prvky, jak Naruse připouští, musíme brát v potaz tradiční umírněnost oficiálního ateliéru. Viz Naruse (cit. v pozn. 26), s. 164.

33 Takeuchi 1993, (cit. v pozn. 17), s. 172.

34 Naruse, (cit. v pozn. 26), s. 161.

35 *Pohled na Fudži z oblasti Izu* (*Haššú šóci zu*), 1777, tuš na papíře, 35,7 × 80,9 cm, soukromá sbírka; repr. *Egakareta* (cit. v pozn. 9), s. 56, č. kat. 32.

36 *Úchvatný pohled na Fudži* (*Šinšú kikan*), 1770, tuš a barvy na hedvábí, 37,3 × 80 cm, Muzeum města Nagoja; repr. *ibid.*, s. 58, č. kat. 34.

37 *Hora Fudži* (*Fugaku zu*), 1774, tuš a barvy na hedvábí, 43,5 × 77 cm, Galerie moderního umění prefektury Akita; repr. *ibid.*, s. 77, č. kat. 49.

38 *Fudži ze zátoky Suruga* (*Šunšú jabe Fudži zu*), 1789, tuš na hedvábí, 49,9 × 99,4 cm; repr. *ibid.*, s. 78, č. kat. 50.

39 Sasaki Džóhei, Sasaki Masako, *Bundžinga no kanšó kiso čišiki*, Šibundó Tokyo 1998, s. 213.

40 Tzv. trojitá perspektiva (*san'enhó*) představuje v obraze současně tři úhly pohledu, a tím se pohled stává „pohyblivým“. Obraz musí divák vnímat ze tří úhlů, a to od úpatí hory na vrchol (*gjókakuši* neboli *kóenhó*), do hluboké propasti (*fukanši* neboli *šin'enhó*) a na horizont hor v dálí (*suiheiši* neboli *hei'enhó*). Důvodem k použití trojité perspektivy v krajinomalbě byl snad nadměrně vysoký formát závěsného svitku, jež nepojmeme z jediného zorného úhlu, je jich nutno více. Otázka řešení trojího prostoru v obraze se poprvé objevuje u malíře Kuo S'iho (asi 1010–asi 1090).

41 *Jezero Tung-tching a Červený útes* (*Doteiko sekiheki zu kan*), podélný svitek, tuš a barvy na papíře, 56,9 × 298,4 cm, soukromá sbírka; repr. např. Sasaki (cit. v pozn. 39), s. 48–49; Takeuchi 1992 (cit. v pozn. 4), s. 94–95.

42 *Mlhy nad pohořím Gazan* (*Gazan seiai zu*), tuš a barvy na papíře; repr. Sasaki (cit. v pozn. 39), s. 71.

43 Štětcovou techniku proslavili jüanský malíř Ni Can (1301–1374) a v Japonsku Uragami Gjokudó (1745–1820).

44 Techniky se objevují v období dynastie Jüan u malířů Chuang Kung-wanga a Wu Čena a v Japonsku zvláště v díle Ike no Taigy (1723–1776) a Josy Busona (1716–1783).

45 Technikou *kanboku* proslul zejména čínský malíř Ni Can a sytými tušovými tóny *šicuboku* Mi Jou-žen (1072–1151).

46 Vynález této štětcové techniky je připsána čínskému malíři Mi Fu (1052–1107), dále se s ní setkáme v díle Kchao Kcho-kunga (1248–1310). Mezi japonskými malíři-literáty získala technika oblibu zvláště u Ike no Taigy, Josy Busona, Nakabajaši Čikutóa (1778–1853), Tani Bunčóa (1763–1840) aj.

47 *Hora Fudži* (*Fudži zu*), šestidílný paraván, tuš na stříbrném podkladu, 135,3 × 292,6 cm, Národní muzeum v Kjótu.

48 *Krajina Mucu*, tuš a barvy na papíře, 31,6 × 853,2 cm, soukromá sbírka; repr. např. Takeuchi 1992 (cit. v pozn. 4), s. 14–15.

49 Ze série *Dvanáct pohledů*, tuš a slabé barvy na hedvábí, 109 × 29,5 cm, Tokijská univerzita umění; repr. např. *Ike no Taiga sakuhinšú*, ed. Kurimoto Kazuó, Tokyo 1960; Joan Stanley-Baker, *The Transmission of Chinese Idealist Painting to Japan*, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Michigan 1992, il. 1c.

- 50** *Šest pohledů na Kjóto (Kjóto rokkei zu)*, tuš na papíře, 130,9 × 52,7 cm, soukromá sbírka; repr. např. Takeuchi 1992 (cit. v pozn. 4), s. 24–25.
- 51** *Roklina za letního oparu (Kakei un'ai zu kan)*, tuš a slabé barvy na papíře, v. 27,6 cm, Národní muzeum v Kjótu; repr. *Illustrated Catalogues of Kyoto National Museum – Japanese Paintings of Edo and Post Edo periods*, Kyoto 1990, s. 43, č. kat. 104.
- 52** V Japonsku patřily k nejznámější čínským malířským manuálům *Zahrada Hořčičného semínka (Kaišien gaden)*, *Průvodce po známých místech (Meišo annai zu)* nebo *Album krajín sansuiga (Sansuiga fu)*, představující známá místa v Číně.
- 53** Hánová (cit. v pozn. 25), s. 112.
- 54** Zhruba v době Edo vznikly tři základní styly montáží obrazů *hjóhó*, *tóhó* a *rinpó* každý ve třech dalších typech *šin*, *gjó* a *só*, které jsou analogické kaligrafickým stylům (viz standardní, kurzívní a trávové písmo) a odlišují se skladbou bordury.
- 55** *Kišú šasei zukan*, 1. polovina 18. století, tuš na papíře, 27,3 × 1218,9 cm, Národní muzeum v Tokiu; repr. *Egakareta* (cit. v pozn. 9), s. 42, č. kat. 21.
- 56** *Kizan bakufu zu*, tuš a slabé barvy na papíře, 136,3 × 29,1 cm, soukromá sbírka; repr. *ibid.*, s. 44, č. kat. 22.
- 57** *Sangaku kikó zu bjóbu*, album tušových skic namontovaných na osmidílném paravánu, každý díl 91 × 42,4 cm, tuš na papíře, Národní muzeum v Kjótu; repr. *Illustrated Catalogues* (cit. v pozn. 51), s. 14, č. kat. 36.
- 58** *Úsvit nad ostrovem Macušima (Macušima gjókei zu)*, 1826, tuš na hedvábí, 38,9 × 114,1 cm; repr. *Egakareta* (cit. v pozn. 9), s. 94, č. kat. 65.
- 59** *Podélný obraz místa Jabakei (Jabakei zu kan)*, 1824, tuš a slabé barvy na papíře, 18,9 × 283,5 cm; repr. *ibid.*, s. 100, č. kat. 70.
- 60** *Záznam z cesty z Kjóta do Jokkaiči (Dži Kjóto ši Jokkaiči rjokó ki)*, 1818, podélný svitek, tuš a barvy na papíře, 24,3 × 810 cm; repr. *ibid.*, s. 109, č. kat. 79.
- 61** Viz *Dainihon šoga meika daikan*, ed. Araki Tadasu, Tokyo 1991 (2. vyd.), s. 684, s. 2508, s. 540; Sawada Akira, *Nihon gakka džiten – džinmei šú*, Tokyo 1970 (2. vyd.), s. 294. Slovníky uvádějí pod pseudonymem Džoun kromě malířky Šótó také malíře jménem Kóunsai (1804–1865), vlastním jménem Takeda Seisei, který patřil do rodu Mito loajální císařské vládě. Viz *A Dictionary of Japanese Artists – Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer*, ed. Laurence P. Roberts, New York – Tokyo 1976, s. 93; Sawada, *ibid.*, s. 171.
- 62** Araki, *ibid.*, s. 684, s. 2508; Sawada, *ibid.*, s. 287.
- 63** Araki, *ibid.*, s. 540–541.

- 64** Oba kaligrafické nápisy a pečete přečetli paní dr. Zlata Černá (Náprstkovo muzeum v Praze) a pan Sü Kuo-fu, čínský malíř a kaligraf.
- 65** Šiga Šigetaka, *Nihon fúkeiron*, Tokyo 1894.

Znakový glosář

Jména autorů jsou uváděna v japonském pořadí, tj. příjmení a osobní jméno. V závorce je japonské čtení jména čínského malíře.

Vybrané termíny a názvy obrazů v japonštině doplňují v závorkách čínské ekvivalenty.

Akita Ranga	秋田蘭画
<i>Ama no hašidate</i>	天橋立図
Aoki Šukuja	青木夙夜
Ašitakajama	愛鷹山
<i>beitenhó</i>	米点法
<i>Dótei šúgecu</i>	
<i>(Tung-tching čchiou jüe)</i>	洞庭秋月
<i>Doteiko sekiheki zu kan</i>	洞庭湖赤壁図卷
<i>džikkei kansacu</i>	实景觀察
<i>džissai</i>	実際
<i>Dži Kjóto ši Jokkaiči rjokó ki</i>	自京都至日市旅行記
Džoun	如雲
<i>Enpo kihan</i>	
<i>(Jüan pchu kuej fan)</i>	遠浦帰帆
<i>Endži banšó</i>	
<i>(Jen (Jüan) s' wan čung)</i>	煙(遠)寺晚鐘
<i>Fudži Seikendži zu</i>	富士清見寺図
<i>Fudži Miho zu bjóbu</i>	富士三保図屏風
<i>Fugaku zu</i>	富嶽図
<i>fukanši</i>	俯瞰視
<i>fúkeiga</i>	風景画
<i>fúkei šasei</i>	風景写生
<i>fukugótekina šiten</i>	複合の視点
<i>futai</i>	風帯
<i>Gazan seiai zu</i>	峨山晴霽図
Gion Nankai	祇園南海
<i>giri</i>	義理
<i>gjó</i>	行
<i>gjókakuši</i>	仰角視
<i>Gjoson sekišó</i>	
<i>(Jü cchun si čao)</i>	漁村夕照
<i>gojó eši</i>	御用絵師
<i>haboku</i>	破墨
<i>hacuboku</i>	潑墨
Hanabusa Ičo	英一蝶
Hasegawa Tóhaku	長谷川等伯
Hasegawa Tóšun	長谷川等春
<i>Haššú šóči zu</i>	八州勝地図
<i>hei'enhó</i>	平遠法
<i>Heisa rakugan</i>	
<i>(Pching ša luo jen)</i>	平沙落雁
<i>heišin džógen</i>	丙辰上元
<i>himašun</i>	披麻皴
<i>hjóhó</i>	裱褙
<i>honši</i>	本紙
Chan Čuo (Kansecu)	韓拙
Chuang Kung-wang (Kókóbó)	黄公望
<i>ičimondži</i>	一文字

Ikka – an – Džoun	一日庵如雲	<i>rindžókan</i>	臨場感
Ike Taiga	池大雅	<i>rinpó</i>	輪穉
<i>Jabakei zukan</i>	耶馬溪図卷	<i>rokuenhó</i>	六遠法
Jamamoto Bai'icu	山本梅逸	<i>sanbókei</i>	三峰刑
Jamamoto Cunamomo	山本綱桃	<i>san'enhó</i>	三遠法
Jamamoto Kitajama	山本北山	<i>Sangaku kikó zu</i>	山岳紀行図
Jamamoto Tamiko	山本多実子	<i>sansuiga</i>	山水画
Jamašita Zen'ja	山下善也	<i>Sansuiga fu</i>	山水画譜
<i>jamatoe</i>	大和絵	<i>Sanši seiran</i>	
Janagawa Seigan	梁川星巖	<i>(Šan š' čching lan)</i>	山市晴嵐
Josa Buson	与謝蕪村	Satta	薩陀
<i>Jou sien kchu</i>	游仙窟	Seššú	雪舟
<i>júin</i>	遊印	Sia Kuej (Kakei)	夏珪
Jü Tien (Gjokkan)	玉潤	<i>só</i>	草
<i>kacuenhó</i>	闊遠法	<i>suibokuga</i>	水墨画
<i>kačóga</i>	花鳥画	<i>suiheiši</i>	水平視
<i>Kaidži higen</i>	絵事鄙言	<i>suiunbokušó</i>	水暈墨章
<i>Kaišien gaden</i>	芥子園画傳	<i>šadžicu</i>	写実
<i>Kakei un'ai zukan</i>	夏溪雲靄図卷	<i>šadžicušugi</i>	写実主義
<i>kanboku</i>	乾墨	<i>šaseiga</i>	写生画
<i>kandžusei</i>	感受性	Šiba Kókan	司馬江漢
Kanó Motonobu	狩野元信	<i>šicuboku</i>	湿墨
Kanó Sansecu	狩野山雪	<i>šikie</i>	四季絵
Kanó Tan'jú	狩野探幽	<i>šin</i>	真
<i>keidži</i>	形似	<i>šin'enhó</i>	深遠法
<i>ki'i</i>	气意	<i>šinga</i>	心画
<i>kinkišoga</i>	琴棋書画	<i>šinkeizu</i>	真景図
Kinošita Icu'un	木下逸雲	<i>Šinšú kikan</i>	神洲奇観
<i>Kišú šasei zukan</i>	紀州写生図卷	<i>šinzó</i>	心像
<i>Kizan bakufu zu</i>	箕山瀑布図	<i>šizenšugi</i>	自然主義
<i>kóenhó</i>	高遠法	<i>Šóšó hakkei</i>	
Kó Fujó	高芙蓉	<i>(Siao Siang pa-ťing)</i>	瀟湘八景
<i>kokuhó</i>	国宝	<i>Šóšó ja'u (Siao Siang jie jü)</i>	瀟湘夜雨
<i>kósenhó</i>	烘染法	Šótó	緗桃
<i>Kóten bosecu</i>		Šúbun	周文
<i>(Tiang tchien mu süe)</i>	江天暮雪	<i>Šunšú jabe Fudži zu</i>	駿洲八富士図
Kóunsai	耕雲斎	<i>takemado no miči</i>	竹窓一徑
Kuo Si (Kakuki)	郭熙	Tani Bunčó	谷文晁
Kuwajama Gjokušú	桑山玉洲	Uragami Gjokudó	浦上玉堂
Liang Kchaj (Rjókai)	梁楷	<i>tóhó</i>	幢穉
Li Čcheng (Risei)	李成	Wu Čen (Gočin)	吳鎮
<i>Macušima gjókei zu</i>	松島曉景図		
<i>mahišun</i>	麻皮皴		
Ma Jüan (Baen)	馬遠		
<i>Meišo annai zu</i>	名所案内図		
<i>meišoe</i>	名所絵		
<i>meišo júran zu</i>	名所遊覧図		
<i>meišo keibucuga</i>	名所景物画		
Mi Fu (Beifucu)	米芾		
<i>mokkocuhó</i>	没骨法		
Mu-čchi (Mokkei)	牧谿		
Nakabajaši Čikuto	中林竹洞		
Nakajama Kójó	中山高陽		
<i>nakamawaši</i>	中廻し		
<i>nanga</i>	南画		
Naruse Fudžio	成瀬不二雄		
<i>nindžó</i>	人情		
Niwa Jošitoki	丹羽嘉言		
Onoda Naotake	小野田直武		

Přehled období japonských kulturních dějin

Předbuddhistické (do asi 550 n. l.)

Asuka	飛鳥	(552–645)
Hakuhó	白鳳	(645–710)
Nara	奈良	(710–794)
Heian	平安	(794–1185)
Kamakura	鎌倉	(1185–1333)
Nambokučó	南北朝	(1333–1392)
Muromači	室町	(1392–1573)
Momojama	桃山	(1573–1615)
Edo	江戸	(1615–1868)
Meidži	明治	(1868–1912)
Taišó	大正	(1912–1926)
Šówa	昭和	(1926–1989)
Heisei	平成	(1989–současnost)

Opomenutý reliéf z Krasíkova – příspěvek k pozdně gotickému sochařství na Moravě

HELENA DÁŇOVÁ

Helena Dáňová, kurátorka Národní galerie v Praze, specializuje se na pozdně gotické sochařství.

Reliéf s výjevem *Narození Páně*¹ z doby kolem roku 1510–1515 byl do sbírek Národní galerie v Praze zakoupen koncem roku 1945 z pražské soukromé sbírky. Do galerie byl ale zapůjčen již dříve, roku 1934 a v témže roce vystaven. Pochází z kostela bývalého kláštera Corona Mariae v Krasíkově u Třebářova poblíž Zábřehu na Moravě a byl nalezen v dřevěné předsínce na provizorním oltáříku. Reliéf se dochoval ve dvou částech: větší s ústředním motivem narození Páně a menším fragmentu s postavami pastýře a anděla s páskou.

Ačkoli jde o sochařsky velmi kvalitní dílo, literatura se mu dosud věnovala jen sporadicky. Nejrozsáhlejší studii publikoval roku 1935 Jaroslav Mathon.² Poté jej důkladněji zkoumala již jen Marie Anna Kotrbová ve své nepublikované diplomové práci.³ Reliéf byl ještě velice okrajově zmíněn v diplomové práci Anny Groborzové-Schurmannové⁴ a naposledy jmenován Ivem Hlobilem⁵ v katalogových heslech k některým exponátům olomoucké části výstavy „Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550“ konané roku 1999. V obou posledních případech bylo dílo pro autory nedostupné, a proto se mu hlouběji nevěnovali. Vzhledem ke stavu dochování nebyl reliéf zastoupen ani na uvedené výstavě.

Současná adjustace *Narození* na panelu pochází z doby, než se dostalo do galerie. Nebylo proto dosud možné zhlédnout jeho zadní stranu, to umožní až časově i finančně náročné restaurování díla. Důležitým zjištěním však je, že se na něm dochovaly fragmenty původní polychromie.

Podle výsledků průzkumu Ivany Vernerové z chemicko-technologické laboratoře NG, která zpracovala také chemicko-technologický rozbor vzorků polychromie,

je reliéf vyřezán z lipového dřeva.⁶ Předběžný restaurátorský průzkum provedla ak. mal. Anna Třeštíková z Národní galerie.⁷

„Střední část tvoří pravděpodobně čtyři bloky dřeva. Hmota dřeva je značně poškozena červotočem. Spoje jednotlivých částí reliéfu jsou rozestouplé a jsou vyplněné hrubě zpracovanými tmely. Velmi poškozený dolní okraj reliéfu je s panelem propojený širokým sádrovým doplňkem. Značná část těla Ježíška chybí a je nahrazena hrubě vytvarovaným tmelem, který přesahuje i do okolních částí řezby. Ostatní části reliéfu jsou vcelku zachovalé, chybí však vnější části obou okrajových postav (ženy za P. Marií a sv. Josefa), pravá ruka sv. Josefa, prsty na pravé ruce P. Marie a další detaily řezby.

Na celém povrchu reliéfu se zachovaly rozsáhlé fragmenty polychromie, která se uvolňuje od podkladu a odpadá. V minulosti byl povrch reliéfu přetřen zcelujícím hnědě tónovaným klišovým nátěrem, který měl poškozenou polychromii zpevnit, v současnosti ji však spíše poškozuje, protože rozdílné povrchové pnutí obou materiálů způsobuje změny povrchu malby (miskovité krakely) s následným odpadáváním polychromie.

Pro potřeby restaurátorského průzkumu byly odebrány vzorky dřeva a polychromie z různých částí reliéfu. Předběžné výsledky lze shrnout takto:

1. reliéf je vytvořen z lipového dřeva
2. na některých částech reliéfu je přelep z lněného plátna (na spojích mezi bloky dřeva a na dalších místech)
3. podkladové vrstvy jsou tvořeny přírodní křídou a jsou naneseny v několika vrstvách, které jsou od sebe odděleny klišovou mezivrstvou

4. před nanesením barevných vrstev byl povrch křídového podkladu izolován dalším klišovým nátěrem

5. zlacení na plášti P. Marie, sv. Josefa a ženy stojící za P. Marií leží na červeném polimentu

6. většina barevných vrstev obsahuje olejové pojítko (inkarnáty, šat P. Marie, zelený rub rukávu sv. Josefa, zelený šat ženy stojící za P. Marií), pouze u modrého rubu pláště P. Marie (včetně fialové podmalby obsahující fluorit) a u šedé malby pozadí a krajiny bylo prokázáno bílkovinné pojítko, olej zde prokázán nebyl

7. inkarnáty jsou tvořeny olovnatou bělobou a červeným železitým pigmentem, některé detaily malby (řasy a pod) jsou malovány uhlíkatou černí a dalšími pigmenty

8. malbu brokátového šatu P. Marie tvoří žluto-hnědá vrstva obsahující olovnato-cínitou žluť (ve středověku rovněž hojně používanou), vrstva černé malby ornamentu nebyla blíže specifikována

9. malba rubu pláště P. Marie je vytvořena dvěma vrstvami: fialovou podmalbou obsahující převážně fluorit a modrou vrchní vrstvou, ve které převažuje azurit

10. malba zelených draperií (rub rukávu sv. Josefa, šat ženy stojící za P. Marií) je tvořena měděnkou a olovnatou bělobou

11. malba pozadí pod žlabem a krajina pod nohama ženy stojící za P. Marií shodně prokazují tmavší podmalbu organického složení a malbu jemným šedo-modrým pigmentem, který dosud nebyl blíže určen.

Vzhled i složení barevných vrstev nasvědčuje tomu, že jde o polychromii středověkou, odpovídající stáří reliéfu. Tak vyznívají i výsledky předběžného restaurátorského průzkumu. V chemicko-technologické laboratoři NG byly v odebraných vzorcích zjištěny pigmenty, které se užívaly téměř výhradně ve středověké malbě: azurit a fluorit. Neobvyklému místně diferencovanému užití různých pojítek, obsahujících buďto bílkovinu, nebo olej, bude ještě věnována pozornost v průběhu dalšího podrobného průzkumu.“

Reliéf představuje scénu narození Krista: P. Marie s Josefem klečí u dítěte přidrženého anděly a modlí se k němu. Fragment pastýře a anděla s páskou byl původně umístěn někde v horním plánu, analogicky s jinými reliéfy (srov. např. reliéf *Narození z Hlohovce* ze sbírky Slovenské národní galerie v Bratislavě). Z novozákonních evangelií pouze Lukášovo a Matoušovo líčí narození Krista, a to velice stručnou formou. Už v raném středověku byla scéna

narativně rozvedena v Apokryfních evangeliích – právě Pseudomatoušovo evangelium z 8.–9. století poprvé zmiňuje vola a osla při Kristově narození.⁸

Zobrazení klečící a klanící se P. Marie vychází ze zprávy sv. Brigitty Švédské, která navštívila v roce 1370 Betlém a ve svých *Zjeveních*⁹ popsala vidění: „...a ta Panna tehdy zula obuv z nohou svých a rozhalivši bílý pláštík, do něhož byla zahalena, odložila závoj s hlavy a položila jej vedle sebe, zůstavši jen v suknicí, a vlasy překrásné jako ze zlata rozpustila na ramena. Potom vyňala dvě plenky lněné a dvě vlněné, velmi čisté a jemné, jež s sebou nesla k zavnutí nemluvnátka, jež se mělo naroditi, a dvě jiné maličké lněné na zahalení a ovázání jeho hlavy, a položila je vedle sebe, aby jich použila v náležitou dobu. A když to bylo všecko tak uchystáno, tehdy Panna s velikou úctou poklekla, aby se klaněla, i byla zády obrácena k jeslím, tvář však měla pozdviženu k nebi na východ. Nu a vzepjavši ruce a upřevši oči k nebi, trvala jak u vytržení kontemplačním, jsouc opojena slastí Boží. A když tak trvala na modlitbě, v té pojednou v okamžení porodila Syna, z něhož vycházelo tak nevýslovné světlo a zář, že slunce nelze k nim přirovnati, ani oné svíce, kterou tam byl stařec postavil, ať svítila nevím jak, protože onen božský jas hmotný jas svíce úplně potlačil. A náhle hned jsem uviděla to slavné nemluvnátko ležeti na zemi nahé a všecko skvoucí, jehož tělo bylo zcela čisté od všeliké poskvrny a nečistoty. Také jsem tehdy slyšela zpěvy andělské podivuhodně líbezné a velmi sladké. Když tedy Panna pocítila, že už byla porodila, ihned naklonila hlavu a sepjavši ruce s velikou vážností a úctou se Pacholeti klaněla a pravila mu: Buď vítán, Bože můj, Pane můj a Synu můj...“¹⁰

V naší scéně Marie položila dítě na cíp pláště, dítě přidrží andělé. Je možné, že Josef měl zmiňovanou svíčku v pravé ruce, jak se to celkem pravidelně na těchto scénách opakuje (např. křídlo *Kefermarktského oltáře* z let 1490–1498 nebo křídlo *mariánského oltáře* v Krakově od Veita Stosse z let 1477–1489). Poněkud zvláštní postavou je žena s mísou na okraji reliéfu. Může jít buď o pastýřku přinášející své dary, nebo o jednu z porodních bab, jak je líčí apokryfní kniha Jakubova, pravděpodobně z 5. století.¹¹ V pozdně gotickém sochařství je to ovšem poměrně nevšední motiv – takto v prvním plánu scény bývají obvykle nahlížející pastýři. Ve starších zobrazeních (převážně v malířství) není žena pomáhající u porodu tak vzácným jevem,

jak dokládá např. deska s *Narozením* Mistra Vyšebrodského oltáře.

V pozdní gotice se zobrazení této scény šířilo pomocí grafických listů. Řezbářské dílny po celé Evropě se běžně inspirovaly grafikami hlavně Mistra E. S. a Martina Schongauera. Pro reliéf z Krasíkova měla pravděpodobně zásadní význam Schongauerova scéna *Narození Krista*¹² s klečící P. Marií s rukama překříženými přes sebe. Tomu nasvědčuje také motiv pláště přidržovaného pod pravým loktem a tvořícího hluboké mísovitě záhyby, kterého podle grafické předlohy využil olomoucký mistr. Oblibu grafických listů Martina Schongauera v moravském, a v tomto případě konkrétně olomouckém, prostředí dokládá také dochovaná kopie jeho další scény *Narození*, obohacená o přítomnost Josefovu i nahlízejících pastýřů a zasazená do architektonického rámce, kterou provedl domácí rytec Václav z Olomouce.¹³

Z původního místa určení reliéfu – klášterního kostela augustiniánů v Krasíkově – zůstala pouze ruina: obvodové zdi se zbytky kružeb oken a portálem. Muselo ovšem jít o dost rozměrný kostel, jen šířka lodi je přes 11 m a délka dochovaného zdiva lodi (asi dvě třetiny celkové délky) dosahuje 18 m.¹⁴

Historie kláštera Corona Mariae je dosud značně nejasná,¹⁵ začíná již ve 13. století. Založil ho roku 1267 Boreš z Rýzmburka,¹⁶ významný šlechtic a majitel třebovského panství. Klášter byl osazen řádem augustiniánů. V období husitských válek byla Corona Mariae vypálena a augustiniáni upáleni nebo vyhnáni. Zbylí mniši našli azyl u brněnských augustiniánů. Z druhé poloviny 15. století se dochovalo několik nadání kláštera a jeho bratřím. V roce 1490 zde žilo čtyři nebo pět mnichů. Klášter byl pravděpodobně znovu obnoven. Roku 1543 je zmiňován jako opuštěný. V roce 1670 bylo v jeho kostele zaznamenáno mj. ještě šest oltářů, tři zvony, tři staré cínové a tři dřevěné svícny. Z klášterních budov již byly zříceniny.¹⁷ Zbytky těchto konventních budov jsou nejspíš dosud pod současnou zástavbou vedle kláštera, bylo jich použito i jako stavebního materiálu.

Od svého založení až po dobu zániku sloužil klášterní kostel jednak mnichům, jednak jako farní pro obec.

Reliéf má v současné době rozměry 130 × 120 cm; výška však původně mohla dosahovat až dvou metrů. Tato skutečnost vedla již roku 1935 Jaroslava Mathona k úvaze o původním umístění a funkci tohoto díla.¹⁸ Správně předpokládal, že

v kostele musel existovat hlavní oltář ikonograficky odpovídající zasvěcení celého kláštera, tj. se středovým výjevem Korunování P. Marie, křídla pak zobrazovala scény ze života Ježíše a P. Marie. Jaroslav Mathon se ovšem domníval, že právě pro své rozměry reliéf nemohl tvořit oltářní křídlo a považoval jej za samostatnou desku určenou pro zvláštní devoci, zejména v období Vánoc. Podle mého názoru reliéf *Narození Páně* z Krasíkova původně součástí hlavního oltáře byl a tvořil jedno z jeho křídel. Takový oltář by pak dosahoval výšky i s nástavci zhruba 7 metrů. Šířka celého oltáře by v zavřeném stavu byla zhruba 3 m, při otevření křídel 6 metrů.¹⁹ Podobně rozměrné oltáře najdeme v období pozdní gotiky běžně po celé střední Evropě. Pro srovnání zde uvádím parametry některých známých dochovaných pozdně středověkých oltářů: oltář v Kefermarktu v Horním Rakousku: v. 13,50 m, š. 6,30 m; oltář v Blaubeuren od Michala Erharta: v. 11,90 m, š. 8,20 m; oltář v St. Wolfgang od Michaela Pachera: v. 11,10 m, š. 6,50 m. Výjimečně velký je oltář Veita Stosse v krakovském kostele: je vysoký 13,90 m a 10,68 m široký.²⁰ V našem prostředí se až na výjimky (částečně např. *Velhartická archa*²¹) pozdně gotické oltáře v celistvém původním stavu nedochovaly. Rozměry oltáře v Krasíkově by byly i v souladu s celkovými parametry klášterního kostela.

Poněkud problematické dosud bylo slohové zařazení krasíkovského reliéfu. Jaroslav Mathon ho ve svém monografickém pojednání klade do let 1510–1520 a soudí tak podle archivní zprávy z roku 1513, kdy se Zábřeh spolu s právy nad klášterním zbožím dostal do rukou Ladislava Veleny.²² Mathon považoval reliéf za práci sochaře mimo okruh Veita Stosse, nenašel žádné bližší souvislosti se soudobou moravskou tvorbou. Naopak objevil analogii s dřevěným oltářem ve farním kostele v Chrudimi, kde mu obličej a řezba vlasů apoštola ze *Smrti P. Marie* připomíná typ sv. Josefa z krasíkovského reliéfu. Toto srovnání je ale třeba odmítnout, chrudimský oltář se vyznačuje zcela odlišným charakterem i pojetím řezby. Spojení s Chrudimí zavrhl také Marie Anna Kotrbová ve své diplomové práci z roku 1950.²³ Autorka zde zmínila reliéf z Krasíkova v rámci děl, která obecněji souvisí s charakterem tvorby Veita Stosse, a navrhla příbuznost s reliéfem *Korunování P. Marie* v Pavlovicích u Kojetína.²⁴ Soudí, že jde o práci téhož mistra, který vytvořil pavlovické *Korunování* a který tvarově čerpal ze Stossovy tvorby již jen vzdáleně.

Blízkost krasíkovského a pavlovického reliéfu opakovaly později i Anna Grobořová-Schurmanová²⁵ a Zdena Jeřábková,²⁶ jimž zůstal reliéf s *Narozením Páně* nedostupným.

Důležitým přínosem Marie Anny Kotrbové byla identifikace skupiny děl, kterou považovala za tvorbu Stossova následovníka činného kolem roku 1500 v Olomouci. Tento umělec přišel na Moravu po rozpadu Stossovy krakovské dílny po roce 1496. Jako jeho nejstarší práci určila *retábl sv. Jakuba* z Rokytnice u Přerova z doby kolem roku 1496.²⁷ V jeho dílně pak podle Kotrbové vznikly další sochy – především tzv. skupina olomouckých madon, do níž patří *Madona z farního kostela v Jevíčku*, socha *světice z Moravské galerie* (inv. č. E 163), *Madona z Muzea umění v Olomouci* (inv. č. P 27), *Madona z kostela v Hradčanech-Koběřicích* a *Madona ze soukromého majetku v Brně*, původně snad z Litovle (dnes nezvěstná). Dále k tomuto okruhu volněji přiřadila také sochy *Sv. Jan Evangelistu* a *Sv. Jana Křtitele* (dnes nedostupný) z Mathonovy sbírky, obě pravděpodobně pocházející z kostela klarisek v Olomouci, méně kvalitní sochy *Sv. Barboru* a *Sv. Jana* údajně z Konicka (dnes nedostupné) a také reliéf *Smrt P. Marie* z Jívové²⁸ (dnes v Národní galerii v Praze, inv. č. P 696 a, b, c).

Kotrbová formulovala několik znaků, které jsou společné souboru olomouckých madon: výrazné silné svaly na krku, nápadně vystouplá ramena, pramen vlasů splývající přes rameno, obličej s vypouklým čelem a charakteristicky řezanýma očima, lineární pojetí draperie, utváření pláště v partii pod pasem a zdůraznění volné nohy rýsující se pod šatem. Sochy skupiny olomouckých madon jsou nejdůležitějším srovnávacím materiálem pro analýzu krasíkovského reliéfu, vyjmenované formální znaky na něm totiž také najdeme.

Obličej P. Marie z krasíkovského reliéfu je nápadně příbuzný *Madoně z Hradčan-Koběřic*,²⁹ považované Kotrbovou za nejmladší článek skupiny (před 1510),³⁰ a také *Madoně* ze soukromého majetku v Brně.³¹ Obě *Marie* – koběřická i krasíkovská – mají typické vypouklé čelo, drobné rty a dvojitou bradu, stejně jako zvýrazněné krční svaly. Obdobné podání tváře s charakteristickým výrazem najdeme i u ženy s mísou na okraji krasíkovského reliéfu. Dalším společným znakem obou madon je řezba vlasů v jemných vlnkách a pramen, který vyplňuje prohlubeň mezi krkem a ramenem. Také typ baculatého Ježíška s kulatým obličejem, drobnými kudrnami vlasů, dvojitou bradou a vážným, nedětským výrazem, se

velice nápadně shoduje jak u reliéfu, tak u *Koběřické madony*.

Pojetí draperie postav na krasíkovském reliéfu opět souvisí se skupinou olomouckých madon, kde je na všech sochách plášť v partii pod pasem zřasen výraznými plastickými záhyby ve tvaru písmena „V“, které kontrastují s hladkou plochou volné nohy rýsující se pod šatem. Od zatížené nohy pak splývá plášť v dlouhé, místy zvlněné diagonále až k podstavci a vytvořenému střevíci opačné, volné nohy. Právě v tomto draperiovém uspořádání lze nalézt zřetelnou inspiraci dílem Veita Stosse; s hladkou plochou nohy pod šatem i s mačkanou draperií pláště se setkáme například u postavy apoštola zcela vpravo od umírající Marie z ústřední scény krakovského oltáře se *Smrtí P. Marie* (dokončen 1489).³² Na krasíkovském reliéfu najdeme tento charakteristický prvek u ženy s nádobou, která si přidržuje rukou šat tak, že pod pasem tvoří ostré záhyby ve tvaru písmena „V“. Stejně tak plášť pod loktem klečící P. Marie na našem reliéfu je zřasen shodným systémem záhybů. Velice podobné je také tvarování rukávů u klečící P. Marie z Krasíkova a *Madony z Hradčan-Koběřic*.

Dalším prvkem, který najdeme jak na krasíkovském reliéfu, tak na všech sochách olomoucké skupiny a zároveň u *Sv. Jana Evangelisty* a *Sv. Jana Křtitele* z bývalé Mathonovy sbírky,³³ je lem šatu či pláště vzdouvající se ve tvaru „ucha“ (charakteristického mj. pro tvorbu Veita Stosse). Na krasíkovském reliéfu je to lem oděvu ženy s mísou a pravděpodobně tak byla ukončena i nedochovaná část pláště klečící P. Marie.

Již zmiňovanou sochu *Sv. Jan Evangelisty* spojuje se sv. Josefem z krasíkovského reliéfu shodně ve velké ploše pojatý obličej s výraznými očima, velkým nosem a vráskou nad kořenem nosu, podobný typ tváře najdeme také u protějškové sochy *Sv. Jana Křtitele*. Draperie *Sv. Jana Křtitele* i *Sv. Jana Evangelisty* jsou formulované ve velkých hladších plochách a mají obdobu v šatu sv. Josefa na reliéfu. Stejně tak charakter zpracování vousů sv. Jana Křtitele odpovídá vousům sv. Josefa.

Z uvedených faktů je zřejmé, že některé jmenované plastiky pojí více než jen dílenská souvislost, v případě krasíkovského reliéfu a *Madony z Hradčan-Koběřic* se domnívám, že jde o práci jednoho autora.³⁴ Tento mistr se vyznačoval klidnějším pojetím téměř už renesančního rázu, nepoužíval dramaticky rozevláté draperie charakteristické pro Veita Stosse a jeho následovníky ve Slezsku. Ze Stossova tvarosloví uplat-

ňoval obracející se lemy roucha vytáčejíci charakteristické „ucho“ a oblíbil si zřejmě i motiv pramenu vlasů splývajícího přes rameno a vyplňujícího typickou prohlubeň mezi krkem a ramenem.

Určitou dílenskou souvislost s naším reliéfem najdeme také u další moravské práce, *Korunování P. Marie* v Pavlovicích u Kojetína, jak poprvé rozpoznala Marie Anna Kotrbová.³⁵ I přes silné nánosy druhotné polychromie lze konstatovat určité obecné shodné prvky s *Narozením* z Krasíkova a skupinou olomouckých madon (stejně splývající pramen vlasů klečící P. Marie, podobný typ obličejů Bohorodiček – ačkoli to bude možno přesně posoudit až po sejmutí zmíněných polychromií pavlovického reliéfu – a hlavně pak typy baculatých andělů, kteří se opakují na obou reliéfech). Zcela odlišné je však pojetí draperií. Pavlovické *Korunování* využívá členění do bohatých a hustých vertikál, v dolních částech se pak pláště vlní a vzdouvají a připomínají tak živé řešení záhybů na krakovských pracích Veita Stosse.³⁶ Jak již upozornila Marie Anna Kotrbová, draperie klečící Marie z Pavlovic se nápadně blíží bohatě aranžovanému šatu P. Marie s dítětem a granátovým jablkem na grafickém listu Veita Stosse ze Státní grafické sbírky v Mnichově.³⁷

Pokud přijmeme, že pavlovický reliéf pochází taktéž z olomoucké dílny, s níž ho nepochybně spojují jmenované formální znaky, pak se nám v této dílně rýsují dva zajímavé proudy – jeden silně stossovsky orientovaný s dramaticky rozvlákněnými draperiemi a druhý klidný, již renesančně vyrovnaný, využívající střídě jen některých „stossovských“ prvků. Zodpovědné posouzení, jaká díla lze zařadit do těchto skupin, si vyžádá ještě další bádání a nutnost detailnějšího srovnání. Také restaurování jednotlivých soch přispěje k přesnějším závěrům.

Krasíkovský reliéf z Národní galerie je nepochybně vyspělým dílem, svou úrovní převyšující rámec regionu. Je prací mistra, který vyšel z tvorby Veita Stosse, ale zároveň již byl ovlivněn na Moravu pronikajícím renesančním uměním. Jak vyplývá z výše uvedeného slohového rozboru, reliéf patří do skupiny soch kolem tzv. olomouckých madon, které vznikaly v období kolem roku 1500–1510 v řezbářské dílně v Olomouci. Svým kvalitním provedením tuto skupinu uzavírá a jeho zrod můžeme klást do konce prvního desetiletí 16. století. Tato datace by nebyla v rozporu ani s obnovou kláštera v Krasíkově koncem 15. století a jeho posledním rozmachem před polovinou 16. století.

Poznámky

- 1 Inv. č. P 647; rozměry: v. 130 cm; š. 120 cm; hloubka max. 14 cm; fragment s pastýřem a andělem inv. č. P 647a; rozměry: v. 38 cm; š. 32 cm; hloubka 12 cm.
- 2 Jaroslav Mathon, „Reliéf Narození Páně z býv. kláštera Corona Mariae u Krasíkova“, *Ročenka národopisného a průmyslového musea města Prostějova na Hané*, XII, 1935, s. 51–61.
- 3 Marie Anna Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě*, Brno 1950, nepublikovaná diplomová práce na katedře dějin umění FF MU Brno, s. 99–100, č. kat. 87.
- 4 Anna Groborzová-Schürmanová, *Pozdně gotické sochařství na Olomoucku*, Brno 1970, nepublikovaná diplomová práce na katedře dějin umění FF MU Brno, s. 44.
- 5 *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, díl 3, ed. Ivo Hlobil, Olomouc 1999, s. 260, 313.
- 6 Ivana Vernerová, *Laboratorní zpráva č. 03/39*. Praha 2003. Zpráva je uložena v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie v Praze.
- 7 Anna Třeštíková, *Restaurátorská zpráva č. 1270 (inv. č. P 647)*, Praha 2003. Zpráva je uložena v archivu rest. oddělení Národní galerie v Praze.
- 8 Jan A. Dus – Petr Pokorný, *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I*, Praha 2001, s. 286–312. (Vůl a osel – s. 298).
- 9 „Revelationes S. Brigittae“, in *Corpus codicum Suecicorum mediaevi*, 10/13, ed. Elias Wessén, Copenhagen 1949–1952.
- 10 Citováno podle českého překladu: „Brigitta Švédská“, *Tajemná slova. Zjevení a vidění svaté Brigitty Švédské*, Olomouc 1938, s. 97–99.
- 11 Dus – Pokorný (cit. v pozn. 8), *Protojakubovo evangelium*, s. 253–269.
- 12 *Illustrated Bartsch*. Vol. 8, ed. Jane C. Hutchinson, New York 1980, s. 218, č. 5 (122), rozměry: 159 × 157.
- 13 *Illustrated Bartsch*. Vol. 9, ed. Jane C. Hutchinson, New York 1980, s. 276, č. 3 (320), rozměry 268 × 179.
- 14 Zaměření klášterního kostela provedl PhDr. Dalibor Prix z Ústavu dějin umění AV ČR v Praze. Za laskavé poskytnutí půdorysu mu děkuji.
- 15 Historie kláštera byla poprvé zpracována v polovině 19. století: Gregor Wolný, *Kirchliche Topografie von Mähren, meist nach Urkunde und Handschriften. I. Abtheilung Olmützer Erzdiöcese*, II. Band, Brünn 1857, s. 465–471. Z této publikace převzal některé údaje (ne vždy přesně) autor hesla ke klášteru Koruna Marie v Krasíkově: *Umělecké památky Čech*, díl 4. ed. Emanuel Poche, Praha 1982, s. 85.
- 16 *Codex Diplomaticus et Epistolaris Moraviae. Tomus tertius. Ab annis 1241–1267*, ed. Anton Boczek, Olomouc 1841, č. CCCXCII, s. 394.
- 17 Všechny údaje týkající se historie kláštera jsou citovány podle publikace Wolný

(cit. v pozn. 15), s. 468–470. Nový archivní průzkum pramenů včetně archivu brněnského augustiniánského kláštera nebyl dosud proveden. Jeho nové zpracování by mohlo pomoci objasnit složitou situaci při pravděpodobné obnově klášterního kostela v druhé polovině 15. století.

18 Mathon 1935 (cit. v pozn. 2), s. 55.

19 Předpokládám, že ke středové arše bylo připojeno jedno křídlo na každé straně (výška archy 2 m + predela 1 m + nástavce 3 m). Pokud bychom připustili, že křídla oltáře byla dvoudílná, pak by celý oltář dosahoval výšky kolem 10 metrů. Ani taková výška oltáře by však nebyla výjimečná.

20 Rozměry oltářů jsou uvedeny podle údajů Michaela Baxandalla, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven – London 1980, s. 276, 258, 254, 268.

21 *Velhartická archa*, kolem 1500, rozměry: v. 3,27 m (bez nástavců, které se nedochovaly); š. 3,2 m. Národní galerie v Praze, inv. č. P 4601–4604.

22 Mathon 1935 (cit. v pozn. 2), s. 52.

23 Kotrbová (cit. v pozn. 3), s. 99, č. kat. 87.

24 Kotrbová (cit. v pozn. 3), s. 99, č. kat. 86 a 87.

25 Groborzová-Schürmanová (cit. v pozn. 4), s. 44.

26 Zdena Jeřábková, *Dřevěná plastika pozdní gotiky na Olomoucku s přihlédnutím k tvorbě na území přilehlé Moravy a Slezska*, Olomouc 1996, nepublikovaná diplomová práce na katedře dějin umění FF UP Olomouc.

27 K *Retáblu sv. Jakuba* v Rokytnici u Přerova naposledy Hlobil (cit. v pozn. 5), s. 323–324.

28 K reliéfu *Smrt P. Marie* naposledy Hlobil (cit. v pozn. 5), s. 326–327. U tohoto díla nenachází souvislost se Stossosvou tvorbou, ale spíše obecněji se soudobou jihoněmeckou produkcí.

29 *Madona z farního kostela v Hradčanech-Koběřicích* u Prostějova, původně pochází pravděpodobně z Olomouce, lipové dřevo, polychromie, v. 119 cm. V roce 1999 byla plastika restaurována ak. mal. Miladou Stroblovou a ak. mal. Antoanetou Temenugovou. Za laskavé zapůjčení restaurátorské zprávy a fotografické dokumentace děkuji ak. mal. Stroblové. Za poskytnutí laboratorní zprávy děkuji Dorothee Pechové. K *Madoně z Hradčan-Koběřic* naposledy Hlobil (cit. v pozn. 5), s. 328–329.

30 Shodu v pojetí obličejů nalezneme také u *Madony z olomouckého Muzea umění*, kterou Kotrbová pokládala za vývojově starší dílo a vzor pro *Madonu z Hradčan-Koběřic*. Menší kvalita řezby olomoucké *Madony* by však svědčila spíše o opaku – jak již naznačil Hlobil (cit. v pozn. č. 5), s. 328 – a sochu z olomouckého muzea můžeme tak považovat za variantu *Koběřické madony*.

31 Socha je dnes bohužel neznámá.

K dispozici je pouze starší fotografie (Kotrbová [cit. v pozn. 3], obr. 67), která je pro detailnější komparaci nedostačující.

32 Srov. obr. v Zdzisław Kępiński, *Veit Stoss*, Warszawa – Dresden 1981, obr. 56, detail zmíněného apoštola obr. 57. Uvedené podobnosti se pak objevují i v dalších scénách krakovského oltáře, za všechny jmenujme např. pláště Marií a sv. Jana ze scény *Ukřižování* (obr. 25); roucha Marií z výjevu *Kladení do hrobu* (obr. 27); anděla doprovázejícího Krista na scéně *Kristus v předpekli* (obr. 61) ad.

33 Vyobrazení obou dřevořezb: Jaroslav Mathon, „Příspěvek k sochařství gotického období v kraji olomouckém“, *Ročenka národopisného a průmyslového musea města Prostějova na Hané*, IV, 1927, s. 33–54, obr. VI a VII. K soše sv. Jana Evangelisty naposledy Hlobil (cit. v pozn. 5), s. 329.

34 Stejným řezbářem byla pravděpodobně vytvořena i socha *Madony* ze soukromého majetku v Brně, která je však dnes neznámá a pro detailní srovnání tak nedostupná. Blízkou příbuznost můžeme konstatovat pouze podle méně kvalitní fotografie v diplomové práci Marie Anny Kotrbové (viz pozn. 31).

35 Kotrbová (cit. v pozn. 3), s. 99, č. kat. 86.

36 Podobné řešení draperie najdeme také u klečící *P. Marie ze Židlochovic*. Židlochovické klečící P. Marii se naposledy věnovala Kaliopi Chamonikola, která však souvislost se Stossem naprosto odmítla a spojila sochu s gerhaertovskými vlivy pronikajícími na Moravu: *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, díl 2, ed. Kaliopi Chamonikola, Brno 1999, s. 361–362.

37 *Illustrated Bartsch* (cit. v pozn. 13), s. 151, č. 3 (67), rozměry 200 × 165 mm.

Una bizzarria da ridere ve sbírkách Národní galerie v Praze

PETR PŘIBYL

Petr Přibyl, kurátor Národní galerie v Praze, zabývá se italským malířstvím a sochařstvím 14.–16. století.

K moralizujícím tématům se malíři a literáti rádi vraceli nejméně již od antiky jako k vždy přítomnému protipólu heroické malby či dramatu. Tato tradice je klasicky založena v Aristotelově *Poetice*, kde je „historie“ jako nejvyšší forma básnického umění rozdělena na idealizovanou heroickou tragédii v kontrastu ke komické imitaci.¹ Humanistická renesanční kultura poznala vedle oficiální, vznešené malby, spojované s liturgickou či aristokratickou reprezentací, opoziční kulturu lidovou (volgare), pohanskou (magie), již bylo možno chápat jako prostor komunikace na okraji autoritativního rámce soudobé společnosti. Právě mimo velké reprezentativní koncepty se přednostně uplatňovalo mimetické – realitu figurativně napodobující – pojetí tvorby, které se však v běhu staletí vykládalo a používalo různě.

Ve svém *Traktátu o malířství* – nejvýrazněji v třiatřicáté kapitole šesté knihy, v pasáži „Composizione delle allegrezze e risi“² – se této poloze umění věnoval básník, malíř a umělecký kritik Giovan Paolo Lomazzo (1538–1600). V textu obsáhle pojednává o obraze, jež namaloval Michelino da Besozzo (doložen 1388–1445) a který byl velmi zvláštní a k smíchu (*una bizzarria da ridere*). Zobrazoval čtyři smějící se venkovany, dva muže a dvě ženy, z nichž jedna držela kočku. Lomazzo detailně popisuje scénu s jednoznačným a otevřeně lascivním erotickým významem, a komentuje i oděvní doplňky, například barety *all'antica*, které se ještě v jeho době na venkově vídají, „ale ne tak velmi směšné“.³ Zájem, který Michelinův obraz vzbudil, byl podle Lomazza tak veliký, že ještě po víc než sto letech prý výjev kopírovali a můžeme jej vidět na mnoha místech.⁴

Takový popis se velmi dobře hodí na obraz v Národní galerii v Praze, který je

v dokumentaci zapsán pod názvem *Veselá společnost* (obr. 1). Do literatury ho uvedla Jarmila Vacková jako moralistní žánrovou scénu z širšího proudu takového typu, jaký známe v Nizozemí.⁵ Malba předvádí čtyři postavy – dva muže a dvě ženy – s kočkou, které se velice živě smějí, některé s tváří otočenou k ostatním, jiné ven z obrazu.⁶ Zpodobení zúčastněných v polopostavách zužuje, jistě záměrně, možnost vypracovat podrobnosti situace, již Lomazzo popisuje, a „čtení“ obrazu omezuje na mimiku tváří a gesta rukou: žena vlevo drží v náruči mourovanou kočku, muž nalevo od ní si pravicí přidržuje plášť. Diváka pak více než rozveselené tváře zaujme zdánlivě neexistující důvod této rozvernosti, která není z obrazu samotného patrná, ale kterou vysvětluje právě Lomazzův komentář k práci Michelina da Besozzo. Porozumět namalovanému předpokládá znát text – a znát text dovoluje pozorovateli doplnit si a pochopit všechny významy a lechtivé narážky výjevu, jež by mu jinak zůstaly skryty.

Dnes existuje několik obsahově a formálně podobných obrazů a jedna kresba, jež víceméně odpovídají Lomazzovu popisu, ale jež nelze nijak časově ani stylově spojovat s Michelinem da Besozzo. Navíc jde o kompozice znázorňující polopostavy, u nichž nemůžeme posoudit, zda jsou doslovnou ilustrací citované pasáže z *Traktátu o malířství* nebo jsou-li jejich prvoplánově erotické narážky zmírněny a skryty v konvenčnějších gestech a mimice. Tyto malby můžeme, podle jejich postav, rozdělit do dvou skupin: 1) Tři muži a jedna žena s kočkou v náručí jsou na obraze, jenž byl kdysi v muzeu v Novaře,⁷ na jiném v bývalé sbírce Tilbury v New Yorku,⁸ na dalším v neznámé sbírce, který publikoval Bert Meier⁹ a na desce, která je

v janovském muzeu¹⁰. K této skupině patří i kresba,¹¹ která odpovídá velmi přesně malbě z novarského muzea (obr. 2). Kresba je v liniích propíchnána a sloužila ke kopírování; její rozměry (28,3 × 43 cm) jsou však menší než je velikost novarského exempláře (40 × 58 cm). 2) Do druhé skupiny maleb patří sestavy, na nichž jsou dva protějškové páry muže a ženy. Jsou to obraz dražený roku 1983 v londýnské síni Christie's a druhý v muzeu v Angers.¹² K nim náleží i analogická kompozice nazvaná *Dva koncertující páry* od Bartolomea Veneta z doby kolem roku 1506.¹³

Obraz v Národní galerii v Praze patří k typu dvou párů; nejbližší má k ukázce v Angers, s níž jej spojuje mimika i v zásadě shodné oděvy postav, ale liší se barvou zobrazené kočky. Na pražské malbě je mourovaná, kočka z Angers má srst bílou. Velmi podobně s pražským příbuzným je také namalován levý pár z Janova. Rysy tváří, gesta rukou a barva zvířete jsou si výrazně blízké, jen muž na janovské malbě má na ukazováčku prsten, který na té pražské chybí. Ikonografický význam kočky, namalované na většině zmíněných prací, zřetelně souvisí s lascivně erotickým dějem, jež obsahově upřesňuje a doplňuje. Šelma, jejíž převážně negativní symbolické významy jsou v evropském malířství rozporuplné, představuje nevypočitatelnost a dvojsmyslnost. Bez významu jistě není ani skutečnost, že zvíře drží žena hledící pobaveně, vyzývavě a upřeně na muže po svém pravém boku. Vedle poněkud zastaralých oděvních součástí, jež na pražském díle vidíme, baretu s péřovou chocholkou nebo pláště muže nalevo, jsou to však hlavně tváře, do čeho je soustředěn nevyřčený děj.

Je pravděpodobné, že vzájemná podoba a jen malé variace tématu ve všech uvedených příkladech nejen svědčí o myšlenkovém zázemí otevřeném této formě komické či ironické reflexe, ale především se opírají o známý prototyp či prototypy. Franco Paliaga (1995) i Laura Pagnotta (1997) se shodují v závěru, že tímto prototypem byly *Koncertující páry* Bartolomea Veneta z roku 1506. L. Pagnotta ovšem nevylučuje existenci lombardského obrazu z konce 14. nebo počátku 15. století s podobně komicko-erotickým kontextem, který vzbudil na počátku 16. století značný zájem a kterým se inspiroval také Bartolomeo Veneto. Motiv, popularizovaný v první polovině 16. století zájmem malířů leonardovského okruhu o vše groteskní, humorné a nezvyklé, pak nejspíš adaptoval sám Paolo Lomazzo a opatřil jej ve svém *Traktátu* příběhem o údajném autorství předlohy z ruky

Michelina da Besozzo. Z hypotetické geneze jednotlivých typů je zřejmé, že ikonografická linie obrazu v Praze sahá prostřednictvím přímého vzoru desky v Angers k obrazu Bartolomea Veneta. Malba té pražské je však ve srovnání s angerskou na kvalitativně nižší úrovni a komicky deformované grimasy tváří jsou uplatněny příliš schematicky. I tento hodnotový rozdíl ovšem souhlasí s předpokládanou filiací kompozice pražského obrazu, který lze připsat lombardskému malíři druhé poloviny 16. století dosud jen obecně.

Společným hlavním rysem všech uvedených příkladů, k nimž patří i obraz v pražské Národní galerii, jsou karikaturní a dvojsmyslné prvky. Opíraly se o obdivované Leonardovy skici a kresby zachycující různé studované a zkratkou vyjádřené tělesné deformace, škleby a grimasy. Zdrojem inspirace se staly i v prostředí společensky vyhraněné a výstřední Accademia della Val di Blenio, jejímž čelným členem byl právě Giovan Paolo Lomazzo.¹⁴ Ironický humor a komika často na hranici společensky přijatelné konvence byly metody, jaké členové této společnosti navýsost ctili, a jsou to i způsoby, jaké v podobě satiry, šklebu či zlehčujícího nadhledu, tvoří jeden z rebelujících a snad i omlazujících trendů umělecké tvorby, paralelně existující vedle jinak většinou akceptovaného vysokého umění.

Poznámky

Věnováno PhDr. Haně Seifertové k 12. 5. 2004.

1 Aristoteles, *Poetika*, Praha 1929, kap. IV. a V.

2 Giovan Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, I, II, ed. Roberto Paolo Ciardi, Firenze 1973–1974, s. 315 (II).

3 Ibid.: „Egli s'immaginò quattro villani che ridono insieme, due maschi e due femine, e finse il più vecchio tutto raso, il quale sta guardando d'ogni intorno e ridendo, come che goda oltre misura, che non si trovi uomo così malanconico e tristo, che non si muova a riso in rimirarlo; mentre che con la mano manca tocca lascivamente la villana che si tiene alla sinistra, la quale ha nel braccio un gatto che sembra anche egli d'allegrarsi dimenando la coda, e caccia la mano destra nelle calze al vecchio che ride, guardandolo nel volto e ridendo in atto di godere del tutto; e dietro a questa collocò l'altra villana, la quale ride un poco meno, ma in atto conveniente appunto ad una sua pari; cioè perché gli sono alzati i panni dall'altro villano, e perché ella pone a lui la mano sinistra nelle calze, d'inde egli dirumpe in un grandissimo riso; talmente che pare che ne oda quasi lo schiamazzo, mostrando tuttavia cosí smascellamente i denti che gli si potrebbero sino ad un minimo annoverare. Ma quello che dà loro grandissima gra-

zia sono certe berette fatte all'antica, ... ancora a nostri tempi sono usati da alcuni, ma non così ridicole.“ ([Michelino] zobrazil čtyři venkovany, kteří se společně smějí, dva muže a dvě ženy, a nejstaršího muže udělal zcela lysého, jak se dívá kolem sebe a směje se zcela mimo míru, že se nenajde člověk natolik melancholický a smutný, aby se při pohledu na něj nesmál; současně se starší muž levou rukou dotýká lascivně venkovanky nalevo, která má v náručí kočku, jež se zdá být také potěšena vrtíc ocasem, a venkovanka pravou ruku vložila do mužových kalhot, a ten se také směje, a dívajíc a smějíc se na něj je venkovanka nad míru pobavena; a za touto ženou je další, která se směje o něco méně, ale způsobem podobným smíchu té první; a to proto, že se zdvíhají šaty dalšího venkovana, jemuž ona vložila levou ruku do kalhot pročež se oba pobaveně smějí; a tak se zdá, že je téměř slyšet jejich ryčný hluk, jak ukazují neustále v chechtotu zuby, které by bylo možné všechny přepočítat. Ale co celý výjev korunuje, jsou čepice a ostatní součásti oděvů, ... které ještě dnes občas někteří nosí, ale ne tak velmi směšné. Překlad: autor)

4 Ibid., s. 315

5 Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*, Praha 1989, s. 216, pozn. 57 (italonizozemský malíř z poloviny 16. století). Za upozornění děkuji dr. Olze Kotkové, stejně jako dr. Peteru Kleinovi za poskytnutí dendrochronologické expertizy obrazu (Acer sp.), kterou provedl v Hamburku v roce 1997.

6 Inv. č. O 1342, javorové dřevo, 40,5 × 57,7 cm. Deska asi 12 mm silná je zkosená k okrajům a vyztužená dvěma svlaky, zapuštěnými do roviny. Nápadné letokruhy tangenciálního řezu. Středně silný podklad obsahuje křídou, izolace je olejová. Modrý pigment draperie je sytý azurit, přípravná modelace plati je tmavošedá, podkresba nebyla zjištěna (technologický průzkum Mojmir Hamsík 2000). Do Národní galerie byl získán roku 1923 z neznámé ruské sbírky.

7 Franco Paliaga, „Quattro persone che ridono con un gatto“, *Achademia Leonardi Vinci*, VIII, 1995, s. 143–157, s. 145, obr. 5. Novara, Museo Civico, dřevo 40 × 58 cm, zcizeno 1974.

8 George Isarlo, *Les Indépendants dans la peinture ancienne*, Paris 1956, s. 35, obr. 8.

9 Bert W. Meier, „Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo“, *Arte lombarda*, 16, 1971, s. 259–266, obr. 3 na s. 263.

10 Ibid., obr. č. 5 na s. 263.

11 Ugo Ruggeri, *Disegni lombardi. Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1982, č. 56. Benátky, Galleria dell'Accademia, inv. č. 1205, papír, černá a červená tužka, 28,3 × 43 cm. Uvedeno jako kopie podle G. P. Lomazza.

12 Christie's London, 15. 6. 1983, č. 106; Angers, Musée des Beaux Arts, č. kat. 6, dřevo 62 × 94 cm.

13 Laura Pagnotta, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Firenze 1997, s. 198–199 (soukromá sbírka ve Florencii, dřevo 67 × 140,5 cm).

14 Franco Paliaga, „Quattro persone che ridono con un gatto“, *Achademia Leonardi Vinci*, VIII, 1995, s. 143–157; Luciano Migliaccio, „Leonardo 'auctor' del genere comico“, *Achademia Leonardi Vinci*, VIII, 1995, s. 158–161; Accademia della Val di Blenio (Accademia della Valle di Bregno) byla založena patrně roku 1560 v Miláně a jejími členy byli kromě Lomazza například Aurelio Luini, Annibale Fontana, Giovan Ambrogio Brambilla nebo básníci Bernardo Baldini či Lodovico Gandini. V roce 1568 se stal představeným – „opatem“ (abate) – této akademie Giovan Paolo Lomazzo a k té příležitosti se portrétoval jako Bakchus (Milano, Pinacoteca di Brera). Více o povaze Accademia di Blenio, G. P. Lomazzovi a jeho činnosti: James B. Lynch, „Lomazzo and the Accademia della Valle di Bregno“, *The Art Bulletin*, XLVIII, 1966, s. 210–211; Giulio Bora, „Da Leonardo all'Accademia della Valle di Bregno: Giovan Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli Accademici“, *Raccolta Vinciana*, 23, 1989, s. 73–101; *Rabisch: Giovanni Paolo Lomazzo e i Facchini della Valle di Blenio*, ed. Dante Isella, Torino 1993; *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, kat. výstavy, ed. Manuela Kahn Rossi, Francesco Porzio, Milano 1998. Za upozornění na základní stať J. B. Lynche děkuji dr. Lubomíru Konečnému.

Soudce ve sloním taláru – o nově získaném portrétu od Jana Anthoniszoona van Ravesteyn (asi 1572–1657)

ANJA K. ŠEVČÍK

Anja K. Ševčík, kurátorka Národní galerie v Praze, zaměřuje se na holandské malířství 17. a 18. století.

Portrét staršího muže (obr. 1) zlatého věku holandského malířství hostem Národní galerie v Praze už jednou byl, a to na celá léta. V roce 1939 ho jeho židovský majitel, textilní fabrikant Richard Morawetz (1881–1965) musel před emigrací odevzdat jako depozitum, později byl konfiskován spolu s jinými hodnotnými uměleckými díly z této kolekce, například s *Tancem ve stodole* B. Adriana van Ostade a *Přípítkem* Jakoba Ochterveltse jako majetek Říše. Po restituci Morawtzovým dědicům v roce 1997 byl vydražen a dostal se do soukromého vlastnictví, z něhož ho nedávno definitivně získala Národní galerie pro Sbíрку starého umění.¹ Nákup dal podnět k tomu zabývat se jím zevrubně.

Podobizna ukazuje portrétovaného v tradičním poprsí a tříčtvrtečním profilu, jak hledí přímo na diváka. Jeho honosný oděv s bohatě skládaným límcem lemovaným jemnými krajkami a oprýmkovanou kazajkou s kožešinovým přehozem poukazuje na majetného objednavatele v usedlém šatu první čtvrtiny 17. století. Zato řídký vlas, vrásčitý obličej, dvě pigmentové skvrny na špičce nosu a nepravidelné obočí a vousy přinášejí individuální rysy, které umělec zachytil bez přikrášlení. I volné, nepravidelné nařasení vysokého límce propůjčuje portrétovanému přes jeho topornou pózu velmi přirozený, živý výraz. Tomu navíc napomáhá silné osvětlení seshora zleva vrhající četné odlesky na obličej. To všechno spolu s vysokou malířskou kvalitou projevující se hlavně v inkarnátu a měkém chmýří kožichu přispívalo k závěru, že navzdory chybějící signatuře lze bez jakékoliv pochybnosti práci připsat Michielu Janszoonovi van Mierevelt (1567 Delft – 1641 Delft), jak se stalo už v Morawtzově sbírce.² Mierevelt byl jedním z nejúspěšnějších a nejproduktivnějších specialistů

-portrétistů raného 17. století. V okolí jeho rodného města Delftu a sousedního Haagu, správního střediska republiky a sídla místodržitelského dvora, kde nadto přebývali četní zahraniční diplomaté, byla čilá poptávka po podobiznách, kterou Mierevelt se svou velkou dílnou uspokojoval. Seznam osobností jím portrétovaných se čte jako „Kdo je kdo“ politické, ekonomické, duchovní a umělecké elity té doby. Do této společnosti se bezpochyby počítal i objednavatel pražského obrazu, jehož totožnost byla zatím neznámá.

Poté, co vyšla studie Rudolfa Ekkarta o skupině podobizen haagského portrétisty Jana Anthoniszoona van Ravesteyn (asi 1572–1675) z doby kolem roku 1620, se obraz jeví v úplně jiném světle.³ V ní publikuje Ekkart podobiznu muže na plátně, což propůjčuje pražskému obrazu nejen novou atribuci a nové vročení, ale prozrazuje též identitu portrétovaného.

V rámci čtveřice obrazů skládající se ze dvou pendantů manželských dvojic, která ukazuje členy rodiny Fagelových, narazíme pod jménem Nicolaes Cromhout (1561–1641) na pražského neznámého, stejného co do pózy a oděvu a s úplně týmiž rysy, avšak v rozšíření na tříčtvrteční postavu (obr. 2). Na rozdíl od neutrálního pozadí pražského obrazu Cromhout tady vystupuje v interiéru. Opřen o stůl, na nějž odložil klobouk a dřevěnou palici jako odznak svého soudcovského úřadu,⁴ stojí před tmavým sametovým závěsem, který na pravém okraji obrazu uvolňuje pohled na podokenní sedile.

Kvartet tvoří vedle Cromhouta protějškový portrét jeho manželky Abigaël Fagelové (1567–1637) (obr. 3) a podobizny Abigaëlina bratra Françoise Fagela (1585–1644) a jeho manželky Marie Rosy (1595–1622).⁵ Nápisy na obrazech je datují do roku 1622 a ozna-

mují věk modelů. Zatímco tyto údaje o Françoisi a Marii Rose souhlasí s rokem narození, u Cromhouta a jeho ženy najdeme nesprávné označení „Aet(atis)59“. Všechny čtyři obrazy se zřejmě od svého vzniku nacházely ve vlastnictví rodiny Fagelových a do vlastnictví státu přešly až po smrti posledního mužského potomka v roce 1928. Portréty nemají žádnou signaturu. Zatímco se podobizny Françoise a Marie Rosy Fagelových vynořují v literatuře jako kopie podle Jana Anthonizoon van Ravestejn,⁶ byly portréty Nicolaese Cromhouta a jeho manželky připisovány Michielu Janszoonu Miereveltovi,⁷ respektive byly katalogizovány v novější době jako kopie podle Mierevelta.⁸ Ekkart je ve své stati připisuje Janu Anthoniszoon van Ravestejn, poukazuje však na to, že jde jenom o kopie ve zmenšeném formátu (63 × 53 cm) podle zmizelých originálů. Obvyklé rozměry tříčtvrtečních podobizen byly přibližně 115 × 85 cm, respektive 130 × 100 cm. Soudě podle malířských kvalit jde u pražské desky jednoznačně o originál z ruky mistrovy,⁹ zatímco zmenšené kopie na plátně asi zhotovili pracovníci jeho dílny podobným způsobem jako fotografické snímky z jednoho negativu. Kdy se tak stalo, však nevíme. Rodina Fagelových zřejmě vyvinula úsilí sestavit rodinnou galerii 17. století z tříčtvrtečních portrétů téhož formátu u pokrevních i přížených a přivdaných členů. Vedle čtveřice publikované Ekkartem lze prokázat aspoň pět dalších tříčtvrtečních kusů stejných rozměrů. Je zajímavé, že i dvojice Henrika Rosy (1564–1629) a jeho manželky Corneliie van Hoogevens (1570–1621) byly katalogizovány jako kopie podle Ravestejna. Z další generace se zachovaly podobizny synů jmenovaného Cromhoutova švagra Françoise Fagela: Mladšího Caspara Fagela (1634–1688) portrétoval asi v roce 1581 Johannes Vollevens I.¹⁰ Caspar zůstal svobodný, tudíž protějšek neexistuje. Podobizny staršího Henrika Tabela (1617–1690) a jeho manželky Margarethy Rosy (1629–1706) zhotovil roku 1684 nástupce Jana de Baen.¹¹

V jakém poměru se asi nacházel rozměrný, a tudíž nákladný tříčtvrteční portrét včetně kopie k menší neokázalé poprsní verzi v Národní galerii?¹²

Málo rozměrné repliky portrétů odpovídaly běžné soudobé dílenské praxi, avšak výlučně v případě velmi prominentních osobností jako třeba u místodržících.¹³ Poprsí ve stylu Cromhoutovy podobenky od tří dalších účastníků čtyřky Fagelových nebyla doložena. Přesto existuje v Ravestejnově díle aspoň jeden další vzor pro takto

přesný¹⁴ převod podobizny na větší, respektive menší výřez. Jde o obě zobrazení viceguvernéra provincie Overijssel Nicolaese van Schmeltsingh/Schmeltzing (1560–1629) – tříčtvrteční portrét z roku 1611¹⁵ a poprsí datované rokem 1618.¹⁶

U Cromhouta se zdá pravděpodobnější – i s ohledem na rodinnou galerii Fagelových – že pražská verze předcházela tříčtvrtečnímu portrétu. Na ní se umělec zcela soustředil na fyziognomii modelu. Ve srovnání s tříčtvrtečním portrétem působícím oficiálnějším a reprezentativnějším dojmem tím, že je přidáno již zmíněné kladívko jako odznak soudcovského úřadu, a honosným interiérem se vzácnými látkami, sloupy a nábytkem jde u obrazu z Národní galerie o zdrženlivou a intimní podobiznu. Přesto zde dokonalá úroveň provedení vylučuje, že před sebou máme studii. Je docela možné, že poprsí bylo zadáno jako samostatný portrét a coby předloha pro tříčtvrteční podobiznu posloužilo až poté. To by vysvětlovalo i údaj o věku známý z nápisu na kopii „Aet. 59“, podle něhož by Cromhout musel být portrétován již v roce 1620, nikoliv až „Anno 1622“, jak sděluje nápis.¹⁷

Jenom v náznacích a částečně rozpoznatelná uzlem zvlněná draperie v pravém horním rohu, která se objevuje pod rentgenem, představuje pravděpodobně pokus obohatit i pražské poprsí o nástin interiéru, ale není možno určit, zda tento přídavek patřil k původnímu stavu. V Ravestejnově díle se však najde protějšek k takovému závěsnému dekoru v *Portrétu hraběte Florise III. van Pallandt*, datovaném a signovaném roku 1617.¹⁸ I tady se táhne zřasená textílie k pravému hornímu okraji obrazu a setkává se na doplňkovém obraze s manželkou v domnělé středové ose s druhým zauzlovaným závěsem. Běžnější bylo lemování venkovních okrajů draperiemi. I další nápadný jev se zdá být typickým pro Ravestejnovy práce. Uplatňuje se tu méně, tu více asymetrická velikost očí. Na několika mužských portrétech je možno zjistit, jako u Cromhouta, že levé, od diváka odvrácené oko modelů je podle měřítka příliš velké. Na tento úkaz narazíme například i u zmíněného portrétu hraběte z Pallandta anebo u *Portrétu mladého muže* z roku 1623.¹⁹

Ekkartem navržené Ravestejnovo autorství Cromhoutova tříčtvrtečního portrétu lze tudíž přijmout i pro pražskou práci, i když se kompozičně drží spíše konzervativnějšího stylu Miereveltova.

V minulosti nezávisle na sobě stanovené atribuce obou Cromhoutových portrétů Michielu Janszoonu van Mierevelt odrážejí těsnou blízkost Ravestejnova díla k vedou-

címu portrétistovi v Delftu a Haagu. Dlouho se dokonce předpokládalo, že Ravesteyn, narozený v roce 1572 a poprvé roku 1597 v Delftu doložený, byl žákem zde usazeného Mierevelta. Ekkart však poukazuje na okolnost, že Ravesteynovo rané dílo neprozrazuje žádné souvislosti s Miereveltem. Vliv tohoto mistra na Ravesteynovy práce se projevil až po roce 1610. Jako rozhodující rozdíl mezi oběma autory jmenuje Ekkart Ravesteynův méně suchý malířský rukopis a jeho pro modely lichotivější a elegantnější pojetí.²⁰

V roce 1598 se stal Ravesteyn členem cechu sv. Lukáše v Haagu, kde byl činný až do smrti roku 1657. Věnoval se výlučně portrétování a už Karel van Mander ho ocenil ve svých životopisech z roku 1604 jako specialistu na podobizny. Ačkoliv Ravesteyn byl, jak konstatuje Ekkart, jedním z nejvýznamnějších severonizozemských portrétistů první poloviny 17. století, uměnovědný výzkum o něm publikoval překvapivě málo.²¹ Po celý život i po smrti stál ve stínu Delffana Michiela van Mierevelt, kterému dával přednost obzvlášť místodržitelství dvůr. Přesto našel ve správním centru republiky Haagu dostatečně širokou vrstvu zákazníků, která mu pomohla k rozsáhlému dílu.²²

Mezi onu solventní elitu se bezpochyby počítal i Nicolaes Cromhout, jehož stručnou biografii představíme níže. Kdo byl onen důstojný muž hledící na diváka zdánlivě tak střízlivě a nezúčastněně?

Nicolaes Cromhout (nebo Kromhout)²³ se narodil jako syn Adriana Reynaertszona Cromhouta (1516 Franeker – 1588 Amsterdam) a Neel Reyersdr (1525 Alkmaar – 1586 Amsterdam) 9. prosince 1561 v Haagu. Dne 15. 4. 1591 se oženil v Amsterdamu s výše jmenovanou Abigaël Fagelovou (obr. 3). Zemřel 23. 3. 1641 v Amsterdamu. Jako doktor práv byl od roku 1591 radním na dvoře holandském, tj. na soudním dvoře pro provincie Holland a Zeeland, v roce 1620 byl dokonce jmenován prezidentem dvora. Od roku 1625 (1626–1635) působil jako kurátor (dozorčí) univerzit ve Franekeru a Leyden. Od roku 1631 byl k tomu předsedajícím radním na dvoře fríském.

O tom, že byl váženou osobností, svědčí mimo jiné fakt, že v roce 1608 vyjednával úspěšně s Amsterdamem o souhlas s dvánáctiletým příměřím se Španěly. Vedle toho intenzivně spolupracoval s Hugem de Groot (nebo Grotius, 1583–1645), mezinárodně uznávaným právníkem. Společně s Grootem a dvěma dalšími právníky navštívil Cromhout roku 1611 město Emden ve vý-

chodním Frísku, aby urovnal spor mezi východofríským hrabětem Ennem a stavy.

S jeho reputací se dostavilo i pozoruhodné bohatství. To se ukazuje například koupí dvou pozemků o 30 jitrech (asi 2,5 ha) ve Wormském moři, které bylo roku 1635 vysoušeno. Již v roce 1608 působil jako člen představenstva při vysoušení řeky Beemster. Mimoto se zúčastnil staveb hrází kolem mořských ploch Diepsmeer, Jaarlinger meer a Kerkmeer, jak dokládá dohoda z roku 1594 sestavená Johanem van Oldenbarnevelt.²⁴ Tento investiční projekt znamená první listinami doložené protnutí cest Nicolaese Cromhouta a Johana van Oldenbarnevelt (1547 Amerfoort – 1619 Haag), které se rozešly roku 1619 v tragickém soudním procesu proti Oldenbarneveltovi, Hugu de Groot a Romboutu Hogerbeersovi, jenž skončil Oldenbarneveltovou popravou.

Do zmíněného soudního řízení se promítly politické a náboženské rozpory mladé nizozemské republiky představované osobami místodržícího Moritze von Nassau a zemského advokáta provincie Holandska Johana van Oldenbarnevelt. Jejich soupeření o moc a vliv umocněné protichůdnými zahraničně i vnitropolitickými koncepcemi eskalovalo v náboženské disputaci mezi liberálními kalvinisty, tzv. remonstranty a jejich ortodoxními protivníky, tzv. kontraremonstranty, která se rychle rozrostla ve spor o vztahy mezi státem a církví a polarizovala společnost celé republiky. Při snahách o jeho urovnání v roce 1608 stál po Oldenbarneveltově boku mimo jiné i Nicolaes Cromhout jako politický pověřenec.²⁵ V lednu 1617, když kontraremonstranti chtěli obsadit Velký kostel (Grote Kerk) v Haagu, vyzval Cromhout coby předsedajícího soudce holandského dvora prince Moritze, aby odvelel část své osobní stráže povoláné na ochranu remonstrantských bohoslužeb, což princ odmítl.²⁶ Několik měsíců poté se Cromhout zjevně už přidal na stranu odpadlíků, když jako jejich mluvčí vyhledal 6. června Oldenbarnevelta, aby ho požádal o otevření a restaurování Kloosterkerku (klášterního kostela) pro bohoslužby kontraremonstrantů. Oldenbarnevelt zdůraznil svou zásadní ochotu k tomuto kroku, vytrvale však odmítl ortodoxními vehementně vyžadované svolání národního synodu místo státem zajištěné tolerance různých náboženských směrů.²⁷ Když Cromhout musel oznámit, že jeho mise ztroskotala, pronikli kontraremonstranti násilím do Kloosterkerku. Princ Moritz, vojenský vrchní velitel republiky, se s nimi solidarizoval a odmítl nasazení svých

vojsk proti nim. To přimělo Oldenbarnevelta k tomu, aby povolil magistrátům naverbovat námezdní žoldnéře pro sebeobranu proti povstalcům. To přijal Moritz jako provokaci, na kterou odpověděl požadavkem svolat národní synod, jistý si svou většinou mezi generálními stavy. Protitah holandských stavů pod Oldenbarneveltem bylo něco jako proklamace nezávislosti, která přiměla Moritze k vpádu do provincií, aniž narazil na citelný odpor. Dne 23. srpna 1618 byli zatčeni Oldenbarnevelt a jeho hlavní spolubojovníci de Groot a Hogerbeets za velezradu a vlastizradu. Až v listopadu stanul Oldenbarnevelt před vyšetřujícími soudci, vesměs pečlivě vybranými protivníky. V únoru 1619 byl zahájen vlastní soud. V úmyslu odstranit Oldenbarnevelta za každou cenu nahradili generální stavy a princ Moritz příslušný holandský soudní dvůr zvlášť sestavenou lavicí se čtyřiačtyřiceti soudci, přičemž jich dvanáct bylo z Holandska a po dvou z provincií Gelderland, Zeeland, Utrecht, Friesland, Overijsel a Groningen. I mezi nimi se nacházelo dost osobních nepřátel Oldenbarneveltových. Obžalovanému nepovolili ani obhájce, ani použití dokumentů, pera a papíru.

Nicolaes Cromhout byl jako jeden z Holandskem vyslaných dvanácti soudců do tohoto osudného tribunálu zapleten asi proti své vůli. Jako uznávaný právník byl nepostradatelný pro zvýšení prestiže a předstírání legality soudu – zdaleka ne všichni delegáti byli právníci: „Many of them were totally ignorant of law. Some of them knew not a word of any language but their mother tongue, although much of the law which they were to administer was written in Latin.“²⁸

Biografický slovník Nizozemí popisuje Cromhoutovu roli takto:

„V roce 1619 byl jmenován jedním ze čtyřiačtyřiceti soudců nad třemi státními vězni. Tomu se chtěl vyhnout – kvůli svému přátelství s Oldenbarneveltem, s nímž působil kdysi v různých komisích, a s Grotem a Hogerbeetsem, jejichž dětem byl za kmotra. Jeho stížnost však byla oslyšena. Nečítáme, že by pozvedl svůj hlas k prospěchu svých bývalých přátel.“²⁹

Dne 12. května 1619 byl nad Oldenbarneveltem vyhlášen rozsudek smrti a den nato vykonán na Vnitřním dvoře (Binnenhof) v Haagu. Oportunismus diplomaticky naznačený v závěrečné větě biografického zápisu o Cromhoutovi došel zřejmě odměny, protože bezprostředně po soudním procesu v roce 1620 Cromhout dosáhl vrcholu své kariéry: Byl jmenován prezidentem holandského soudního dvora.

Jeho účast na tomto do dnešního dne sporném soudu vynesla Cromhoutovi i dost pochybnou čest, že ho o pětáctičet let později zvětšil Cornelis Saftleven (1607 Gorkum – 1681 Rotterdam) ve své *Satiře na odsouzení Johana van Oldenbarnevelt* (obr. 4).³⁰ Vyjímaje obžalovaného se tu všichni účastníci objevují hanlivě ve zvířecí podobě a nad nimi se tyčí monumentální postava slona s baretem, jímž se tradičně rozumí Nicolaes Cromhout.³¹ V pochybnostech o legitimitě soudu připevnil umělec ke zdi papír se svou signaturou, na němž stojí slova „Trucidata innocentia“ (zavražděná nevinnost).

Volba zvířecích postav v této karikatuře se zřejmě nedrží populární živočišné typologie oblíbené v 17. století, která určovala pro rozličné fyziognomie a povahy protějšek z říše zoologické.³² Další obraz a dvě Saftlevenovy kresby běžně považované za vyobrazení Oldenbarneveltových soudců (místo neznámé)³³ používají zčásti úplně jiných zvířecích postav, takže přiřazení protějšku asi nebylo závazné. Zatímco se umělec v případě amsterodamského primátora Reiniera Pauwa nechal při volbě zastupujícího zvířete inspirovat jeho příjmením značícím páva, lze jenom spekulovat, z jakého důvodu se Cromhout objevuje jako slon. Byla snad příčinou příslovečně tlustá kůže, od níž se osobní city a mravní zásady odrážejí? Na částečnou obranu Cromhoutovy cti je nutno podotknout, že Saftleven ho neportrétoval coby šelmu cenící zuby, jako například Hendrika van Essen a Nicolaese Voogta (lvi), Geparda Beuckerszoon van Santen (krokodýl) nebo Huga Muyse van Holy (tygr), vesměs Oldenbarneveltovy vyhlášené nepřátele. Zařadil ho spíš do skupiny krotkých, neagresivních zvířat, jako jsou tele, koza a osel. Při vši opatrnosti nutné při hodnocení Cromhoutovy osobnosti, která je na místě kvůli nepřesnosti pramenů, nebyl tento činovník v Saftlevenově výkladu iniciátorem procesu, ale jen jeho instrumentalizovaným účastníkem. Zatím se nedalo přesně rekonstruovat, z jakého pramene Saftleven pro svou satiru čerpal.³⁴ Pravděpodobně nepůvodní očíslování čtyřiačtyřiceti zvířat nachází svůj protějšek v posloupnosti jmen na seznamu soudců vytištěném na soudobém pamfletu na památku „státního mučedníka“ Oldenbarnevelta.³⁵

Navzdory rozporuplnosti lze nakonec poznamenat, že se portrétem Nicolaese Cromhouta podařilo získat pro sbírky Národní galerie podobiznu slovně osobnosti severního Nizozemí raného 17. století, v jejíž biografii je vepsána významná

dobová událost. Doba vzniku obrazu (1620–1622) sledovala vrchol Cromhoutovy kariéry po jeho jmenování prezidentem holandského dvora, což určitě mohlo být podnětem pro takovou okázalou vlastní prezentaci. Vedle toho je nutno ocenit malířské kvality díla, které nyní významné pozdní práce Jana Anthoniszoon van Ravesteyn v Praze rozšířilo na dvě.³⁶

Poznámky

Věnováno PhDr. Haně Seifertové k významnému jubileu.

- 1** Dřevo, 68,5 × 54 cm, inv. č. O 18146 (dříve DO 262, O 8786, VO 1/200). Do sbírky Morawetz se obraz dostal zřejmě přes Německo. Na to poukazuje celní razítko Bodenbach-Děčín na rubu podkladu. Zde se nachází i zbytkové exlibris, které zatím nebylo blíže identifikováno.
- 2** Hugo Feigl, *Podobizny ze čtyř století, 24 podobizny z pražského soukromého majetku*, kat. výstavy, Praha 1929–1930, s. 13, č. 7 (67); kat. *Národní galerie v Praze, Sběrka starého umění*, Praha 1949, s. 53, č. 350; Kat. *Národní galerie v Praze, Sběrka starého umění*, Praha 1960, s. 52, č. 364; Jaromír Šíp, *Dutch Painting*, Praha 1961, č. 14 (kol. 1630); Jaromír Šíp, *Holandská figurální malba 17. století ze sbírek Národní galerie*, Praha 1969, s. 17 (30. léta 17. stol.); Jaromír Šíp, *Holandská figurální malba 17. století ze sbírek Národní galerie*, Praha 1976, s. 96 (po r. 1610).
- 3** Rudolf E. O. Ekkart, „The Portraits of ‘The Vrijdags van Vollenhoven Family’ by Jan Anthonisz. van Ravesteyn“, *The Hoogsteder Mercury*, 12, 1991, s. 3–16.
- 4** Viz následující biografie Cromhoutovy.
- 5** Plátno, 63 × 53 cm, sbírky Instituut Collectie Nederland Amsterdam/Rijswijk, inv. č. C 504, C 503, C 505 a C 506.
- 6** Srov. kat. *Fagel. Een de Nederlands Regentengeslacht 1585–1929*, Rijksmuseum Gevangenpoort Den Haag, Rijksmuseum Amsterdam 1962, č. kat. 2a a 2b; *Old Master Paintings. An illustrated summary catalogue, Rijksdienst Beeldende Kunst*, Zwolle – Den Haag 1992, s. 248, č. 2156 a 2157.
- 7** Srov. *Fagel* (cit. v pozn. 6), č. kat. 1a a 1b.
- 8** *Rijksdienst* (cit. v pozn. 6), s. 206, č. 1750.
- 9** To potvrdil sám Ekkart u příležitosti své návštěvy v Národní galerii v r. 1996 svým návrhem atribuce Ravesteynovi (viz níže).
- 10** *Rijksdienst* (cit. v pozn. 6), s. 307, č. 2720; *Fagel* (cit. v pozn. 6), č. kat. 5a (C 511).
- 11** *Rijksdienst* (cit. v pozn. 6), s. 31, č. 102 a 103; *Fagel* (cit. v pozn. 6), č. kat. 3a a 3b (C 507 a C 508).
- 12** Seřiznutí pražské dřevěné desky lze vyloučit vzhledem k původnímu sražení hran na rubové straně.

13 Srov. Rudolf Ekkart, „Ravesteyn, Jan (Anthonisz.) van“, in *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, London 1996n., sv. 26, s. 38.

14 Aspoň podle srovnání fotografií těchto obrazů.

15 Plátno, 115 × 97 cm, signováno a datováno v r. 1611, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag, inv. č. 419.

16 Dřevo, 61,5 × 50 cm, datováno 1618, Koninklijk Paleis Amsterdam, Intendantenkamer.

17 Ekkart se domnívá, že u poprsí jde o souběžně vzniklou dílčí repliku podle ztraceného tříčtvrtečního portrétu (laskavé sdělení z 11. 5. 2004).

18 Culemborg, Elizabeth Weeshuis, obr. 8/9 u Ekkarta 1991, (cit. v pozn. 3).

19 Sběrky Instituut Collectie Nederland Amsterdam/Rijswijk, obr. 11 u Ekkarta 1991 (cit. v pozn. 3).

20 Ekkart 1991 (cit. v pozn. 3), s. 11.

21 *Ibid.*, s. 9.

22 Srov. k biografii umělce Rudolf Ekkart, „Jan Anthonisz. van Ravesteyn“, in *Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in den Haag 1600–1700*, ed. Erwin Buijsen, Den Haag – Zwolle 1998, s. 230–237.

23 Za rešerše ke Cromhoutově biografii děkuji Janu Wiggersovi, Hoevelaken.

24 S. P. Haak, *Johan van Oldenbarnevelt, bescheiden betreffende zijn staatkundig beleid en zijn familie*, Den Haag 1934, s. 309, sv. 1, č. 151. Další dokumenty ohledně vztahu Cromhouta k Oldenbarneveltovi viz A. J. Veenendaal, *Johan van Oldenbarnevelt, bescheiden betreffende zijn staatkundig beleid en zijn familie*, Den Haag 1967, sv. 3, s. 172, č. 17; s. 456, č. 386; s. 475, č. 402; s. 670, č. 555.

25 Viz Jan de Tex, *Oldenbarnevelt*, Cambridge 1973, sv. 2, s. 451.

26 *Ibid.*, s. 569.

27 *Ibid.*, s. 588.

28 John Lothrop Motley, *Life and Death of John of Barnevelt*, New York 1874, sv. 2, s. 315.

29 Dílčí překlad hesla o Nicolaesi Cromhoutovi in: Abraham Jakob van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, Haarlem 1852, sv. 3. Formulace „nečítáme“ se asi vztahuje na soudní spisy zpřístupněné až r. 1850 Utrechtskou historickou společností.

30 Signováno a datováno r. 1663, plátno, 63 × 86 cm, Rijksmuseum Amsterdam, inv. č. A 1588.

31 P. J. J. van Thiel (aj.) *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam 1976, s. 493.

32 K tomu srov. Otto Baur, *Bestiarium Humanum. Mensch-Tier-Vergleich in Kunst und Karikatur*, Mnichov 1974, s. 41–50.

33 Wolfgang Schulz, *Cornelis Saftleven 1607–1681. Leben und Werke mit einem kritischen*

Katalog der Gemälde und Zeichnungen, Berlin – New York 1978, č. kat. 530 (obrazy), č. kat. 28, 29 (kresby).

34 Soudobé zprávy o soudním procesu bohužel nebyly autorce přístupné.

35 Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. č. 1374 n. Za laskavé upozornění

děkuji Kathelijn Sielhorstové, Rijksmuseum Amsterdam.

36 *Portrét botanika*, dřevo, 114 × 84 cm, inv. č. O 9505; *Portrét ženy*, signováno a datováno 1641, dřevo, 113 × 84 cm, inv. č. O 9506.

Překlad Jürgen Ostmeyer

Restaurované řezby Jana Jiřího Bendla, Františka Preisse a ateliéru Matyáše Bernarda Brauna v nové expozici Národní galerie v Praze

TOMÁŠ HLADÍK

Tomáš Hladík, kurátor Národní galerie v Praze, zabývá se barokním uměním střední Evropy.

V rámci příprav stálé expozice „Umělec a jeho dílna v barokních Čechách“, zpřístupněné v přízemí kláštera sv. Jiří v červnu 2003, byla vedle několika instruktivních příkladů každodenní praxe domácí malířské dílny období baroka restaurována také jedna z posledních akvizic fondu barokní plastiky, zakoupená do Národní galerie v Praze z pražské soukromé sbírky. Pro novou expozici se navíc podařilo získat i kvalitní kolekci sochařských děl zapůjčených z několika státních sbírek i z majetků farností římskokatolické církve.¹ Dvě alabastrové skupiny Lazara Widmanna z někdejší vrtbovské sbírky se pak do kláštera sv. Jiří dostaly díky mimořádnému pochopení vlastníka zámku v Křimicích.² Za nejhodnotnější artefakty v rámci sochařské linie je možno nepochybně označit oltářní sochy z kostela sv. Ludmily v Praze-Chvalech, které jako práce Jana Jiřího Bendla kdysi určil O. J. Blažíček, a dále nepolychromované řezby z farního kostela sv. Mikuláše v Horkách nad Jizerou a z návesní kaple v západočeské obci Litá, jejichž společný původ je třeba hledat v inspirativním i tvořivém prostředí pražského ateliéru Matyáše Bernarda Brauna. Není jistě bez významu, že s výjimkou obou Widmannových alabastrů jsou ostatní díla představována veřejnosti vůbec poprvé.

První z pojednávaných děl zpodobuje apoštola sv. Judu Tadeáše (obr. 1) vybaveného tradičním atributem kyje.³ Zda v jeho případě šlo o smluvní či ukázkový model proponované oltářní sochy anebo kamenné skulptury, už dnes není snadné určit jednoznačně. Pro přípravný účel sošky, nesoucí jenom fragmenty původní polychromie (obr. 2),⁴ by hovořily některé nápadné detaily – především vysoko posazený pas a velké dlaně. Ty by nasvědčovaly, že definitivní socha měla stát na ně-

jakém vyvýšeném místě, ať už v rámci oltářního retáblu nebo v usazení na vysoký kamenný sokl. Nevelká řezba *Apoštol Juda Tadeáš* mohla však stejně dobře sloužit jako ozdoba malého oltáře;⁵ ještě spíše ale představovala článek početnější řady dvanácti apoštolů, analogicky jiné známé řezbě nemodelového charakteru ze sbírek Národní galerie v Praze. Tou je postava *Sv. Ondřej* od Františka Preisse (obr. 3), prezentovaná rovněž v nové instalaci barokní dílny, prudkým pohybem a současně citlivým řezem velmi blízká právě *Apoštolu Judovi*.⁶

Nedávno získaná soška *Judy Tadeáše* zaujme na první pohled svou prudkou tělesnou dynamikou, založenou na důrazném nakročení celé postavy i protisměrném vytočení trupu. Stejně nápadným znakem zvolené skladby je velkorysý vrh pláště se silným věncem obráceného lemu pod pasem a s hluboko podřezanými záhyby kolem nakročené levé nohy. Přesnější autorské určení nové akvizice usnadňují její výrazné stylové rysy: je to zejména jistota, s níž je sklouben ve zcela přesvědčivý výsledek prudký tělesný pohyb s dynamickou formou pláště. Všimneme-li si navíc robustního habitu *Sv. Judy* i jeho realisticky vyostřené tváře, lemované bohatými lokny delších vlasů a stáčenými prameny širokého vousu, automaticky se nám vybaví apoštolské zjevy hradčanského Františka Preisse, protagonisty tradiční linie domácího řezbářství. Za nejbližší příklady tohoto citlivého řezbářského realismu, pracujícího s důrazným rozřešením těžkých draperií, můžeme označit drobné zlacené řezby *Evangelisté sv. Matouš* a *Sv. Lukáš*, nabízené před časem aukční síní Dorotheum Praha a rozpoznané tehdy jako práce Preissovy.⁷

Ve stejné době jako řezba *Judy Tadeáše* byly také restaurovány sochy *Sv. Jáchym* a *Sv. Josef s Ježíškem* (obr. 4 a 5) z farního

kostela sv. Ludmily v Praze-Chvalech,⁸ názorně ilustrující všechny přednosti citlivého řezbářství Jana Jiřího Bendla (kolem 1620–1680). Jako jiné autorovy oltářní sochy, jež představovaly umělecky významnější část jeho sochařského díla, i tyto byly určeny k prohlížení zblízka. Vynikají skladebnou pevností, živou modelací bohatě našasovaných plášťů, nápadnými gesty i výraznými kontraposty nohou obutých do antikizujících opánek s volnými prsty. Hlavy obou světců, charakteristickým způsobem svěšené mezi úzká ramena, poutají pečlivou modelací vousů i hustých vlnitých vlasů. Bendlovsky zcela příznačný je střízlivý realismus monumentálně cítěných soch, přispívající k celkovému dojmu jejich výrazové vážnosti. Zatímco o autorském připsání znamenitých řezb nemůže být žádných pochyb, jejich přesné vročení zůstává stále problematické: datování se posunulo od posledních let Bendlova života až do šedesátých let 17. století.⁹ K uspokojivému řešení zde nevede ani známá zpráva, dokládající, že původně renesanční zámek v Chvalech získali v roce 1652 jezuité, kteří si jej následně upravili na řádovou rezidenci s kaplí sv. Anny. Přestože od staroměstských představených Tovaryšstva Ježíšova přicházely už v padesátých letech 17. století největší Bendlovy zakázky vůbec, v tomto konkrétním případě si patres dali interiér kaple vybavit Bendlovými sochami zřejmě až po mnoha letech od získání zámku. Vzniku chvalských soch až v samém závěru Bendlova života nasvědčuje zvolená řezbářská forma. Zaujme zejména vysoká formální kvalita postavy *Sv. Jáchyma*, rostoucí z neobyčejně živé a citlivé řezbářské modelace.¹⁰ Traktování jeho draperie vykazuje velmi úzkou příbuznost s kostýmními pojetím některých postav z řady apoštolů na zpodobnicích jezuitského kostela sv. Salvátora na Starém Městě pražském (1673–1675), a to zejména *Sv. Jana Evangelisty* a ještě zřetelněji *Sv. Tomáše* (obr. 6).¹¹ K pozdní době zrodu chvalských soch ukazují i charakteristické řezbářské motivy spadající dlohých cípů s obrácenými vytenčenými lemy a vyostřenými hranami, podtrhující expresivní ráz draperií, které jsou nejtypičtějším rysem rovněž salvátorských apoštolů. K stylovým prvkům příznačným pro poslední léta Bendlovy tvorby patří nakonec také rozšíření siluety sochy rozevřením pláště, z něhož zvláštním způsobem „trčí“ do prostoru živě gestikulující paže. Nevšední řezbářské kvality světců z kostela sv. Ludmily ve Chvalech, rozpoznané už počátkem 20. století,¹² poslední

restaurované v plné míře potvrdila. I proto budily obě sochy manželů sv. Anny a P. Marie zaslouženou pozornost francouzského publika během výstavy českého baroka v Lille, na níž patřily k dominantám raně barokního souboru.¹³

Podobně jako Bendlovy sochy z kaple sv. Anny ve Chvalech byla v expozici českého baroka v Palais des Beaux-Arts v Lille úplně prvně prezentována také skupina *Sv. Jan Nepomucký s andělkem* (obr. 7).¹⁴ Pochází ze zpodobnice kostela sv. Mikuláše v Horkách nad Jizerou, zbudovaného v letech 1723–1725 stavitelem Niccolou Rossim na náklad Františka Maxmiliána hraběte z Klarštejna.¹⁵ Podle dochovaných účtů byl za zhotovení tří oltářů, dvou andělů, menších bust a nové kazatelny do chrámu honorován stavebníkovým dědicem – bohužel v přesně neurčené době – Matyáš Bernard Braun.¹⁶ Zatímco hlavní oltář i kazatelna jako nezbytné vybavení chrámu byly jistě pořízeny současně s jeho dokončením, zpodobnice byla sem dodána teprve roku 1729.¹⁷ Tehdy také zřejmě vznikla i tato glorie prostovlasého sv. Jana, přiklekačického v kanovníckém oděni na oblačnou podnož v adoraci krucifixu, jež tu vzhůru ke světci pozvedá živý andělek, a do dosavadní ikonografie největšího světce českého baroka vnesla zřetelné tematické oživení i pozoruhodnou lyrickou notu.¹⁸ Podobně je tomu se stylovou řečí skupiny z Horek nad Jizerou, jež je viditelně odlišná od všech starších variací Braunovy dílny na dané téma: oproti nim je klidnější ve své sochařské formě i měkčí ve zpracování. Řezbářsky naprosto brilantně je zvládnut reliéf celé postavy sv. Jana, neobyčejně měkce modelovaný a citlivý ve všech podrobnostech a současně poutající krásnou kresbou užitého dřeva. Máme tu co do činění s výrazově velmi působivým mistrovstvím neznámého autora, který za pomoci řezbářského nože dokázal i v tvrdém dřevě dubu dokonale odlišit jednotlivé části Janova kanovníckého oděvu – ať už krátkými namačkanými záhyby nadýchané rochetky nebo hebkým rozčeřením kožesínky jeho chórového pláštíku. Sugestivní je rovněž pohled na asketicky pohublou světcovu tvář, lemovanou dlouhými loknami zvláště vlnitých vlasů (obr. 8), i na jeho štíhlé dlaně sepnuté v gestu adorace. Zcela opačný pól zastupuje buclatý andělek s nafouklými tvářemi, špičatým nosíkem a hluboko uloženými očima – pravé vtělení živoucích braunovských puttí.¹⁹ Krucifix, spočívající v jeho krátkých ručkách, je pak nejpoutavějším detailem celého sousoší, přičemž korpus Ukřižovaného lze – i přes jeho dnešní

torzální stav – označit za naprosto bravurní „řezbářskou miniaturu“ (obr. 9).

Popsaný formální přístup i stylové odstínění sblížují skupinu *Sv. Jana Nepomuckého* z Horek nad Jizerou dosti úzce s jiným plastickým ztvárněním mučedníka zpovědního tajemství, po modelační stránce stejně brilantním, avšak mnohem známějším, jakým je řezba *Sv. Jan Nepomucký* z Liliové ulice v Praze (dnes Národní galerie v Praze), snad původně rovněž vybavená postavičkou doprovodného andílka.²⁰ Pozornější srovnání obou jmenovaných děl ovšem ukáže, že práce z Liliové ulice, vzešlá z některé pražské dílny druhé čtvrtiny 18. století pracující pod silným vlivem M. B. Brauna, je ve své formě o poznání dekorativnější a ve výrazovém vyladění ještě citovější než glorie sv. Jana z farního kostela v Horkách.

Klidný a harmonický výraz spolu s převzápivě měkkou i delikátní modelací činí ze skupiny *Sv. Jan Nepomucký s andílkem* z Horek nad Jizerou jedno z formálně nejvytříbenějších a také slohově velmi důležitých děl v linii tzv. braunovské následnosti na území středních Čech. Ukazuje se dokonce, že je bude možné připsat ruce některého z těch Braunových mladších pomocníků, kteří s mistrem spolupracovali už na sochařské výzdobě obrovitého hlavního oltáře v poutním kostele Nanebevzetí P. Marie ve Staré Boleslavi (1720–1721). Na velkých Braunových podnicích v kraji se tou dobou téměř jistě podíleli i dva příslušníci kosmonoské rodinné dílny Jelínků – Josef Jiří Jelínek a snad i jeho nevlastní starší bratr Martin –, kteří zřejmě pracovali přímo ve svazku mistrovsky pražské dílny.²¹ Také hned v následujících letech se v celém dolním Pojizeří setkáváme s věrnými replikami restaurované skupiny z Horek nad Jizerou, a to na nejedné kamenné sochaře realizované v této oblasti právě dílnou Jelínků z Kosmonos. V Bakově nad Jizerou, Loučeni, Hrušově i v Brandýse nad Labem stojí statue Jana Nepomuckého lišící se jenom v detailech – formou světceva přikleknutí, polohou jeho paží, umístěním biretu či proměnami hlavního atributu, neseného vždy andílkem (krucifixu či reliéfu s Palladiem).²² Ve všech případech sice jde o naprosto zřejmou příbuznost kompozičního rázu, přesto nelze podle našeho mínění řezbářskou skupinu *Sv. Jana Nepomuckého* z kostela v Horkách spojit bezprostředně s tvorbou obou protagonistů kosmonoské dílny.²³ Její řemeslně brilantní vypracování je totiž ve svém výsledku na hony vzdáleno oné jakoby kamenicky „osekávané“ formě známých dřevořezeb Josefa Jiřího i Martina

Jelínka st. Jako pravděpodobná se nám zato jeví jiná vzájemná vazba, odlišná teoretická spojnice jelínkovských kamenných glorií sv. Jana Nepomuckého v Pojizeří, vnitřně se navíc rozpadajících na další varianty, s restaurovanou řezbou ze zpovědnice kostela v Horkách nad Jizerou. Tou je společná reakce na nějakou starší plastickou předlohu, v domácí plastice očividně brzy velmi populární,²⁴ kterou byla nejspíše hliněná skica či model z Braunovy ruky. Kompozice kamenných sousoší *Sv. Jan Nepomucký s andílky* z Benešova u Prahy a z nedalekých Chocerad by naznačovala, že Braunův plastický návrh mohl být snad ještě o něco málo bohatší, než ukazuje dnešní torzálně dochovaný materiál. Obě jmenované statue zahrnují totiž postavičku dalšího andílka, který na protilehlé straně známé sestavy přidržuje ještě také Janův biret.²⁵ Že se právě takové kompozičně členité a obsahově živé pojetí Janovy apoteózy snadno mohlo stát východiskem pro další zajímavé varianty, realizované i mimo území barokních Čech, by mohlo naznačovat řešení známé *Apoteózy sv. Jana Nepomuckého* (1724) od Johanna Jakoba Schoye, objednané pro kapli ve štyrském Bad Tobelbadu.²⁶ V této umělecky již plně dovršené velkolepé oslavě sv. Jana Nepomuckého (obr. 10) se k dosavadním dvěma putti přidružila ještě figura dynamicky koncipovaného efébského anděla, který se snesl k mučedníkovi zpovědního tajemství z nebeských výšin, aby jej korunoval vavřínovým věncem vítězného martyra. Naopak na domácí půdě doznalo frekventované téma klečícího světce zachyceného v prosté adoraci krucifixu neméně zajímavého vyústění (už ovšem v mladší slohové fázi sochařského rokoka) v působivých kompozicích tzv. *Svatojánských oratorií*. Ideovým i hmotným jádrem u nich stále zůstává postava našeho prostovlasého světce, klečícího u pulpitu či klekátko s knihou Písma svatého, avšak provázeného jedním či dvěma vzrostlými anděly, jak to předváděla nejznámější sousoší tohoto typu z Koňského trhu v Praze a Břevnova, realizovaná pražskou dílnou Karla Josefa Hiernla.²⁷

V bezprostředním kontextu dílenské produkce M. B. Brauna vznikla nakonec také dřevořezba *P. Marie Bolestná* (obr. 13), která se šťastným řízením osudu dochovala v návesní kapli v obci Litá, položené nedaleko kláštera cisterciáků v Plasech.²⁸ Představenému tohoto monastického střediska západních Čech, opatu Eugenu Tyttlovi, věnoval Matyáš Braun řezanou skupinu *P. Marie pod křížem* (kolem 1708; dnes Plzeň, Diecézní muzeum), jedno

ze svých vůbec nejlepších děl.²⁹ Podstatně drobnější práce z kaple v Lité, zřejmě pozůstatek z neznámé skupiny *Kalvárie*, je zřetelným ohlasem právě *P. Marie pod křížem* z kláštera v Plasech (obr. 11), jejíž skladbu v jasné patrném zjednodušení i zdrobnění obměňuje. V zásadě jde sice o obecné, často opakované schéma, a přece se tato nová, výrazně braunovská řezba nepokrytě odvolává na kompozici plaské *Dolorosy*.³⁰ Jako u ní Matyáš Braun, stejně i neznámý autor u *P. Marie Bolestné* z kaple v Lité užil k vyjádření nejhlubší bolesti Matky Boží jednak prudkého natočení jejího těla i dramatického gesta sepjatých paží, jednak divokého rozevlání pláště, nařaseného do hloubky podřezávanými záhyby. Shodné je u obou porovnávaných řezeb důrazné nakročení volné pravé nohy, obkroužené diagonálním záhybem pláště nad kolenem, společný je také motiv bosého chodidla Mariina, vyčnívajícího zpod zvlněného lemu spodního roucha.³¹ Naproti tomu nesporné odlišnosti pozorujeme v poloze sepjatých paží, u řezby z Lité pozvednutých překvapivě až do výše Mariiny hrudi,³² i v odklonu její hlavy, u menší sošky přivrácené více k divákovi. Nestejný je nakonec i účinné ostré siluety obou soch: u *Dolorosy* z Plas vlevo velmi živé, vpravo uzavírající postavu svým klidným spádem, u *P. Marie Bolestné* z Lité, celkově sevřenější v skladbě, narušuje siluetu jen odletující cíp těžkého pláště vpravo dole. Nepřehlédneme ovšem ani další změny v traktování draperie, které v posledku určují *P. Marii Bolestnou* z Lité jako zcela svébytnou variantu výchozího schématu z kláštera v Plasech. Na rozdíl od Braunovy *Matky Bolestné* plášť menší *Dolorosy* těsně obepíná její ramena i paže, nad nimiž se obrací na rub a ve dvou (původně zřejmě paralelních) vláčných liniích spadá ke kolenům, odkud je cíp těžké a bohatě nařasené látky přetažen šikmo vzhůru k pravému boku.³³ Draperie *Marie* z Lité je motivicky jistě jednodušší než ona „mihotavá draperie vzrušeného výrazu“ *Matky Boží* z Plas a především postrádá onen dlouhý vlající cíp pláště spadající z Mariiny pravé ruky, který je naopak nejvýraznějším detailem záhybového systému *Dolorosy* z kláštera v Plasech (obr. 12). Celkovou proměnu dosavadního vzorce řádně dovršuje spodní roucho *Marie* z Lité, lnoucí těsně k partii břicha, v němž je řezbářským nožem zajímavě akcentován pupeční důlek.

Popsanými odchylkami od závazného kompozičního schématu *P. Maria Bolestná* z návesní kaple v Lité zřetelně vybočuje z řady známých replik i mladších variant

Braunovy *P. Marie pod křížem* z klášterního kostela v Plasech, jejíž hlavní znaky si naopak ještě uchovaly obě kamenné sochy *P. Marie Bolestné* na *Kalváriích* ve Sloupu a Libochovicích od Braunova synovce Antonína (obě 1740). Stejnou kompozici si v podstatě podržely rovněž dřevořezby *P. Marie Bolestné*, dochované v okolí plaského kláštera – *Dolorosa* ze soukromé sbírky v Plasech (obr. 14), *Bolestná P. Maria* z muzea v Mariánské Týnici i řezba z kostela v Žebnici.³⁴ Současně je množstvím příkladů doložen silný ohlas Braunovy *Matky Bolestné* v oblasti působnosti už zmiňované dílny Jelínků z Kosmonos, a to na oltářních sochách farních kostelů v Březně a Sobotce (obr. 15) či ve skupinách *Kalvárií* z kostela sv. Barbory v Bakově nad Jizerou (obr. 16) a chrámu sv. Mikuláše v Horkách nad Jizerou³⁵ Formálně nejzajímavější ohlasy Braunova arcidíla z Plas jsou v rámci tohoto souboru určitě postavy Matky Boží z *Kalvárií* na radnici v Poličce, respektive v sakristiích proboštského a piaristického kostela v Litomyšli, tradičně připisovaných Jiřímu Františku Pacákovi.³⁶

Shrneme-li výsledky důkladného srovnávání mariánských soch z Plas a Lité, poznáváme, že jejich společným jmenovatelem je perfektní skloubení pohybové dynamiky postavy s odpovídajícím odklonem hlavy i výrazným gestem paží. Naopak malebná draperie *Dolorosy* z Lité, stále ještě hodně robustní i dynamická v houpavém rytmu velkých forem pláště, prošla viditelnou úpravou ve smyslu své přehlednější skladby. Zřetelnou diferenciaci spodního roucha a pláště provází zároveň dekorativně účinná stylizace řezbářského tvaru, dobře patrná v eurytmii dlouhých plynulých linií i nápadném motivu „vrapovaného“ živůtku spodního šatu. Nepřehlédnutelná je celková proměna kánonu u nové sochy, tj. velkorysý protažení Mariiny postavy s vysoko posazeným pasem a poměrně drobnou hlavou. Pro přesnější časové určení této doposud neznámé braunovské redakce typu *Matky Bolestné* je směrodatný její stále velmi silný vztah k Braunově inspirativní předloze z klášterního kostela v Plasech, kterou si ovšem neznámý řezbář přetlumočil již za pomoci sílící dekorativní tendence v duchu mladší slohové fáze. Někdejší „Braunovu vypjatou dramatickostí tu ...už nahradil raně rokokový sentiment, v jehož znamení bylo zmírněno všechno prudké srážení řas...“ (O. J. Blažíček).³⁷ Velká proměna slohového vyladění *P. Marie Bolestné* z návesní kaple v Lité i nesporná stylizace její řezbářské formy nasvědčují tomu, že dílo samo vzniklo až v závěrečné periodě

aktivní činnosti Braunovy dílny, někdy kolem roku 1730. Že v jeho případě skutečně běží o pozoruhodný sochařský artefakt, zrodil se v úzkém radiálním poli mistra pražského ateliéru, dokládá stále ještě silná afinita k skladebnému vzorci *P. Marie pod křížem* z klášterního kostela v Plasech, ale hlavně a především jeho velmi vysoká formální kvalita, jeho schopnost plně syntetizovat nevšední citový výraz a pozoruhodný dekorativní účín.

Všechna restaurovaná i doposud zcela neznámá sochařská díla byla v rámci nové expozice barokní dílny v klášteře sv. Jiří vřazena do odpovídajícího kontextu domácí barokní plastiky. Spojení nových akvizic s ostatními ukázkami, širší veřejnosti většinou dobře známými z kmenové expozice prvního patra, přispělo zároveň k přesnějšímu postihu každodenní praxe sochařského ateliéru období baroka v Čechách.

Poznámky

1 Zápůjčkami sochařských děl přispěly Národní muzeum v Praze, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Národní památkový ústav, územní odb. pracoviště středních Čech v Praze i regionální muzea v Mladé Boleslavi, Volyni a Havlíčkově Brodě, dále římskokatolické farnosti v Cítolibece, Dobručce, Dolní Bělé, Horkách nad Jizerou, Milešově, Praze-Chvalech a Smečně.

2 Alabastrové skupiny *Zápasníci* a *Saturn chystající se polykat své děti* od L. Widmanna zapůjčil s velkým pochopením ing. Jaroslav Lobkowicz v Křimicích.

3 Řezba z lipového dřeva, v. 58 cm, byla zakoupena podle protokolu ze zasedání nákupní komise pro sbírkotvornou činnost Sbírkový ústav umění ze 14. listopadu 2001 a inventována jako P 8878.

4 Sošku, opatřenou mladší polychromií kombinující barevné pojednání inkarnátu se stříbřením pláště i roucha a zlacením atributů, restaurovala v Národní galerii v Praze ak. mal. Vera Dědičová (2002–2003). Při práci odstranila mladší doplňky, především světcovu pravou ruku, v níž držel oválný dřevěný medailon s malovanou hlavou Krista (tzv. portrét pro krále Abgara). Srov. závěrečnou restaurátorskou zprávu z roku 2003, uloženou pod č. 1272 v archivu restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze.

5 Na klasické sochařské modelletto, jak je známe z řady dochovaných příkladů ateliérové praxe období baroka, je naše řezba přece jen příliš vysoká.

6 František Preiss, *Sv. Ondřej*, kolem 1710, lipové dřevo bez polychromie (voskované), v. 62 cm, inv. č. P 6842. Získáno koupí z pražské soukromé sbírky (1979). Řezba byla dlouhodobě vystavena (1995–2001) v expozici „Barokní umění v Čechách ze sbírek Národní galerie v Praze“ na státním zámku v Duchcově; naposledy o ní soudil Václav

Vančura, „František Preiss“, *Umění*, XLI, 1993, s. 121, 125, pozn. 125, obr. na s. 119, že jde o model sochy apoštola sv. Ondřeje, který mu byl „nejdůležitějším výtvozem Preissovy exprese.“

7 František Preiss, *Sv. Matouš a sv. Lukáš*, dřevorezby se zbytky polychromie a zlacení, obě v. 33 cm. Srov. *Dorotheum. Umění a starožitnosti. Aukce 18. března 2000*, položky č. 281 a 282, obr. v příloze 18; Petr Bašta, „Příspěvek k dílu Františka Preisse. Neznámá drobná plastika sv. Marka“, *Zprávy památkové péče*, LV, 1995, č. 5, s. 325–328.

8 Jan Jiří Bendl, *Sv. Jáchym a sv. Josef s Ježíškem*, lipové dřevo s obnovenou mladší polychromií, v. 152 cm a 147 cm, inv. č. VP 10392. Řezby, zapůjčené římskokatolickou farností u kostela sv. Ludmily v Praze-Chvalech, restaurovaly ak. mal. Markéta Pavlíková a Lenka Helfertová (2002). Srov. závěrečnou restaurátorskou zprávu, uloženou v archivu restaurátorského oddělení NG v Praze pod č. 312. Bezprostředně po ukončení restaurátorských prací byly sochy prezentovány na výstavě českého baroka v Lille. Srov. k tomu *Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême*, kat. výstavy, ed. Vít Vlnas, Paris 2002, s. 107, č. kat. 66 a, b.

9 Oldřich J. Blažíček, *Sochařství baroka v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, s. 75, obr. 25; Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974², s. 51; Oldřich J. Blažíček, *Jan Jiří Bendl. Výběr řezeb pražského sochaře raného baroka*, kat. výstavy, Praha 1982, s. 10; idem, „Jan Jiří Bendl. Tři sta let od smrti zakladatele české barokové plastiky“, *Umění*, XXX, 1980, s. 112, č. 15 (s datováním kolem 1660?); naposledy Václav Vančura, *Jan Jiří Bendl*, nepublikovaný strojopis připravené monografie J. J. Bendla, Praha 1995, s. 108, č. kat. 45, datoval výzdobu oltáře sv. Anny do doby před rokem 1680.

10 Naproti tomu řezba *Sv. Josef s Ježíškem* vykazuje některá viditelně slabší místa, padající na vrub zřejmě spolupráce některého z Bendlových pomocníků.

11 Blažíček 1982 (cit. v pozn. 9), s. 22–23, č. kat. 22 a 23, obr. 15 a 17.

12 Antonín Podlaha – Eduard Šittler, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu karlínském*, XV, Praha 1901, s. 192 (sv. Jáchym tu zaměněn za sv. Jakuba); Antonín Podlaha, *Posvátná místa království českého*, 1, Praha 1907, s. 246, 250; Erich Bachmann, „Plastik“, in *Barock in Böhmen*, München 1964, s. 135, vřadil naše řezby do 70. let 17. století; naposledy Alena Alsterová, „Bendl Johann Georg“, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, 8, Leipzig 1994, s. 635, se vrátila k datování řezeb před rok 1680.

13 Výstava se konala pod názvem „*Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême*“ v Palais des Beaux-Arts v Lille (12. 10. 2002–5. 1. 2003); srov. kat. výstavy (cit. v pozn. 8).

14 Ibid., s. 69, č. kat. 26.

15 František Bareš, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese mladoboleslavském*, XXI, Praha 1905, s. 70; *Umělecké památky Čech*, I, ed. Emanuel Poche, Praha 1977, s. 401.

16 Chronogram bočních oltářů nese letopočet 1735. Srov. Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1965, s. 88; idem, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, 1986², s. 235.

17 Bareš (cit. v pozn. 15), s. 70: „L. 1729 opatřena do nového kostela zповědnice za 17 zl. rejn.“

18 Matyáš Bernard Braun – dílna, *Sv. Jan Nepomucký s andílkem*, 1729 (?), dubové dřevo s obnoveným původním povrchem bez polychromie, v. 118 cm, inv. č. VP 121/2003; zapůjčeno v r. 2003 biskupstvím litoměřickým v Litoměřicích, inv. č. D-36, č. pam. rejstříku 32–3938. Skupinu restaurovala ak. mal. Tamara Beranová (2002); srov. závěrečnou restaurátorskou zprávu z 3. 9. 2002, uloženou v archivu restaurátorského oddělení NG v Praze pod č. 313; srov. naposledy Miloš Suchomel, „Poznámka k sochařským transformacím jelínkovské a braunovské dílny“, in *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia, které uspořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažička*, Praha 1991, s. 44, obr. 37; idem, „K ikonografickým typům sv. Jana Nepomuckého z dílny kosmonoských Jelínků“, *Středočeský sborník historický*, 20, 1994, s. 29, 33, pozn. 23, 24, obr. 12 (s datováním 1725–1735).

19 Zajímavým detailem, na který nás upozornila restaurátorka, je nápadná kresba let dřeva na obličejích světce i andílka: u putta mají jejich kružnice střed dokonce přímo na špičce nosu. Jelikož skupina nebyla původně opatřena žádnou vrstvou polychromie, musel řezbář s výrazovým účinkem nápadné kresby dřeva dubu počítat od počátku.

20 Praha, druhá čtvrtina 18. století, *Sv. Jan Nepomucký*, lipové dřevo s obnovenou původní polychromií, v. 125 cm, inv. č. P 7443; řezbu, dochovanou nejspíše jen torzálně, publikovala jako dílo Braunovo Daniela Vokolková, „Nová připsání v Braunově řezbářském díle“, in *Matyáš Bernard Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference*, Praha 1988, s. 136–138, 140–141, pozn. 18–33, obr. 110, 111; srov. naposledy Tomáš Hladík, in *Vlnas* 2002 (cit. v pozn. 8), s. 70 č. kat. 27 (s bar. vyobr.).

21 Ivo Kořán, „Žáci M. B. Brauna ve východních Čechách“, in *Michal Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, ed. Jan Wrabec, Wrocław 1995, s. 105: „Lze pokládat za pravděpodobné, že oba nevlastní bratři se podíleli už na velkých Braunových podnicích v kraji, zejména na výzdobě Mariánského kostela ve Staré Boleslavi kolem r. 1720 a téměř jistě na zařízení

kostela v Horkách n. J. po r. 1725.“ Idem, *Braunové*, Praha 1999, s. 111 (s chybným určením atributu v rukou andílka jako Palladia).

22 Suchomel 1991 (cit. v pozn. 18), s. 42–44, 45, pozn. 2–9, obr. 34, 36 (skulptury z Loučeně a Benešova u Prahy). U benešovské statue, která se autorovi jeví jako „vhodná a zdařilá komparace... s braunovskou svatojánskou řezbou umístěnou na zповědnici v interiéru kostela sv. Mikuláše v Horkách nad Jizerou“, uvažoval o „autorství dílenských spolupracovníků M. B. Brauna“, později sousoší připsal Martinu Jelínkovi st. a Josefu Jelínkovi st. (s datací 1730–1750); srov. Suchomel 1994 (cit. v pozn. 18), s. 26–30, 32–33, pozn. 4–22, obr. 1, 2, 4, 5, 9 a 11.

23 O vzniku řezby sv. Jana Nepomuckého z Horek n. J. přímo v Braunově ateliéru nepochyboval Kořán 1999 (cit. v pozn. 21), s. 111, ani Suchomel 1991 (cit. v pozn. 18), s. 44; srov. ještě Suchomel 1994 (cit. v pozn. 18), s. 29, 33, pozn. 23 a 24, obr. 12.

24 Motiv doprovodného andílka, živě pozvedajícího krucifix k (sedící) postavě sv. Jana Nepomuckého, nacházíme ještě na soše Brokofova mariánského sloupu na Hradčanech z let 1730–1736.

25 Suchomel 1991 (cit. v pozn. 18), s. 44, 45, pozn. 9, obr. 36 (susoší v Benešově u Prahy, v novější době umístěné do bezprostřední blízkosti děkanského kostela sv. Mikuláše); Suchomel 1994 (cit. v pozn. 18), s. 28, 33, pozn. 19–21, obr. 9, 10.

26 Johann Jakob Schoy, *Apoteóza sv. Jana Nepomuckého*, 1724, aflenský pískovec, v. 262 cm, v. 155 cm (sokl), Wien, Österreichische Galerie, inv. č. 2616; srov. Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Bd. 2, Wien 1980, s. 632, č. kat. 452, obr. na s. 633. Dílo získáno roku 1927 z vídeňského uměleckého obchodu, původně v kapli v Tobelbadu, později přeneseno do kaple v Seiersdorfu u Strassgangu ve Štýrsku.

27 Susoší z Koňského trhu bylo přeneseno do Žebráku a dnes je deponováno v lapidáriu v Mnichově Hradišti. Břevnovská skupina, pouhé torzo své původní podoby, je uložena v Národní galerii v Praze (zámek Zbraslav, pískovec, v. 223 cm, inv. č. P 2410); srov. Václav Vilém Štech, *Sochařství pražského baroku*, Praha 1935, obr. 27; Ivo Kořán, „Umění a umělci baroka v Hradci Králové“, část první, *Umění*, XIX, 1971, s. 57, 68, pozn. 66, kde výčet susoší tohoto námětu ve východních Čechách; Vokolková (cit. v pozn. 20), s. 137, 140–141, pozn. 23–28, obr. 113 (kašna s kopií oratoria v Hradci Králové); eadem, „Karel Josef Hiernle – sochař doznívajícího velkého slohu“, in *Barokní umění* (cit. v pozn. 18), s. 47–53, obr. 38, 40.

28 M. B. Braun – dílna, *P. Maria Bolestná*, kolem 1730, lipové dřevo zbavené původní polychromií, v. 74 cm, inv. č. VP 222/2003. Soška, původně plně vypracovaná i na zádech, je v této partii

těžce poškozena seřezáním záhybů pláště.

Zapůjčena byla římskokatolickou farností v Dolní Bělé s pomocí a nevšedním pochopením pátera Františka Lišky v Manětíně.

29 M. B. Braun, *P. Maria Bolesná pod křížem*, asi 1708, lipové dřevo bez polychromie, nově lakované, v. 93 cm (korpus Ukřižovaného), 100 cm (P. Maria), 256 cm (celek); Plasy, bývalý klášterní kostel Nanebevzetí P. Marie, dnes Plzeň, Diecézní muzeum; srov. Oldřich J. Blažiček, *Matyáš Bernard Braun (1684–1738). Výběr řezb. K 300. výročí umělcova narození*, kat. výstavy, Praha 1984, s. 29–30, č. kat. 27; Kořán 1999 (cit. v pozn. 21), s. 17, obr. na s. 20; naposledy Tomáš Hladík, in *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, kat. výstavy, ed. Vít Vlnas, Praha 2001, s. 25–26, č. kat. I/1.14.

30 V tomto ohledu je nová soška velmi blízká jiné známé replice *Dolorosy* z Plas, a to řezbě *P. Maria Bolesná* ze soukromé sbírky v Plasech; srov. k tomu Blažiček 1984 (cit. v pozn. 29), s. 32–33, č. kat. 32.

31 Lem oděvu *P. Marie* z *Lité* se oproti své slavné předloze obrací a utváří plasticky velmi výraznou formu. Stehno i koleno volné nohy se shodným způsobem zřetelně rýsují pod draperiemi obou porovnávaných soch. Naopak na řezbě z *Lité* vyčnívá spod lemů spodního roucha toliko pravá noha.

32 Sošce *P. Marie* z *Lité* chybějí obě ruce od zápěstí, jejich původní šikmý sklon i pozvednutí do výšky hrudi jsou přesto jasně patrné.

33 Protože výrazný obloukový záhyb pláště na pravé straně sošky je dnes odlomen, lze někdejší, jistě výraznou siluetu Mariiny postavy právě v tomto místě jenom odhadovat.

34 Blažiček 1984 (cit. v pozn. 29), s. 32–33, č. kat. 32. Malá řezba ze sbírky prof. Sadílka v Plasech (lipové dřevo, vzadu opracované, s částečně dochovanou původní polychromií, v. 56 cm) pochází podle všeho rovněž z kláštera v Plasech a objevila ji před lety PhDr. Irena Bukačová. Druhá soška – anonymní práce z poloviny 18. století – je dnes vystavena v expozici Muzea

a galerie severního Plzeňska v Mariánské Týnici. *P. Maria Bolesná* z kostela v Žebnici je dnes uložena v Diecézním muzeu v Plzni. Za informaci srdečně děkuji PhDr. Ireně Bukačové.

35 Miloš Suchomel, „Kompoziční transformace soch braunovských a jelínkovských Kalvárií“, *Umění*, XXXVIII, 1990, s. 549–556; idem, in *Josef Jirí Jelínek (1697–1776). Barokní sochařská dílna z Kosmonos*, kat. výstavy, Praha 1997, s. 15 (Březno), s. 124, č. kat. 76 (Sobotka), s. 135, č. kat. 86 (Bakov nad Jizerou); *Kalvárie z Horek n. J.*, č. památkového rejstříku 3923, byla z kostela sv. Mikuláše odcizena 20. 9. 1993. Stejně tak si už nemůžeme ověřit detailní vypracování sochy *P. Marie Bolesné* zdobící – ještě spolu se *Sv. Janem Evangelistou* – někdejší hlavní oltář velkého sálu špitálu v Kuksu. Srov. k tomu Suchomel 1990 (cit. v pozn. 35), s. 550, 552, 555, pozn. 14 a 15, 552, obr. 6.

36 *P. Maria Bolesná* ze skupiny *Kalvárie* stojí v barokní kapli sv. Františka Xaverského s unikátně dochovanou výzdobou na radnici v Poličce. Srov. Zdeněk Wirth, *Topographie der historischen und Kunst-Denkmale. Der politische Bezirk Polička*, Prag 1909, s. 93, 92, obr. 103; Bohumil Matějka – Josef Štěpánek – Zdeněk Wirth, *Soupis památek... v politickém okresu litomyšlském*, Praha 1908, s. 64–65; Emanuel Poche, „Pacákové a sochařská práce v děkan. kostele v Pardubicích–II“, *Umění* (Štenc), XV, 1943–1944, s. 289–290, obr. na s. 288 (řezby v Litomyšli), 289 (sochy v Poličce); F. Lašek, *Litomyšl v dějinách a výtvarném umění*, Litomyšl 1945, s. 29, 75; *Umělecké památky Čech*, III, ed. Emanuel Poche, Praha 1980, s. 125 (Kalvárie v Poličce, kol r. 1730); *Umělecké památky Čech*, II, ed. Emanuel Poche, Praha 1978, s. 296 (sošky sakristie probošt. kostela v Litomyšli, kol r. 1730); Suchomel 1990 (cit. v pozn. 35), s. 550, 552–553, 555, pozn. 13 a 16, 556, pozn. 32–34, 555, obr. 14; M. Pavlíček, „K dílu Matyáše Bernarda Brauna“, *Umění*, XLVII, 1999, s. 197, 202, pozn. 32.

37 Blažiček 1984 (cit. v pozn. 29), s. 32, č. kat. 32.

K Palkovu pražskému obrazu sv. Ludvíka krále

OLGA PUJMANOVÁ

Olga Pujmanová, předsedkyně Společnosti přátel Národní galerie v Praze, věnuje se italskému malířství 14.–16. století.

I stručný údaj nastartuje leckdy pátrání po památkách, jež byly kdysi zaznamenány na našem území. Tak tomu bylo i u informace zakladatele dějepisu umění v Čechách, Johanna Quirina Jahna (1739–1802), který mezi díly Františka Karla Palka uvedl hlavní oltářní obraz v pražském kostele Sv. Linharta.¹ Jeho kusá věta „Ferner das Gemälde des hohen Altars bey St. Leonard in der Altstadt“ byla jedinou zmínkou o tomto díle, a přece stačila k tomu, aby Pavel Preiss onen dnes neznámý obraz charakterizoval blíže.² Kostel sv. Linharta na Starém Městě patřil totiž od roku 1628 francouzské kolonii, která si po vzoru mnohem staršího a významnějšího bratrstva italského pár let předtím založila vlastní kongregaci pod ochranou sv. Ludvíka, francouzského krále Ludvíka IX., uctívaného ihned po kanonizaci v roce 1297.³ Ve Francii se kult rozvinul za vlády Bourbonů (1589–1792, 1815–1848), a sv. Ludvík se stal dokonce patronem francouzské monarchie. Naproti tomu v zemích habsburského mocnářství, k Francii dlouhodobě nepřátelských, na jeho projevy téměř nenarazíme. Vzhledem k těmto okolnostem uvedl Preiss Palkův neznámý obraz v souvislosti s jeho kresbou zachovanou v kopii a zachycující sv. Ludvíka, francouzského krále, jak hostí žebráky (obr. č. 1).⁴ Usoudil, že tato kresba vznikla s největší pravděpodobností buď podle návrhové studie, či přímo podle oltářního obrazu v kostele sv. Linharta, „neoficiálně přeladěného na patrocinium sv. Ludvíkovi“.

Za josefínských reforem byl kostel sv. Linharta roku 1787 zrušen, v roce 1798 zbořen a jeho zařízení rozptýleno nebo zničeno. Naštěstí se letos nečekaně v soukromé sbírce objevila dosud neznámá kresba Jana Tomáše Kleinharta (1742–1794) (obr. 2)⁵ zachycující stejný námět jako skica

(K 46419), ale v detailnějším, pečlivém provedení jemnými valéry a plynulými přechody mezi světlem a stínem. Král Ludvík v širokém plášti s hermelínovým límcem se tu stoje opírá o roh stolu, u něhož hodují tři žebráci, nad nimi v mračném pásu polehují tři andělci. Výjev se odehrává v klenuté místnosti s průhledem na nádvoří, kde vidíme věž zdobenou sochami připomínající Palkovu zálibu i zručnost v malování architektury.⁶ Kleinhartova kresba již svým formátem a popiskami nenechává na pochybách, že vznikla v roce 1791 podle Palkova oltářního obrazu, jako předloha ke grafickému listu. Objednal ji pravděpodobně zámožný člen francouzské kongregace s úmyslem rytinou připomenout oltářní obraz francouzského kostela sv. Linharta, tehdy již zrušeného. Autorem rytiny, pokud vůbec existovala, byl nejspíš Jan Jirí Balzer (1739–1799), který se přátelil s Kleinhartem a ryl podle jeho kreseb v Zeichen-Buchu. O Balzerově činnosti pro francouzské bratrstvo svědčí snad také jím signovaná drobná rytina – patrně svatý obrázek – zobrazující sv. Ludvíka, krále s obvyklými atributy, trnovou korunou a hřeby z kříže.⁷

Kompozici kresby (K 46419) Preiss pokládá za zjednodušenou redukci obrazu z hlavního oltáře kostela Santa Felicità ve Florencii od Simona Pignoniho a jeho postřeh vybízí k úvaze, jak si vysvětlit určitou příbuznost obou děl. Simone Pignoni (1611–1698), následovník Francesca Furiniho, patří k malířům florentského seicenta, dnes málo známým, za svého života však proslulým.⁸ Velebili ho mimo jiné jeho dva kolegové Carlo Maratta (1625–1713) a Luca Giordano (1632–1705), malíři zcela odlišného zaměření. Mimořádný obdiv vzbudil jmenovitě Pignoniův obraz *Banchetto di S. Luigi* (Florencie, S. Felicità), jehož repliku, snad modelletto, chová Palazzo

Pitti ve Florencii.⁹ Lucu Giordana upoutal natolik, že ho chtěl získat pro svou sbírku a majitele obrazu uspokojit kopií. Obraz objednal člen významného florentského rodu Luigi Guicciardini pro rodinnou kapli zasvěcenou jeho patronu. Na představenstvu kostela si vymínil, že dílo, umístěné tam roku 1682, nesmí kapli nikdy z žádného důvodu a pod žádnou záminkou opustit, a to nejen za jeho života. Příkaz se vztahoval i na jeho syny a potomstvo. Neobvyklé instrukce provázející vznik tohoto obrazu přispěly k jeho věhlasu, který dál šířily grafické listy. Jejich prostřednictvím mohl na Pignonih kompozici navázat František Karel Palko.¹⁰

Jeho *Hostina sv. Ludvíka krále* na hlavním oltáři kostela sv. Linharta pravděpodobně patřila k umělcovým nejzdařilejším oltářním obrazům. Vypovídá o tom ušlechtilá Kleinhartova kresba, která je cenným dokladem věrohodnosti zmíněných hypotéz Pavla Preisse.

Poznámky

K významnému jubileu Irène Bizot

1 Johann Quirin Jahn, „Fortsetzung der Nachrichten von böhmischer Künstlern, meistens Ausländern“, *Neue Bibliothek der schönen wissenschaften und freyen Künste*, XX, 1. Stück, Leipzig 1776, s. 151.

2 Pavel Preiss, *František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonia Palka*, kat. výstavy, Praha 1999, s. 217–219, 297, 309.

3 Italská neboli vlašská kongregace Nanebevzetí P. Marie, náboženské bratrstvo s charitativní činností, byla založena roku 1575, uznána papežem Řehořem XIII. v roce 1580 a 1600 začleněna do malířské mariánské kongregace v Římě. Italsky psanou žádostí z 23. září 1623 dosáhla francouzská kolonie nejprve přidělení

kostelíka na úpatí Petřína, jež čeští utrakvisté zasvětili mistru Janu Husovi (1595) a jehož potom služebně užívali i Němci. Později francouzská kongregace vlastnila také dobře prosperující špitál, který si zřídila v osadě sv. Jindřicha na Novém Městě. Ten se roku 1777 spojil s vlašským špitálem na Malé Straně a spolu s ním zanikl za Josefa II.; *ibid.*, s. 217.

4 Národní galerie v Praze, inv. č. K 46419, kresba perem, tuší lavírovaná, papír, 372 × 230 mm, na zadní straně vpravo dole označena „P den 18 (19?) Luglio disegnato 1771“. Svým stylem připomíná kopii kreseb Josefa Redlmayera; Preiss 1999 (cit. v pozn. 2), s. 219, 309; také Pavel Preiss, „Franz Karl Palko (1724–1767), Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik“, in *Schriften des Salzburger Barockmuseums*, Salzburg 1989, s. 114–115, č. kat. 40, obr.

5 Kresba perem, tuší lavírovaná, papír, 40 × 25 cm, značeno „F. Xa Palko inv. et pinxit Pragae – I. Kleinhart delineavit Pragae 1791“.

6 Palko poznával italská díla zprostředkovaně na svých různých působištích, jmenovitě ve Vídni, kde na Akademii působil Paul Troger, který studoval v Boloni u Giuseppa Maria Crespiho. Tam Palko spolupracoval s Antoniem Gallim Bibienou (1697–1774), členem rozvětvené boloňské rodiny zaměřené na jevištní tvorbu. Palko maloval do jeho architektonických scén stafáže, a tím získal zběhlost v podání architektury; Preiss 1999 (cit. v pozn. 2), s. 37–39.

7 NG v Praze, inv. č. R 34645. Za upozornění na tuto grafiku děkuji Janě Wittlichové, které vděčím také za pomoc při vyhledávání materiálu v grafické sbírce a její cenné připomínky.

8 G. Ewald – Simone Pignoni, „A little known Florentine Seicento Painter“, *Burlington Magazine*, 106, 1964, II, s. 218–226.

9 *Ibid.*, s. 222, pozn. 15.

10 Na rozdíl od starší literatury současné bádání nepředpokládá Palkovo studium v Itálii.

První verze Schwaigerových Novokřtěnců v Münsteru v Muzeu Sztuki v Lodži

DARIUSZ KACPRZAK – VÍT VLNAS

Dariusz Kacprzak, kurátor Sbírký zahraničního umění Muzea Sztuki v Lodži, věnuje se výzkumu staré evropské malby.

Vít Vlnas, ředitel Sbírký starého umění Národní galerie v Praze, zabývá se mj. dějinami uměleckého sběratelství a kulturních investic.

Novokřtěnci v Münsteru představují první rozměrnou mnohafigurovou kompozici Hanuše Schwaigera na (pseudo)historické téma. Toto klíčové dílo umělcova raného vídeňského období bylo současně první Schwaigerovou prací, s níž se mohla seznámit česká kulturní veřejnost (německý tisk referoval o jeho tvorbě již dříve).¹ Stalo se tak zásluhou mladého referenta pražského listu *Ruch* Karla B. Mádl, jenž se počátkem roku 1883 s uznáním zmínil o akvarelu objednaném renomovaným vídeňským uměleckým obchodníkem a nakladatelem Hugem Othmarem Miethkem.² Zanedlouho otiskl *Ruch* dokonce reprodukci Schwaigerovy kresby, zachycující výsek střední části kompozice.³ Mádl se v obširném komentáři pokusil nejen objasnit historický námět, ale též zařadit dílo do souvislostí malířova osobního vývoje. Připomněl také literární východisko obrazu, novoromantický epos Roberta Hamerlinga *Der König von Sion* (1868). Kritik vysoce zhodnotil obsahovou bohatost jednotlivých epizod, rozmanitost figurálních typů, technickou úroveň akvarelu a skutečnost, že navzdory nakupení postav zůstala kompozice díla racionální a přehledná. Recenze přesto končí jemnou výtkou: „Až Schwaiger ještě hlouběji vnikne ve studium přírody, zajisté že až ještě více uzraje v něm smysl a rozvaha umělecká, pak sám dovede sobě položit meze, jež ani jeho umění překročit nesmí.“⁴

Poměrně malá informovanost české veřejnosti o Schwaigerově díle byla jistě jedním z důvodů, proč umělcova první pražská výstava v Galerii *Ruch* počátkem roku 1887 zapůsobila překvapivým dojmem i na znalce.⁵ „Kdyby Jan Schwaiger za celý svůj život nenamaloval více než ‚Novokřtěnci v Münsteru‘, byl by historik českého umění povinen učiniti o něm velice čest-

nou zmínku, a kdyby celá jeho výstava neobsahovala nic jiného, než jedině toto dílo s náležitými k němu studii, byla by dosti zajímavá pro každého, kdo dovede uměleckou činnost ceniti bez obvyklé šablony,“ psal nadšeně hned po prvním dojmu Vilém Weitenweber, vlivný recenzent *Zlaté Prahy*.⁶ *Novokřtěnci* se zde objevili v obou tzv. velkých variantách a navíc je připomněly i přípravné studie.⁷ Zasvěcenci už věděli, že první verze akvarelu sklídila úspěch roku 1883 na Mezinárodní umělecké výstavě v Mnichově, kde o ní prý Schwaigerův příznivec, slavný Franz von Lenbach, uznale prohlásil: „Verrückt gewordener Mehlwurmhaufen!“⁸

Na pražské výstavě, pořádané vydavatelem *Ruchu* Aloisem Wiesnerem, visely obě „velké“ varianty *Novokřtěnců* napsleady vedle sebe. Mladší přešla po roce 1900 do pražského soukromého majetku, odkud se dostala (1941) do sbírek Národní galerie v Praze.⁹ Tam ji později následovala též zajímavá, karikaturně cítěná nedatovaná kompoziční studie (tzv. malá varianta II).¹⁰ Údajný první náčrt k *Novokřtěncům* (malá varianta I), uvedený v katalogu pražské výstavy s datem vzniku 1881, je dnes ve vídeňské Albertině.¹¹ Nejasný naproti tomu doposud zůstával osud prvního monumentálního provedení kompozice, tzv. velké varianty I. Dílo, jež objednal Miethke, viselo v roce 1883 na Internationale Kunstausstellung v Mnichově. O čtyři roky pozdější pražský katalog je uvádí (s mylným datováním do roku 1883) stále jako prodejnou práci z majetku H. O. Miethka.¹² Bud' ještě v Praze, nebo krátce poté ve Vídni akvarel konečně našel kupce: jeho novým majitelem se stal lodžský průmyslník Osser. Neznáme bohužel přesné datum akvizice *Novokřtěnců* a ne-

víme zatím nic bližšího o jejích okolnostech. Osobnost nového majitele slavného akvarelu nepostrádá zajímavost. Adam (Abe) Osser (27. 9. 1863 Varšava – 9. 9. 1932 Vídeň), syn varšavského židovského obchodníka, absolvoval Obchodní školu Leopolda Kronenberga ve svém rodišti a vzápětí se vydal na zkušenou k anglickým a německým obchodníkům s bavlnou. Roku 1886 otevřel v Lodži vlastní obchodní sklad, který brzy získal přímé zastoupení ve střední Asii. Lodž, ležící v ruském záboru, patřila na přelomu 19. a 20. století k nejvýznamnějším centrům textilní výroby a obchodu ve střední Evropě. Adam Osser dokonale využil možností, které mu doba a prostředí nabízely. Roku 1902 zahájila provoz jeho vlastní přádelna, později (1923) transformovaná do podoby akciové společnosti. V nejlepších letech zaměstnávaly Osserovy závody více než 800 dělníků a jejich majitel vykazoval obrat dva a půl milionu rublů (1905).

S majetkem rostla vážnost i vliv. Adam Osser působil v četných spolcích pro podporu průmyslu a v oborových svazech výrobců textilu, byl viceprezidentem Obchodní banky v Lodži, čestným městským radním, ba dokonce honorárním konzulem Italského království.¹³ Existují doklady o Osserových kulturních zájmech a filantropických aktivitách.¹⁴ O jeho sběratelské činnosti jsme však informováni pouze okrajově. Pramen z roku 1916, podávající výčet některých význačnějších obrazů v továrníkově majetku, vcelku přesvědčivě ilustruje vkus a záliby daného společenského prostředí.¹⁵ Vedle dobově módních polských autorů (Julian Fałat, Eugeniusz Kazimierowski, Alfred Wierusz-Kowalski, Bronisław Wiśniewski) se zde objevují malíři ze širšího středoevropského okruhu (Franz von Stuck, Camillo Friedländer), ba dokonce i monděnní a ve své době vysoce ceněný Španěl Ignacio Zuloaga. Schwaigerův akvarel uvádí soupis pod titulem *Poslední dny novokřtěnců (Ostatnie dni anabaptystów)*.¹⁶

Dědicem Osserova bavlňářského království se stal Adamův syn Stefan (nar. 1898), který se již v závěru otcova života na svou roli cílevědomě připravoval. Na přelomu let 1938 a 1939 emigroval zbytek Osserovy rodiny do Brazílie.¹⁷ Schwaigerovi *Novokřtěnci* přežili válku v Lodži. Úřední evidence je znovu podchytila v letech 1947–1953, kdy bylo dílo evidováno jako deponát při Wojvodském úřadu pro kulturu a umění (Wojewódzki Urząd Kultury i Sztuki). Od 1. června 1953 náleží akvarel do sbírek lodžského Muzea Sztuki, v nichž

byl ovšem veden po léta nepoznán jako práce snad německého monogramisty HS.¹⁸

Povědomí o Schwaigerově kompozici se po jejím prodeji do Osserovy sbírky rozštěpilo. Čeští badatelé pokládali dílo za nezvěstné a až do doby zcela nedávné o něm informovali poněkud zmateně pouze na základě staré reprodukce a nepřesných údajů.¹⁹ Polská literatura se naopak *Novokřtěncům* takřka nevěnovala. Příznačný je omyl editora citovaného soupisu Osserovy sbírky, jenž obraz připisal málo známému norskému malíři Johanu Friedrichu Schweigerovi († 1788).²⁰ Na výstavě „Polští jinověrci“, konané v muzeu v Suwałkách roku 1992, visel akvarel jako anonymní *Scéna z doby reformace*.²¹

Po téměř sto dvaceti letech tak přestala být klíčová první verze *Novokřtěnců* pro schwaigerovské bádání fantomem a stala se díky souhře šťastných náhod reálným podkladem pro seriózní analýzu. Originální dílo nám více nežli špatné černobílé reprodukce umožní pochopit názory všech, kdo na pražské výstavě roku 1887 srovnávali obě varianty kompozice. K. B. Mádl tu našel potvrzení své předpovědi, podle níž mladý malíř zákonitě dospěje k jednoduššímu, přehlednějšímu a současně psychologicky věrohodnějšímu řešení námětu. Vždyť už v roce 1883, kdy *Novokřtěnci* zaujali mnichovské publikum, kritik napsal: „Snad v pochopitelné snaze ukázati veškeré své umění [...] podal umělec přece příliš mnoho a zajisté, že nyní, kdy též obraz v rozměrech ještě větší pracuje, nejednu nepotřebnou nebo méně významnou charakteristickou postavu vynechá, mnohou skupinu hlouběji propracuje.“²² Po srovnání obou variant *Novokřtěnců* na výstavě v Galerii Ruch Mádl charakterizoval první z nich takto: „Obrazová plocha je plna dobrodružných postav, oživuje ji zmatené divoké vlnobití, jednotlivé skupiny a postavy jsou sice výtečně vytvořeny, humoristické, satirické a originální nápady kupí se tu v množství, ale jako celek je to jen řazení znamenitých jednotlivostí, jemuž chybí pořádkující duch přehlednosti.“²³ Uvedené nedostatky pak Schwaiger dokázal podle recenzenta úspěšně eliminovat v mladší verzi díla: „Nemohla však být napsána ostřejší kritika tohoto [tj. prvního, pozn. DK-VV] obrazu než ta, kterou Schwaiger svým druhým přepracováním namaloval. Jak jen mu to dovolilo jeho osobité nazírání, přepracoval zcela první kompozici. Všechno vedlejší a přepňující bylo vymýceno, dav přehledně seskupen, hlavní příběh jasně zobrazen, perspektiva zlep-

šena, světlo a tma jasně vymezeny, a tak bylo vlastně vytvořeno zcela nové dílo.²⁴ S odstupem téměř dvou desetiletí Mádl posléze shrnuje: „První obraz byl jediný světlý proud, jedna nepřetržitá záplava postav divokých, bizarních, zpusťlých, zvířecích. Byl to dav, z něhož jde hrůza a který jak rozpoutaný živel bez hrází zaplavuje všechnu prostoru. Nadzvednutý horizont a stejnoměrné světlo věru že této smečce pološílených wederdopperů nedodávaly přehlednosti. Tu přinesla druhá redakce.“²⁵ Je to názor snadno pochopitelný, neboť Mádlovi jako kritikovi vždy tanula na mysl didaktická funkce díla a jeho „srozumitelnost“ v povýtce literárním slova smyslu.²⁶

Přestože základní schwaigerovská monografie z pera Miloslava Lamače se s citovanou komparací obou variant *Novokřtěnců* v zásadě ztotožnila,²⁷ bylo by chyba spatřovat v lodžském obraze pouze nepodařeného staršího bratra „dokonalejší“ pražské verze. Elegantnímu novoromantickému stylu a promyšlené dějové struktuře Hamerlingova eposu vskutku lépe odpovídá mladší varianta akvarelu. Schwaigerovo dílo však není ilustrací a druhy slavná výpravná báseň o králi sionském nebyla pro malíře předlohou a pramenem, nýbrž pouze prvotní inspirací jeho vlastních vizí. Jsou-li *Novokřtěnci v Münsteru* vskutku „obdivuhodnou epopejí hrůzy, šílenství a bídy“,²⁸ jak je charakterizoval Jaroslav Kamper, pak lodžská verze působí na diváka v tomto smyslu mnohem sugestivněji nežli její uhlazenější pražská kolegyně. Bruegelovské hemžení, v němž oko jen obtížně nalézá opěrnou kompoziční síť, postavy záměrně řazené nad sebe bez respektu k zásadám kukátkové perspektivy, rozbouřený dav, z něhož se na okamžik vynoří a hned opět zmizí nezapomenutelné typy blouznivců a zatracenců, není to snad vnitřně pravdivý obraz specifické mentální atmosféry obleženého města, zmítaného démonem fanatismu? Dokonce i bizarní barokizující(!) kulisy, upomínající spíš na Schwaigerův rodný Jindřichův Hradec než na historický Münster, lze chápat jako znepokojivé varování; vždyť intolerance a kolektivní šílenství nejsou jevy omezené dobou či místem. První exemplář *Novokřtěnců* autor zjevně pojal jako krajní manifestaci svého kreda „neslušného malíře, jímž se stal proti vůli slušné rodiny“.²⁹

Ikonografickou a ikonologickou stránkou Schwaigerových *Novokřtěnců* se obšírně zabýval jeden z autorů této stati již před časem.³⁰ Na tomto místě postačí připomenout, že dílo představuje jednu z nejnáročnějších výtvarných evokací his-

torie münsterské novokřtěnecké komuny z let 1534–1535.³¹ Mylné výklady zobrazeného děje, jež akvarel provázejí v podstatě od jeho vzniku, mají svůj kořen ve volnosti, se kterou malíř přistoupil k historickým událostem i k textu Hamerlingova eposu. Základní kompoziční myšlenku *Novokřtěnců* našel Hanuš Schwaiger bezesporu na vídeňských malbách Petera I. Bruegela: vedle často citovaného *Nesení kříže* tu myslíme především na *Dětské hry* a na *Zápas masopustu s postem*. Schwaiger z díla velkého Nizozemce přejímá vedle charakteristické nadhledové perspektivy i důmyslnou režii davové scény, v níž je ústřední výjev jakoby skryt, odsunut na okraj kompozice, ale přesto dostatečně zdůrazněn. Imaginární kulisy upomínají na prostředí, v němž se odehrávají některé historizující obrazy Makartovy: široce pojatý frontální prospekt s výraznými průčelími, doplněný o příznačné stupňovité jeviště v pravém popředí. Na pražské variantě nechybí ani oblíbená dekorativní kašna gotizujících tvarů.³²

Výstup odehrávající se vpravo před arkýřem radnice údajně inspirovala konkrétní událost. V říjnu 1534 došlo v Münsteru před tváří shromážděného davu k dramatické roztržce mezi samozvaným králem novokřtěnců Janem z Leydenu a jeho „místodržícím“ Berndem Knipperdollingem. Knipperdolling předstíral prorocké vytržení (profetické stavy náležely v komuně anabaptistů k běžným politickým nástrojům), tančil kolem králova trůnu a hlásal, že všichni musí z Božího příkazu opustit Münster, neboť je třeba ztrestat bezbožné a šířit víru. Jan reagoval rovněž předstíranou extází, která potvrdila jeho autoritu a nutnost setrvat v hradbách města, jež bude jako jediné uchráněno před nadcházející apokalyptickou katastrofou. Druhého dne (12. 10. 1534) Knipperdolling opakoval svůj tanec před trůnem (rovněž veřejné křepčení bylo součástí řady sektářských rituálů inspirovaných Starým zákonem). Usedl dokonce na trůn a odtud hlásal, že říše potřebuje dva krále: jednoho duchovního a jednoho světského.³³ Schwaiger spojil epizodu s teatrálním sporem o trůn imaginárního království s obrazy bídy a zmaru známými z desátého zpěvu Hamerlingova *Krále sionského*. Formou dramatické zkratky tak zachytil jak genezi tragédie pokusu o ustavení Božího království na zemi, tak i její vyústění.

Identifikace historických postav na obraze není složitá. Jan z Leydenu se pokouší přimět Knipperdollinga, aby vstal z trůnu, u jehož paty jasně rozeznáváme kazaatele Bernda Rothmanna. V lodžské verzi a na obou malých variantách doprovází

tohoto anabaptistického ideologa ještě kancléř Bernd Krechting. Proslulé mnohoženství novokřtěnců připomíná lodžie zaplněná královými manželkami (na pražské variantě tento motiv chybí). Ze zdánlivě chaotického davu, zaplavujícího dlažbu „münsterského“ náměstí, při bližším pohledu jasně vystupují charakteristické skupiny a jednotlivé postavy, které ztělesňují tradiční negativní vlastnosti přisuzované sektářům. Nalezneme zde až didaktické odkazy na anarchii a rozvrat právního pořádku (motiv ničení městských knih a dalších úředních dokumentů), na obrazoborectví a svatokrádeže i na herezi a chiliasmus (blázen s holubicí Ducha svatého, což je současně narážka na Knipperdollingovo falešné vizeonářství). Skupinka v levé polovině obrazu představuje kritiku mnohoženství: muž zavrhl svou původní monogamní manželku i s dítětem a nahradil ji v souladu se zákony sionského království několika mladšími partnerkami. Také ostatní dílčí výjevy ilustrují jednotlivé fáze mravního rozvratu münsterské teokratické říše.

Zbývá dodat, že Hanuš Schwaiger se *in effigie* účastní vražedného mumraje, který s takovou sugestivitou zobrazil. Na lodžských *Novokřtěncích* zachytil sám sebe mezi davem ve společnosti své sestry Johanny, na pražských díle se namaloval, jak v davu anabaptistů tančí se Smrtí, která mu nastavuje zrcadlo. O mimořádné zaujatosti umělce tématem přesvědčivě vypovídá též Schwaigerova *Vlastní podobizna* z roku 1882.³⁴ Vyobrazil se na ní v převleku za Jana z Leydenu, tragického krále Münsteru. Melancholie tohoto díla je očividně hamerlingovská, za předlohu pak malíři posloužil jediný autentický Janův portrét od vestfálského rytce Heinricha Aldegrevera.³⁵ Schwaigerův pohled na zvrhlé království náboženských fanatiků byl bezesporu kritický a není divu, neboť umělci šlo zjevně o podobenství jeho vlastní doby. Jan z Leydenu však patří mezi několik málo postav, jež nebyly na lodžské ani pražské verzi *Novokřtěnců* karikovány. Známa a několikrát již interpretovaná auto-stylizace Hanuše Schwaigera do postavy krysaře tu evidentně našla osobitý významový protějšek.³⁶

Poznámky

1 K tomu naposledy Ondřej Chrobák, „Studie k ranému dílu Hanuše Schwaigera *Vodník*“, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, XI, 2001, s. 49–57, zde zvl. s. 108–113.

2 –b.– [= Karel Boromejský Mádl], „Jan Schwaiger, rodák Jindřicho-Hradecký...“, *Ruch*, V, 1883, s. 112. K Miethkovým kontaktům

se Schwaigerem, které trvaly až do umělcovy smrti (Miethke mj. uspořádal Schwaigerovu posmrtnou výstavu v prosinci 1912), nejnověji Tobias G. Natter, *Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne*, Wien 2003, passim. Zde zájemce najde i četné odkazy na dosud nevyužité prameny a literaturu vídeňské provenience.

3 *Novokřtění v Münsteru r. 1535*. Dle vlastního obrazu pro *Ruch* nakreslil Jan Schwaiger. *Ruch*, V, 1883, s. 148. Tutéž xylografickou reprodukcí Schwaigerovy kresby přetiskuje Ludwig Hevesi, *Oesterreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Versuch*, Leipzig 1903, s. 301, obr. 234.

4 K[arel] B. M[ádl], „Novokřtění v Münsteru r. 1535“, *Ruch*, V, 1883, s. 159–160.

5 Srov. Miloš Jiránek, „Hanuš Schwaiger“ [sic!], in *Miloš Jiránek, literární dílo*, ed. Ladislav Jiránek, Praha 1936, s. 427–461, zde s. 438.

6 V[ilém] W[eitenweber], „Souborná výstava děl Jana Schwaigera“, *Zlatá Praha*, IV, 1887, s. 207.

7 Srov. *Seznam výstavy děl J. Schwaigera*, katalog, Praha 1887, s. 7–8, č. kat. 1 (akvarel, 1886, majetek Galerie Ruch, prodejní); s. 8, č. kat. 3 (akvarel, 1883, majetek H. O. Miethka ve Vídni, prodejní); srov. *ibid.* s. 8, č. kat. 2 (*První náčrt k „Novokřtěncům“*, akvarel, 1881, majetek J. Klause ve Vídni, neprodejní); s. 22, č. kat. 57 a obr. na s. 19 (*Studie hlavy „Novokřtěncům v Münsteru“*, kresby, 1885, majetek Galerie Ruch, prodejní).

8 Jiránek (cit. v pozn. 5), s. 437; Hevesi (cit. v pozn. 3), s. 300, připisuje tentýž výrok Augustu Pettenkofenovi.

9 Akvarel, papír, 1040 × 1870 mm, inv. č. K 7196, sign. uprostřed dole „HS 1885“, zakoupeno 1941 ze sbírky J. Růžičky; srov. *Seznam* (cit. v pozn. 7), s. 7–8, č. kat. 1 (datováno 1886); *Volné směry*, IV, 1900, obr. na s. 36 (uváděno stále jako majetek A. Wiesnera); Miroslav Lamač, *Hanuš Schwaiger*, Praha 1957, s. 91, č. 28–32; Jiří Vykoukal, *Hanuš Schwaiger 1854–1912*, kat. výstavy, Cheb 1999, s. 76, č. kat. 29.

10 Akvarel, papír, 255 × 1870 mm, inv. č. DK 5334, sign. vpravo dole „Aequitatis dies et fraternitatis Monasterii MDXXXIII HS“, předáno 1950 Ústředním národním výborem hl. m. Prahy. Srov. Lamač (cit. v pozn. 9), s. 91, č. 24–25.

11 *Seznam* (cit. v pozn. 7), s. 8, č. kat. 2; Lamač (cit. v pozn. 9), s. 27, 91, č. kat. 21.

12 *Seznam* (cit. v pozn. 7), s. 8, č. kat. 3.

13 Julianna Wasiak, „Adam Osser“, in *Polski Słownik Biograficzny*, Bd. XXIV/1, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979, s. 385–386 (zde další literatura); Andrzej Kempa, Marek Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z Łodzią związanych*, Bd. I, Łódź 2001, s. 111.

14 Srov. Wiesław Puś, *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793–1914*, Łódź 2001, s. 181, 214.

- 15** K problematice obecněji Stefan Pytlas, *Łódzka burżuazja przemysłowa*, Łódź 1994; Dariusz Kacprzak, „O smaku artystycznym łódzkých průmyslůvcův druhé poloviny XIX i počátku XX věku“, in *Smak artystyczny i znanstwo sztuki. Rozważania o smaku artystycznym*, ed. Józef Poklewski – Tomasz F. de Rosset, Toruń 2002, s. 203–225.
- 16** Jacek Strzałkowski, *Artyści, obrazy, zbieracze w Łodzi do 1918*, Łódź 1991, s. 33, č. 84. K mylně (ale již v době vzniku díla doložené) představě, že totiž Schwaigerův akvarel zachycuje konec království münsterských anabaptistů srov. naposledy Vít Vlnas, *Novokřtenci v Münsteru*, Praha 2002, s. 194–199.
- 17** Wasiak (cit. v pozn. 13), s. 385.
- 18** Akvarel, papír nalepený na plátně, 700 × 1255 mm, inv. č. MS/SO/M/ 196, sign. vpravo dole „81HS82“. Na zadní straně otisk razítka s textem: „H. O. Miethke/Verlags Kunsthandlung/Wien I ...Kengasse 2“.
- 19** Srov. Lamač (cit. v pozn. 9), s. 91, č. 26, 27 (neuvádí žádné údaje o rozměrech, signatuře a současném uložení díla); Vykoukal (cit. v pozn. 9), s. 20 (datuje akvarel do let 1882–1883, tj. o rok později); Roman Prahel, „Malířství v generaci Národního divadla, Čechy 1860–1890“, in *Dějiny českého výtvarného umění, (III/2) 1780/1890*, ed. Helena Lorenzová – Taťána Petrasová, Praha, 2001, s. 60–113, zde s. 99–101, s. 100, obr. 413 (dílo vedeno jako nezvěstné, omylem označeno jako malba olejem na plátně a rovněž datováno až do let 1882–1883 mylně); Vlnas 2002 (cit. v pozn. 16), s. 194 (taktéž mylně označuje první velkou variantu *Novokřtenců* za olejomalbu). Zmatek v datování jednotlivých variant *Novokřtenců* způsobil Karel B. Mádl, který již v katalogu první Schwaigerovy pražské výstavy uvedl v rozporu se signaturami mylné letopočty jejich vzniku (viz pozn. 7) a i později se jich stále držel. Srov. např. K[arel] B. Mádl, „Hanus Schwaiger“, *Volné směry*, IV, 1900, s. 30–61, zde s. 38.
- 20** Strzałkowski (cit. v pozn. 16), s. 45.
- 21** „Innowiercy polscy“, Suwałki 1992 (výstava bez katalogu).
- 22** Mádl 1883 (cit. v pozn. 4), s. 159.
- 23** K[arel] B. Mádl, „Hans Schwaiger's Kollektiv-Ausstellung“, *Politik*, 1887, 5. 2; cit. dle Lamač (cit. v pozn. 9), s. 29.
- 24** Ibid.
- 25** Mádl 1900 (cit. v pozn. 19), s. 38–39.
- 26** K Mádlův vědeckému profilu zejména Lubomír Konečný, „Karel Boromejský Mádl“, in *Kapitoly z českého dějepisu umění, I. Předchůdci a zakladatelé*, Praha 1986, s. 181–185. O kontaktech Mádl a Schwaigera nově Chrobák (cit. v pozn. 1), s. 56–57, zvl. pozn. 11.
- 27** Lamač (cit. v pozn. 9), s. 28–30. Zde jsou také podrobně analyzovány kompoziční odlišnosti obou variant.
- 28** Jaroslav Kamper, „Hanus Schwaiger“, *Rozhledy*, VI, 1897, s. 934–939, zde s. 936.
- 29** Lamač (cit. v pozn. 9), s. 29 (citát ze Schwaigerovy autobiografické črty, *Wiener Rundschau*, 1899, 16. 3.).
- 30** Vít Vlnas, „Druhý život Nového Jeruzaléma: Schwaigerovi *Novokřtenci* v Münsteru a jejich kulturně historický kontext“, in *Ars baculum vitae. Sborník k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, ed. Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka, Praha 1996, s. 344–360; Vlnas 2002 (cit. v pozn. 16), zvl. s. 188–206. Na tyto tituly v dalším textu již neodkazujeme.
- 31** O „druhém životě“ tématu münsterských anabaptistů v krásné literatuře, hudbě a výtvarném umění naposledy a podrobně katalog *Das Königreich der Täufer. 2. Die münsterischen Täufer im Spiegel der Nachwelt*, Münster 2000 (Schwaigerovo dílo je zde z neznámých důvodů opomenuto).
- 32** Architektonické pozadí identické s kulisou *Novokřtenců* nacházíme na Makartově obraze *Slavnostní vjezd* (1863–1865), Schweinfurt, sbírka Georga Schäfera (Gerbert Frodl, *Hans Makart, Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg 1974, č. kat. 47, tab. 11).
- 33** Srov. *Berichte der Augenzeugen über das Münsterische Täuferreich*, (= Die Geschichtsquellen des Bistums Münster, 2), Münster 1853 (reprinty Münster 1965, 1983), ed. Carl Adolf Cornelius, s. 148–150.
- 34** Viz Lamač (cit. v pozn. 9), obr. 13 za s. 24.
- 35** Srov. zejména Max Geisberg, *Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie*. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 76). Straßburg 1907.
- 36** Viz Lamač (cit. v pozn. 9), s. 25–26; nové interpretace tohoto motivu přinášejí např. Vykoukal (cit. v pozn. 9), s. 16–18 a Chrobák (cit. v pozn. 1), s. 51. Ke genezi tématu krysaře v českém umění přelomu století (u Hanuše Schwaigera a Viktora Dyka) srov. Zdena Adamová, „Pověst o krysaři“, *Česká literatura*, 16, 1968, s. 63–71.