



BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE XX-XXI/2010-2011

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 978-80-7035-487-2) 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, Anna Janišťinová, 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 (Academy of Arts, Architecture and Design in Prague), Tomáš Vlček

Design and graphic layout: Lenka Blažejová

Printing: Tisk Horák a. s., Ústí nad Labem

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, 2011

BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XX-XXI/2010-2011

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 978-80-7035-487-2) 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, Anna Janišťinová, Lubomír Konečný (Akademie věd České republiky v Praze), Roman Prahel (Univerzita Karlova v Praze), Anna Rollová (Národní galerie v Praze), Filip Suchomel (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze), Tomáš Vlček

Grafická úprava a sazba: Lenka Blažejová

Tisk: Tisk Horák a. s., Ústí nad Labem

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

© Národní galerie v Praze, 2011

Hlavní partner NG v Praze / Major partner of the NG in Prague: 

Patron NG v Praze / Sponsor of the NG in Prague:



BULLETIN

of the National Gallery in Prague

XX-XXI/2010-2011

Contents

- 6 JAN KLÍPA
Hussitentum und Stil. Bemerkungen zur bildenden Kultur Prags am Vorabend der Hussitenkriege und zu ihrer Interpretation
- 22 HELENA DÁŇOVÁ
Relief aus dem Kloster Corona Mariae in Třebařov bei Krasíkuv und die im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts tätige Olmützer Werkstatt
- 43 HELENA DÁŇOVÁ
Die sitzende Jungfrau Maria aus der Nationalgalerie in Prag. Ein dem Meister des Kefermarkter Altars zugeschriebenes Relief
- 63 THOMAS FUSENIG
Unbekannte Werke des Malers Friedrich Christoph Steinhammer (tätig 1612–1640?)
- 68 MARCELA VONDRÁČKOVÁ
Felix Anton Scheffler in the Collections of the National Gallery in Prague
- 80 STEFAN BARTILLA, HANA SEIFERTO VÁ, ANJA K. ŠEVČÍK
Wie die alten Gemälde wandern... Katalog der aus der holländischen Schule abgeschrieben en Gemälde in den Sammlungen der Nationalgalerie Prag
- 104 PETRA POLLÁKOVÁ
The Secret of Two Bears
- 111 OLGA PUJMANOVÁ
Correspondance de Jiří Kolář avec Béatrice Bizot

Obsah

- 128 JAN KLÍPA
Husitství a styl. Poznámky k výtvarné kultuře Prahy v předvečer husitských válek a k její interpretaci
- 138 HELENA DÁŇOVÁ
Reliéf z kláštera Corona Mariae v Třebořově u Krasíkova a olomoucká dílna činná v první čtvrtině 16. století
- 150 HELENA DÁŇOVÁ
Sedící Panna Marie z Národní galerie v Praze - reliéf připsaný Mistru kefermarktského oltáře
- 161 THOMAS FUSENIG
Neznámá díla malíře Friedricha Christoha Steinhammera (činný 1612-1640?)
- 164 MARCELA VONDRÁČKOVÁ
Díla Felixe Antona Schefflera ve sbírkách Národní galerie v Praze
- 171 STEFAN BARTILLA, HANA SEIFERTOVÁ, ANJA K. ŠEVČÍK
Wie die alten Gemälde wandern... Katalog obrazů vyřazených ze souboru holandského malířství ve sbírkách Národní galerie v Praze
- 185 PETRA POLLÁKOVÁ
Tajemství dvou medvědů
- 191 OLGA PUJMANOVÁ
Korespondence Jiřího Koláře s Béatrice Bizotovou

Hussitentum und Stil.

Bemerkungen zur bildenden Kultur Prags am Vorabend der Hussitenkriege und zu ihrer Interpretation¹

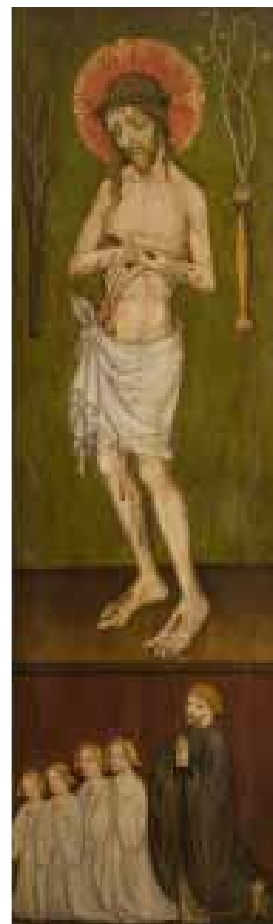
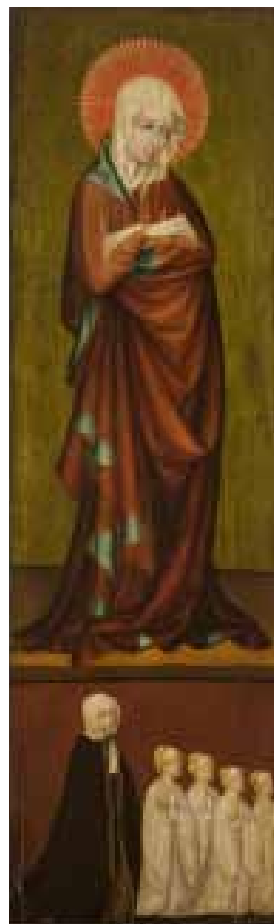
JAN KLÍPA

Jan Klípa,
Kurator der
Nationalgalerie
in Prag,
spezialisiert sich
auf Tafelmalerei
des 14. und 15.
Jahrhunderts.

Die Beziehungsfrage von hussitischer Reformationsbewegung und bildender Kunst gehört zu den meistdiskutierten Themen der tschechischen kunsthistorischen Mediävistik.² Bei den bisherigen Abgrenzungsversuchen der Begriffe hussitische oder im breiteren Kontext *utraquistische Kunst*³ galten – neben der simplen Entstehungszeit – der ikonografische Inhalt oder aber die (bei der geringeren Anzahl der Fälle die aus Quellen belegte) Konfession des Stifters als grundlegendes Kriterium für die Einordnung eines Werks in diese Kategorie.⁴ Die Themenwahl erlaubt nämlich die deutlichste Identifikation des konfessionellen Kontexts eines Werks bzw. der Konfessionszugehörigkeit des Stifters. Aber auch in diesem Fall ist Vorsicht geboten, wie die Kontroverse um die sog. *Krumauer Miscellanea*⁵ oder das von Jakub Kostowski wiederholt betonte Vorkommen von Eucharistiemotiven (das Thema des Schmerzensmannes oder die Abbildung des Kelchs), die im tschechischen Umfeld als proreformativ interpretiert werden,⁶ wohingegen sie in Schlesien während des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts im katholischen Umfeld auftauchen⁷ oder schließlich der Fall der *Assumpta*,⁸ die von der Utraquistenfamilie der Smíšek z Vrchovišť adoriert wurde.⁹

Nimmt man als Prämisse an, dass Form und Inhalt des Kunstwerks eine Einheit bilden,¹⁰ nimmt wunder, dass man nur ausnahmsweise auf Versuche stößt, auch gewisse formale Merkmale

als typisch für das hussitische Milieu zu beschreiben – mit anderen Worten, die hussitische Kunst anhand von Stilaspekten zu definieren. Eine Ausnahme bilden da mehrere Studien von Robert Suckale.¹¹ Suckale ist von der einflussreichen Theorie der Stilmodi ausgegangen, wie sie Jan Białostocki formuliert hat¹² (auf deren theoretischen Grundlage hatte er bereits seine ältere Studie zur Problematik der Stillagen in der *parlerschen Kunst* abgefasst¹³) und formulierte seinerseits die These, laut deren die Stillage – also die formale Gestalt – so gewählt werden könne, dass das resultierende Werk den politischen oder konfessionellen Ansichten des Auftraggebers nachkommt. Diese These hat er dann auf die breit aufgefasste hussitische Kunst angewendet, und zwar in seinem Referat auf dem 28. internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Berlin.¹⁴ Von Hus' Kritik an Bildern und Kirchenschmuck ausgehend, die den Betrachter von Christus ablenken und ihn nur in Versuchung führen, legte er diese als Kritik am formalen Aspekt von Kunstwerken des böhmischen Schönen Stils aus – an ihrer verführerischen Schönheit, Farbenfreude und realistischen Tendenzen, die zur Vermischung des Himmlischen mit dem Irdischen führen.¹⁵ Schließlich formulierte er explizit: „Diese Kritik hatte größte Wirkung. Auf vielerlei Weise versuchten zeitgenössische Auftraggeber und Künstler, ihr zu entsprechen. ...Deshalb gewinnt seit etwa 1400 eine Tendenz zur Reduktion der



1 Böhmen, *Raudnitzer Altar*, 2. Jahrzehnt des 15. Jhs., Národní galerie v Praze.



2 Böhmen, *Jenaer Kodex*, Fol. 34v, Christus wäscht den Aposteln die Füße, vor 1500, Knihovna Národního muzea. Foto aus: Studničková (Anm. 38).

Schönlinigkeit und -farbigkeit zunehmend die Oberhand, die man nicht einfach als schlechtere künstlerische Qualität abtun kann. Sie ist Absicht.⁴¹⁶

Suckale untermauert seine These mit dem Verweis auf den *Raudnitzer Altar*¹⁷ (Abb. 1), insbesondere auf dessen nüchterne Farbgebung und Ikonografiety, auf dem die Jungfrau Maria demütig an der Lagerstatt kniend und nicht triumphal gekrönt am Himmel thronend dargestellt ist. An dieser Stelle muss aber darauf verwiesen werden, dass der Autor offenbar die schlichte Tatsache übersehen hat, dass es sich hier um einen Altarschrein mit dem Tod der Jungfrau Maria, keineswegs mit der Krönung der Jungfrau Maria handelt – die Motivwahl richtet sich also höchstwahrscheinlich nach der Weihe des Altars, keineswegs nach Hus' Ansichten über die Kunst des Schönen Stils. Zudem könnte aber eine etwaige Szene mit der

Krönung der Jungfrau Maria z. B. im nicht erhaltenen Triptychon-Aufsatz dargestellt gewesen sein.¹⁸ Für weitere den Einfluss von Hus' Ansichten auf die bildende Kunst illustrierende Beispiele greift Suckale in den Denkmalfond der lokalen Zentren in unmittelbarer Nachbarschaft des Königreichs Böhmen, insbesondere ins Nürnberger Milieu. In Nürnberg hat Hus nämlich auf seinem Weg nach Konstanz im Jahr 1415 kurz Halt gemacht, wurde hier von neugierigen Massen begrüßt und hat mit den hiesigen Gelehrten disputiert. Laut dem nach Prag geschickten Brief sind seine Ansichten in Nürnberg auf allgemeine Zustimmung gestoßen, von der sich nur die ablehnende Haltung eines Kartäusers und des Pfarrers der St. Sebalduskirche abhob.¹⁹ Aus dieser Episode deduziert Suckale einen derart grundsätzlichen Einfluss von Hus' Reformgedanken auf die Nürnberger Produktion, dass er nicht zögert, diese direkt als „Reformstil“ zu bezeichnen, die das örtliche Kunstschaffen bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts beherrscht hat.²⁰ Als Beweis zieht er das *Marien-Epitaph der Anna Imhoff* heran,²¹ das sich im Vergleich zu seinem primären Beispiel – also der *Madonna von Raudnitz* – durch eine dunkel-monotone blaurote Farbgebung auszeichnet. Der Aussagewert der genannten Unterschiede wird aber ganz beträchtlich vom Umstand gemindert, dass auf der heute verschollenen Inschrift, die das Epitaph ergänzte, der Tod der Anna Imhoff am 2. Juni des Jahres 1449 erwähnt wird.²² Die miteinander verglichenen Werke liegen also rund sieben Jahrzehnte auseinander. Ähnlich hat sich Suckale in einer Synthese zur Kunstgeschichte in Deutschland ausgedrückt: in der Reaktion auf Hus' Predigten tauchte in den böhmischen und umliegenden Ländern eine Kunst auf (von Suckale als „hussitisch“ oder etwas anachronistisch „utraquistisch“ bezeichnet), die inhaltlich katholisch blieb, formal aber auf die Kritik an der Ästhetik des Schönen Stils reagierte, insbesondere durch Resignation auf formale Schönheit und erlesene Farbigkeit. Dabei fasste er die zeitliche Abgrenzung genauer, indem er die Untergrenze dieser Erscheinung auf das Jahr 1405 festsetzte.²³

Seine Überzeugung von einer engen Bindung zwischen Kolorit und reformatorischer Gesinnung demonstrierte Suckale nur so nebenher bereits in seinem älteren Beitrag über das *Baseler Diptychon* und den *Altar von Pähl*.²⁴ Die reformatorische Einstellung wird laut Suckale von der Verwendung gedämpfter Farben mit einem charakteristischen

Vorrang von Braun am *Retabel von Pühl* signalisiert.²⁵ Im Text hat Suckale sogar die Spur enthüllt, die ihn zur Bezeichnung des Kolorits als wichtigstes formales Unterscheidungsmerkmal der Reform- oder Hussitenkunst geführt hat. Das war der Fall der *Tafeln alter und neuer Farben*, also von Bildantithesen, die laut gängiger Interpretation zeitgenössischer Nachrichten irgendwann in den Jahren 1412–1414 auf Veranlassung des Nikolaus von Dresden und dessen antithetischen Streitschrift durch Prag getragen wurden.²⁶ Wie aus seinem Text hervorgeht und wie es auch der spätere Nachhall dieser Propagandawerke festgehalten hat – insbesondere der sog. *Jenaer Kodex* vom Ausgang des 15. Jahrhunderts, waren Szenen, die Christus und die Apostel in ihrem vorbildlichen Handeln zeigten, dezent, hell und in schlichter Farbigkeit gehalten, während deren Gegenteile, meist die häresieartigen Übelstände von Papsttum und Kurienpraxis in satten, bunten Farben mit einem dekorativ gestalten Hintergrund ausgeführt waren.

Fasst man die elementaren Punkte von Suckales Theorie über die Formgestalt der hussitischen Kunst zusammen, kann man sagen, dass der Autor erstens mit einer breiten Kenntnis von Hus' Ansichten über Kultbilder (insbesondere seinen Abstand zu jenen zeitgenössischen Kunstwerken, die heute Schöner Stil genannt werden) operiert, und das nicht nur im böhmischen Umfeld. Zweitens setzt er eine allgemeine Akzeptanz dieser Ansichten voraus und drittens kommt er zum Schluss, dass die vorrangige Antwort der Kunstwelt auf diese Impulse in einer bewussten Abstandnahme von der sinnlichen Schönheit der Bilder und Statuen bestand, die besonders markant durch einen Koloritwandel zum Ausdruck kam, wobei die Referenzanalogie für diese Feststellungen nur in den spätgotischen illuminierten Reaktionen auf die *Tabulae* des Nikolaus von Dresden besteht.

Die Frage, in welchem Maß die theoretischen Ansichten von Hus und dessen Nachfolgern über Kunstwerke allgemein bekannt waren und in wie weit man gerade damit beispielsweise das Phänomen des hussitischen Bilderstürmertums erklären kann, gehört sicher in dieser Diskussion zu den Grundsatzfragen, Aber auch zu den Fragen, von denen so manche keine überzeugende und eindeutige Antwort erhalten hat. Es hat den Anschein, dass man notgedrungen eher mit einer selektiven Kenntnis der betreffenden Ansichten rechnen kann,

die zudem im Fall von Hus, wie in der Literatur mehrfach betont wurde, bei Weitem nicht zum Kernstück seiner Lehre gehörten.²⁷ Die Situation von 1417, als die Bilderfrage auf der Ebene der theoretischen Auseinandersetzung in den eigentlichen Brennpunkt der damaligen Disputationen geriet, wird (genau wie das Maß der Stückhaftigkeit unserer Kenntnisse von der gegebenen Problematik) von der jüngsten Feststellung erhellt, dass der bekannte Text der „Predigt vor dem Tein“ des Jakobus von Mies wahrscheinlich keine Predigt, sondern eine auf Latein abgefasste Universtätsquästion ist – was ganz wesentlich den möglichen Impakt in breiten Bevölkerungskreisen schmälert.²⁸ Die ikonophobischen oder ikonoklastischen Handlungen des Volks haben also eher wirklich, wie es Milena Bartlová formuliert hat, vereinzelte Aktionen der Anführer nachgeahmt wie etwa die belegten Auftritte des Hieronymus von Prag, ohne jedoch von einem tieferen Verständnis ihrer intellektuellen Grundlage getragen zu werden.²⁹

Der zweite Punkt – also die Überzeugung von einer breiten Akzeptanz der Gedanken des Magisters Hus – ignoriert die Tatsache, dass sogar das Prager Milieu in Beziehung zu Hus recht zwiespältig war. Obwohl Hus Rückhalt am Hofe Wenzels fand (und auch das mit wechselndem Erfolg – je nach der gerade dominierenden Hofclique),³⁰ gab es eine stete mächtige Enklave, die seiner Lehre nicht zugetan war, nämlich den hohen Klerus mit dem erzbischöflichen Hof an der Spitze sowie das vermögende Patriziat, das zum Großteil deutsch war.³¹ Aus diesen Gesellschaftsschichten rekrutierte sich auch ein beträchtlicher Teil der Auftraggeber von Kunstwerken.

Suckales Kronbeweis in Gestalt der *Tafel der alten und neuen Farben* erfordert eine eigene Analyse. Die Vorstellung von der Existenz dogmatischer oder polemischer Tafeln – eine Art mittelalterliche Transparente, in Umzügen und Prozessionen mitgeführt, die den Traktattext des Nikolaus von Dresden illustrieren sollten, wird unter den Historikern der mittelalterlichen Kunst allgemein geteilt. Aus der Sicht der übrigen historischen Disziplinen ist die Situation jedoch nicht ganz eindeutig. František Šmahel relativierte einige eingefleischte Vorstellungen über Nikolaus' Traktat bereits im Jahr 1992.³² Der vorausgesetzte Zusammenhang zwischen der Schrift und den Gemälden ist laut Šmahel die Folge der suggestiv wirkenden Kunstterminologie. Beide

Ausdrücke – *color* sowie *tabula* – haben ihre Bedeutung allerdings auch im Rahmen des mittelalterlichen Rhetoriksystems, das für das Traktat des Nikolaus von Dresden einen adäquateren Kontext darstellt, wie auch die Bezeichnung mehrerer Umschreibungen des Texts als *dialogus* oder *conversatio* belegt. *Color* ist ein geläufiger Begriff zur Bezeichnung eines formalen Rhetorikmittels – eins der benutzten mittelalterliche Rhetorik-Kompendien war so die Schrift des Onulf von Speyer mit dem Titel *Colores rhetorici*, die sich überhaupt nicht mit Farben befasste.³³ Der Ausdruck *tabula* bezeichnete dann im Kontext der Rhetorik eine Übersicht oder Zusammenfassung von autoritativen Aussprüchen zu einem bestimmten Thema. Der einzige Beleg für den Zusammenhang zwischen Nikolaus' Text mit bestimmten Gemälden ist eine dem Hus-Traktat „De sex erroribus“ in der *Nikolsburger Handschrift* beigefügte Notiz.³⁴



3 Böhmen, *Bibel* des Petr Zmrzlík von Svojšíň, Fol. 174r, Schreibender Aristoteles, 1411–1414, SOA Litoměřice. Foto aus: Stejskal – Voit (Anm. 41).

Auf die Frage, ob die Illuminationen im *Jenaer Kodex* gerade auf dem Malerschmuck der Bethlehemkapelle fußen könnten – auf dem einzigen nachgewiesenen Nachhall von Nikolaus' *Tabulae* im Bereich der Malerei, hat Miloslav Vlček nach einer gründlichen Analyse dieser Gemälde eine verneinende Antwort gegeben.³⁵ Šmahel selbst inkliniert zu der schon von Karel Chytil angedeuteten Möglichkeit,³⁶ dass nämlich das Traktat des Nikolaus sekundär als Libretto zu einem Agitationszyklus gedient haben könnte, der laut einem Bericht des Chronisten Václav Hájek z Libočan das Maßhaus in der Unterkunft der Dresdener Magister im Haus Zur schwarzen Rose schmückte.³⁷ Die späteren Paraphrasen in beiden Handschriften (sowohl im *Jenaer* als auch *Göttinger Kodex*) sind eher späte selbständige Bearbeitungen von Nikolaus' Text als Repliken dieser Malereien. Zwischen den Seiten des Kodex eingeschlossen verlieren sie dann ihren ursprünglich beabsichtigten Agitationscharakter.³⁸

Auch für den Fall, dass man auch ferner einen Zusammenhang zwischen dem Schmuck der beiden Kodexe und einem schon früher vorhandenen Bilderzyklus annimmt, kann man auf Fakten verweisen, die gegen Suckales Hypothese sprechen. Beispielsweise zeugt die Vielzahl der erläuternden Schriftbänder, von denen die Bilder begleitet werden, eher von belehrten Adressaten, des Lesens kundig, die man wohl getrost unter den Studenten suchen kann, die die Behausung der Dresdener aufgesucht haben. Das würde aber wieder die bislang angenommene Breitenwirkung der gemalten *Tabulae* schmälern, aber auch den Formaspekt ihrer bildnerischen Ausführung. Ein weiterer problematischer Umstand besteht darin, dass entgegen der überlieferten Ansicht nicht konsequent alle Bilder Christi und der Apostel im *Jenaer Kodex* in gedämpften und schlichten Farben ausgeführt wurden. So unterscheidet sich z. B. das Kolorit der Szene Die Fußwaschung auf fol. 34v nicht im Mindesten von der Farbigkeit des antithetischen Küssens der Füße des Papstes auf fol. 35r (Abb. 2). Der *Göttinger Kodex* arbeitet überhaupt nicht mit dieser formalen Dichotomie. Eine moralbezogene Dimension hat also erst der Maler des *Jenaer Kodex* eingeführt,³⁹ der offensichtlich dabei nicht völlig konsequent war.

Die Ziehung einer geradlinigen Verbindung zwischen dem zur Monochromie führenden gedämpften Kolorit und den proreformatorischen

Ansichten scheint auch aus dem umgekehrten Blickwinkel stark vereinfacht: aus Rücksicht auf ein Werk, das nachweislich in hussitischem oder hussitenfreundlich orientiertem Umfeld entstanden ist. Eine solche attributive Gewissheit bieten vor allem die für einen konkreten bekannten Auftraggeber gefertigten illuminierten Handschriften. Die das Gebiet der Buchmalerei als eine soweit spezifische Produktion ausgrenzende Argumentation, die hier gewonnenen Erkenntnisse dürften nicht analog auf andere Malereibereiche geltend gemacht werden, ist in diesem Fall nicht stichhaltig, denn die Schlüsselwerke, auf die Suckale seine (häufig auf die Tafelmalerei angewendete) Theorie stützt, entstammen gerade der Buchmalerei – neben den genannten *Kodexen von Jena und Göttingen* ist es das *Kompendium* aus dem Augustinerkloster von Metten, an dessen Beispiel Suckale seine Theorie erstmalig dargelegt hat.⁴⁰ Die Illumination der *Bibel* eines Freundes von Hus und Žižka, des Hussitenhauptmanns und königlichen Münzmeisters Petr Zmrzlík von Schweißing aus den Jahren 1411–1414 charakterisierte Karel Stejskal mit den Worten: „Für die zeichnerischen Lässlichkeiten hat der Maler den Betrachter mit bemerkenswerten Koloriteffekten entschädigt, insbesondere bei den im Chiaroscuro gemalten Nachtszenen.“⁴¹ (Abb. 3) Der Illuminator des Werks zeichnet sich wirklich durch seine Vorliebe für klare, strahlende Töne aus, deren – von Stejskal erwähnter – Effekt in nicht sonderlich raffinierten, dafür aber umso wirkungsvolleren Akkorden aus ungebrochenen Grundfarben besteht. So ähnlich kann man auch das Kolorit des üppigen Buchschmucks im sog. *Krumauer Handschriftenbuch* aus dem Besitz der Bibliothek des Nationalmuseums charakterisieren (Abb. 4). Mit dieser Handschrift hat sich letztmalig Daniela Rywíková eingehend befasst, die an die ältere Literatur anknüpfte und in der Frage von Datierung und Stifter einen annehmbaren Kompromiss zwischen den Ansichten von Karel Stejskal und Milena Bartlová gefunden hat. Diese nimmt an, die Handschrift sei wahrscheinlich 1417 für den reformfreundlich orientierten Umkreis entstanden, an dessen Spitze Ulrich von Rosenberg (noch vor dessen Zerwürfnis mit den Kalixtinern) und dessen Mutter Elisabeth von Krawarn standen – eine Hus ergebene Verehrerin. Was die formale Seite angeht, sind des ungeachtet in den Illustrationen keine Spuren von Zurückhaltung hinsichtlich der



4 Böhmen, *Krumauer Miscellanea*, Pag. 190, Anbetung des Allerheiligsten Sakraments, 1417?, Knihovna Národního muzea. Foto aus: Stejskal – Voit (Anm. 41).



5 Böhmen, *Die Reisen des Ritters John Mandeville*, Fol. 13r, Seth vor den Toren des Paradieses, 1410–1416, British National Library. Foto aus: *Die Reisen des Ritters John Mandeville* (Anm. 43).

Verwendung von satten und klaren Farben zu entdecken.⁴²

Einen bemerkenswerten Fall stellt im betrachteten Kontext eine Kollektion von 28 Illustrationen zur *Reisebeschreibung des Sir John Mandeville* dar, die in der National Library in London aufbewahrt wird. Dieses außergewöhnliche Konvolut wurde von der älteren Forschung schlüssig und überzeugend dem Milieu der Prager Malerei aus dem 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zugeordnet, und das sowohl aus Stil- als auch Ikonografiegründen – der Maler war offensichtlich von der tschechischen Übersetzung von Mandevilles Text ausgegangen, die um das Jahr 1410 vom Höfling Wenzels IV. und späteren Verfasser der lateinischen *Hussitischen Chronik* Vavřinec z Březové angefertigt worden war.⁴³

Die Technik, in der die Illustrationen ausgeführt wurden und die sehr eng mit ihrer spezifischen Farbgebung zusammenhängt, ist für das Meritum unseres Themas von grundlegender Bedeutung. Die monochrome Zeichnung auf blassgrünem Pergament mit einer nur auswahlweise aufgetragenen dünnen Malschicht – offenbar an Stellen mit Inkarnat oder Baumschlag – (zusammen mit gewissen Sympathieanzeichen für die Kirchenreform im Text der Reisebeschreibung) könnte nämlich Suckales Stilabgrenzung der hussitischen Kunst stützen. Und tatsächlich wird in diesem Zusammenhang der Buchschmuck des Londoner *Mandeville* genannt – erstmalig in der Diplomarbeit von Otto Lohr.⁴⁴ Diesem Autor zufolge wurde hier eine buntere Farbgebung solcher Szenen vorbehalten, die einen Zusammenhang mit der kritisierten Kirchenpraxis haben, während die fast gänzlich monochromen Szenen auf die Zeit Christi und der Urkirche verweisen. Als Vorlage für eine ähnliche Gestaltung hat er – für uns nicht überraschend – die *Tafeln der alten und neuen Farben* genannt.

Neben dem bereits von Josef Krása vorgebrachten Einwand – dass nämlich die bunteste von allen 28 Illustrationen keineswegs der Szene mit der Kurie und Johannes XXII., sondern im Gegenteil dem Bild des Paradieses gilt⁴⁵ (Abb. 5) – doch kommt mir der Umstand gewichtiger vor, dass die monochrome Malerei bzw. Zeichnung als Ausdrucksmittel in der Zeit um 1400 häufiger auftaucht, und das wohl in allen Zentren der damaligen abendländischen Kunst. Also auch dort, wo man einen Nachhall

der hussitischen oder kalixtinischen Ansichten über Kunstwerke wirklich nicht vermuten kann (beispielsweise in den Kunstzentren Norditaliens). Daher stellt sich hier die Frage nach anderen Ursachen für Beliebtheit und Bedeutung von Monochromie- oder Grisailletechniken, auf die schon in der Epoche vor Antritt der ersten niederländischen Realistengeneration die Tafelmalerei reagierte – wie beispielsweise die Gestalt Johannes des Täufers auf der Innenseite des linken Flügels am *Altar von Pähl* bezeugt, der als eins der Beispiele für die genannte Theorie figuriert (Abb. 6) – oder die Wandmalerei (insbesondere im italienischen Raum).

Der Problematik von Monochromie und Grisailletechnik wurde während der vergangenen zwei Jahrzehnte in der Fachliteratur eine verdiente Aufmerksamkeit gewidmet. Den Symbolwert des monochromen Buchschmucks mit Schwerpunkt auf der französischen Buchmalerei des 14. Jahrhunderts mit Übergriffen ins folgende Jahrhundert hat die Wiener Forscherin Michaela Krieger untersucht, die eindeutig deduzieren konnte, dass monochrome Malerei – insbesondere in Zusammenhang mit dem farbigen Hintergrund – als Metapher für kostbare aus Metallen und Emaille gefertigten Goldschmiedearbeiten begriffen wurde. Als solche wird sie dann zum Symbol der Kostbarkeit und Aufwendigkeit des jeweiligen Kunstwerks.⁴⁶ Katharina Christa Schüppel unterscheidet sodann die monochrome Zeichnung, als deren Beispiel sowohl das *Mettener Kompendium* als auch die Illustrationen zu *Mandeville* herangezogen werden können (die laut Suckale übrigens werkstattmäßig unmittelbar verbunden sind), von der Reliefs oder Plastiken imitierenden illusionsträchtigen monochromen Malerei auf den Außenflügeln spätgotischer Altäre, an denen diese Verzierung im liturgischen Zusammenhang der Fastenzeit fungierte.⁴⁷ Die Beliebtheit der monochromen Malerei gipfelte schon früher, gerade um das Jahr 1400, und dabei muss es sich nicht ausschließlich um Malerei in Grautönen handeln. Bei ihrer Interpretation kommt man laut Schüppel weder mit dem Hinweis auf illusionistische Effekte noch mit Verweisen auf einen reformfreudigen Ordenskonzext aus.⁴⁸ Hier muss nämlich die ästhetische Autonomie der monochromen Malerei in Betracht gezogen werden (und die damit zusammenhängende eigentliche Zeichnung), die gerade als solche im Umfeld der Hofkunst um die



6 Böhmen?, *Der Altar aus Pähl*, um 1400, Bayerisches Nationalmuseum. Foto aus: Fajt – Boehm (Anm. 62).

Wende vom 14. und 15. Jahrhundert hohe Wertschätzung erfuhr. Künstler, die sich auf diese Weise auszudrücken verstanden, taten dies sicher unter dem Einfluss des höfischen „Zeichenkults“⁴⁹ und auf Wunsch der Auftraggeber, die fähig waren, die neue Ästhetik gebührend zu schätzen. Ich nehme an, dass gerade in einem solchen und viel weniger in einem reformfreundlichen Kontext das Kolorit des *Altars von Pähl* interpretiert werden muss. Dafür spricht vor allem die außergewöhnlich minutiöse Verzierung, die den vergoldeten Hintergrund akzentuiert und erlaubt, die Altarinnenseite cum grano salis als kostbare Goldschmiede- und Emailleurarbeit zu deuten.

Gestützt auf eine eingehende Analyse zweier monochromer Zeichnungen von Lorenzo Monaco – der berühmten Anbetung der Könige und der nicht minder berühmten Mariä Heimsuchung – und eines Cennini-Texts aus dem *Libro dell'Arte* schneidet Katharina Schüppel eine Frage an, die aus den Betrachtungen über Kunst von der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts schon fast verschwunden ist, obwohl sie während der ersten zwei Drittel des 20. Jahrhunderts in diesem Diskurs regelmäßig erwähnt (aber leider

Gottes viel seltener ernsthaft studiert) wurde, nämlich die Frage nach der Rolle von Phantasie- oder Traumwelt in der Kunst des Internationalen Stils. Um es konkret zu formulieren: ob die Verwendung der Monochromie nicht als visueller Kode diente, der auf den Übergang der Ebene von Fiktion und Phantasie hinweist, auf eine Ebene, die das normale Raum- und Zeitverständnis des Betrachters übersteigt.⁵⁰ Ich nehme an, dass gerade dieses von der Koloritwahl der Illustrationen zu *Mandevilles Reisen* angedeutet wird. Man muss sich dabei aber vor Augen halten, dass höchstwahrscheinlich nur ein kleiner Bruchteil des Buchschmucks erhalten geblieben ist, der sich auf die ersten dreizehn von 121 Kapiteln der tschechischen Ausgabe von Mandevilles Text bezieht, während der wahre Ausbruch spätmittelalterlicher Vorstellungskraft und persönlicher Phantasterei des Autors, der die verschiedensten Bewohner entlegener Reiche und ihre absonderlichen Sitten – dieses „exotische Vokabular“ – in der zweiten Hälfte des Texts enthalten ist. Der Phantasieanteil an Mandevilles Text, der mit dem eigentlichen Bild des Orients in der mittelalterlichen Imagination des

Abendlands als Ort des Chaos, aber auch als ein Ort, auf den man bewusste oder unterdrückte Wunschträume und Phobien projizieren konnte, wurde selbst unlängst zum Objekt eines detaillierten Studiums⁵¹ und wurde übrigens schon früher auch in den Akzenten des ersten Textabschnitts ausgemacht – also in der vermeintlich konventionellen Reisebeschreibung durch das heilige Land, in deren Rahmen der Autor „Wundern, Reliquien und außergewöhnlichen Ereignissen aller Art“ besonders große Aufmerksamkeit zukommen ließ.⁵²

Wären die Illuminationen gleichmäßig zum Gesamttext der Reisbeschreibung angefertigt worden, wäre hier ein außergewöhnliches Ensemble von mehr als zweihundert Illustrationen zustande gekommen, das aus dieser Handschrift mutmaßlich das am prächtigsten illustrierte Exemplar der mittelalterlichen Reiseliteratur überhaupt gemacht hätte. Ein solches Unterfangen hätte im Böhmen vor der Hussitenzeit einen außergewöhnlichen Auftraggeber erfordert, den man am ehesten in hohen und höchsten Hof- und Kleruskreisen suchen müsste. Ich möchte hier die Hypothese unterbreiten,

der zufolge der Auftraggeber über die Illustrationen zum Londoner *Mandeville* der Oberstkanzler Wenzels des IV. und Propst des Wyschehrader Kapitels, Patriarch von Antiochien und Bischof von Olmütz Wenzel Králík z Buřenic gewesen sein könnte. Dieser bemerkenswerte Mäzen, dessen Stiftertätigkeit erst in letzter Zeit klarere Umrisse angenommen hat,⁵³ taucht nämlich schon bei Josef Krása als möglicher Auftraggeber des *Dittrichsteinschen Martyrologiums von Gerona* auf,⁵⁴ dem auch Milada Studničková mit einiger Behutsamkeit zustimmt.⁵⁵ Den Schmuck der letzten Abteilung des Martyrologiums hat Krása dann gerade als Werk des Illuminators von *Mandevilles Reisen* bestimmt (fol. 92r, 92v, 93r).⁵⁶ Dem Oberstkanzler und Propst Králík z Buřenic, der – bildhaft ausgedrückt – an Wenzels IV. statt zum legitimen Erben Karls sowohl leidenschaftlicher als auch durchdachter Reliquiensammelei geworden ist, hätte gewiss auch der Nachdruck behagt, der bei der Auswahl der Illustrationen gerade auf die mit Christi Passion verbundenen Szenen sowie Szenen der heiligen Gräber und Wallfahrtstätten gelegt worden ist (Abb. 7). Überdies ist bekannt, dass er die



7 Böhmen, *Die Reisen des Ritters John Mandeville*, Fol. 6v, Grab des Aristoteles, 1410–1416, British National Library. Foto aus: *Die Reisen des Ritters John Mandeville* (Anm. 43).



8 Böhmen, *Die Reisen des Ritters John Mandeville*, Fol. 10r, Der französische König und römische Kaiser mit der Lanze des hl. Longinus, 1410–1416, British National Library. Foto aus: *Die Reisen des Ritters John Mandeville* (Anm. 43).

päpstliche Genehmigung zum Betreiben eines Skriptoriums auf dem Wyschehrad erwirkt hatte, in der 30 Personen arbeiteten (was natürlich nicht heißt, dass es sich um 30 Illuminatoren gehandelt hat).⁵⁷ Man kann dennoch getrost annehmen, dass er bezüglich der Beziehung zu illuminierten Handschriften gewiss auch ein würdiger Nachfolger seines Königs war.

Der Schlüssel für die Verbindungen zwischen den Illustrationen zu *Mandeville* und Wenzel Králík z Buřenic sind meiner Ansicht nach hauptsächlich die Szenen auf Folium 10 und 11. Die beiden Illuminationen auf fol. 10 (Abb. 8), die weitgehend unabhängig vom eigentlichen Text die drei Besitzer von Longinus' Speiß darstellen, der dem gekreuzigten Christus in die Seite gestoßen wurde: den Kaiser von Byzanz, den französischen König und den römischen Kaiser. Ich gehe davon aus, dass man einen sehr engen Zusammenhang zwischen der außerordentlichen Aufmerksamkeit, die den Illuminationen der Reliquie der hl. Lanze galt und den Ereignissen von 1410 annehmen darf, als Králík z Buřenic in Rom eine der bedeutendsten Passionsreliquien erwarb – die Gebeine des Hl. Longinus, die er auf dem Wyschehrad in einem erhaltenen römischen Sarkophag beisetzen ließ.⁵⁸ Ebenso wichtig für die Identifikation des Stifters ist dann auch die Illustration auf dem folgenden Folium, einen Zug von Klerikern zeigend, die die kostbarsten in Konstantinopel aufbewahrten Reliquien von Christi Passion vor das Antlitz des Kaisers bringen (Abb. 9). Im Stadtprospekt hat Zoe Opačić eine symbolische Vedute des Hauptforums der Prager Neustadt mit Blick auf die Corpus Christi-Kapelle in der Mitte ausgemacht (im Text handelt es sich selbstverständlich um die „prachtvolle und gar große Kirche zu Ehren der Hl. Sophia“) und sogar auch die Rotunde des Hl. Longinus (sic!) an der Platzostseite.⁵⁹ Die Prozession mit den Passionsreliquien wäre somit ein Verweis auf die Zurschaustellung der Reliquien während des Fests der Lanze und Kreuznägels Christi, das hier ab 1354 abgehalten wurde.⁶⁰ Außergewöhnlich ist zudem die Aufmerksamkeit, die auf den Illuminationen der Folien 11r und insbesondere 9v (Abb. 10) der gotischen Zentrale auf der Platzmitte zuteil wurde – also der Corpus Christi-Kapelle, die hier nach 1382 anstelle des früheren hölzernen Provisoriums entstanden ist. Der Bau des Gotteshauses war bekanntlich die primäre Aufgabe der Bruderschaft von Hammer und Reif, deren größtenteils aus den



9 Böhmen, *Die Reisen des Ritters John Mandeville*, Fol. 11r, Zurschaustellung der Arma Christi in Konstantinopel, 1410–1416, British National Library. Foto aus: *Die Reisen des Ritters John Mandeville* (Anm. 43).

höchsten und sehr vermögenden Schichten in der Nähe des Königshofs stammenden Mitglieder sich finanziell am Bau engagiert haben.⁶¹ Bruderschaftsmitglied war unter anderen auch der königliche Kanzler Wenzel Králík z Buřenic, der zudem zweifellos zur Kapelle eine besondere Bindung empfand, nachdem es ihm gelungen war, sie neben der Stiftskirche auf dem Wyschehrad auf das Verzeichnis der vier Prager Hauptkirchen zu setzen, zu denen im Lauf des Gnadenjahrs 1393 Wallfahrten unternommen wurden.⁶² Die Kapelle samt ihren Schenkungen wurde zwar 1403 in die Hände der tschechischen Nation an der Universität übergeben (konkret an Jan Hus), doch behielt die Bruderschaft das Patronatsrecht an der Kirche und damit auch „ein ausschlaggebendes Maß an Kontrolle über die künftigen Geschicke der Kapelle.“⁶³

Ist die angeführte Argumentation stichhaltig, hieße dies, dass man die herkömmliche Datierung der Illustrationen zu *Mandeville* – also zwischen die Jahre 1410–1420⁶⁴ – auf einen Zeitraum präzisieren kann, der von den Jahren 1410 (Erwerb der St. Longinus-Reliquien) und 1416 umrahmt wird, in dem Wenzel Králík z Buřenic am 12. September verstorben ist. Die Identifikation des Stifters schließt



10 Böhmen, *Die Reisen des Ritters John Mandeville*, Fol. 9v, Vedute von Konstantinopel mit dem Justinianedenkmal, 1410–1416, British National Library. Foto aus: *Die Reisen des Ritters John Mandeville* (Anm. 43).

aber gleichzeitig die Möglichkeit aus, *Mandevilles Reisen* einem ausgesprochen reformationsfreundlich orientierten Milieu zuzuordnen, in dem man den Einfluss der Gedanken einzelner Reformatoren auf die konkrete Gestalt des in Auftrag gegebenen Kunstwerks annehmen könnte.⁶⁵ Im Gegenteil muss konstatiert werden, dass die latente Kritik an Papsttum und den Gepflogenheiten der Kurie (die dem Auftraggeber zusagen konnte) in diesem Fall höchstwahrscheinlich nicht über das semantische Feld des Urtexts hinausging und nicht die formale Gestalt der Illustrationen betroffen hat.⁶⁶ Damit fällt aber für die Theorie von Robert Suckale und Otto Lohr das einzige Malereidenkmal aus dem vorhussitischen Böhmen weg, bei dem man legitim nach Sinn und Ziel einer zur Anwendung gekommenen Monochromietechnik forschen könnte.

Aufgrund des oben Gesagten kommt man nicht umhin, die Existenz eines eigenständigen Stilphänomens zur Wiedergabe der reformatorischen hussitischen Standpunkte eher

skeptisch zu sehen. Kehrt man aber auf die einleitende Prämisse von der elementaren Einheit von Form und Inhalt eines Kunstwerks zurück, drängt sich die Frage nach den Ursachen dieser Diskrepanz auf. Im Zuge der Studien des Beobachtungszeitraums, der eine Epoche gewaltiger gesellschaftlicher, aber auch künstlerischer Umwälzungen darstellt, bietet es sich als zweckdienlich an, auf das Potential der bejahrten, aber immer noch aktuellen Theorie von Julius v. Schlosser über die parallel laufende Entwicklung des Kunststils einer- und der Kunstsprache andererseits zurück zu greifen.⁶⁷ Ich lege eine Hypothese zur weiteren Ausarbeitung vor, der zufolge es notwendig wird, die Applikation der Theorie der wählbaren Stilmodi oder der funktionellen Stilauffassung überhaupt⁶⁸ gerade auf jenen Abschnitt der zeitgenössischen Kunst zu beschränken, den Schlosser als Gebiet der Stilgeschichte absteckt: also auf jenes hohe, Konvention und Tradition überschreitende Kunstschaffen, dessen Träger überragende Künstlerpersonen sind. Auf der anderen Seite bliebe dann das Gros der Durchschnitts-Kunstproduktion, die den Gesetzmäßigkeiten des Tradierens und Mitteilens von Konventionen und Stereotypen unterliegt. Dieser Prozess verläuft häufig unreflektiert, und zwar auf der Ebene der alltäglichen „Kunstsprache“.

Das hieße mit anderen Worten, dass die ideale Einheit von Stil und Inhalt (und Funktion) für die „stiltschaffende“ Kunst vorbehalten bleibt, während besagte Disparität der Themen, die ohne eine sichtliche Änderung im Formalbereich (also der Künstlerhandschrift) die Domäne jener „kunsthistorischen Sprachlehre“ bliebe. Die Beziehungsproblematik von Inhalt- und Formaspekt der hussitischen Kunst vor Abschluss der Kompaktaten bestünde demnach darin, dass in ihr vorübergehend jene Stil- oder stilbildende Position fehlt und für die überlebende Produktion nur die tradierte Kunstsprache verwendbar bleibt – also jener laut Kropáček „verfallende formalistische [= Schöne] Stil“.⁶⁹ Da aber weder die Kategorie Kunststil noch Kunstsprache anders als historisch und sozial begründet sein – also nicht ohne konkrete Schöpferpersönlichkeit, Auftraggeber und Rezipient existieren können – kommt man nicht umhin, zur traditionellen Diskussion (und der heute gewissermaßen an den Rand verdrängten) Frage nach dem Exodus der Künstler aus dem Prager Zentrum nach Ausbruch der Hussitenstürme zurückzukehren. Neu formuliert müsste

diese Frage dann lauten, ob das Prager Zentrum nicht gerade von solchen Künstlern verlassen wurde, die fähig genug waren, die Kategorie des Kunststils zu erfüllen – schlicht und einfach deshalb, weil sie tüchtige, talentierte und folglich auch teure Maler waren, denen das Prag der Hussiten weder eine hinlängliche Nachfrage noch Entlohnung bieten konnte.⁷⁰

Anmerkungen

- 1 Der Text ist die stilistisch überarbeitete Version der Vorlesung *Hussitenum und Stil*, gehalten auf der Konferenz „Die Kunst der Reformation in den böhmischen Ländern (1380–1620)“ am 17. Februar 2010. Geringfügige inhaltliche Änderungen fußen auf Diskussionsbeiträgen und Anmerkungen von Milena Bartlová, Jan Hrdina und Michal Svatoš, denen ich hiermit für ihre wertvollen Anregungen danken möchte. Der Aufsatz entstand mit Hilfe von Fördermitteln aus dem Programm „Prague and Middle Europe – Centres, Peripheries, Nets. Panel painting 1400–1420“ (GA CR 408/09/P655).
- 2 Das Studium dieser Problematik hat bei uns heute eine mehr als hundertjährige Tradition. Aus der umfangreichen Bibliografie möchte ich daher nur zwei jüngere Publikationen nennen, die zur grundlegenden Einführung in die wichtigsten Strömungen der derzeitigen Diskussion dienen können. Sie enthalten selbstverständlich auch (auswahlweise) Hinweise auf die ältere Literatur zum Thema: Karel Stejskal, „Husitští válečníci a výtvarné umění“, in *Jan Žižka z Trocnova a husitské vojenství v evropských dějinách* (= *Husitský Tábor, Supplementum* 3), Miloš Drda – Zdeněk Vybíral (Hrsg.), Tábor 2007, S. 395–431; Milena Bartlová, „Understanding Hussite Iconoclasm“, *Bohemian Reformation and Religious Practice*, Bd. 7/2006, Praha 2009, S. 123–124. Ein bedeutendes älteres Unterfangen war das III. Hussitologische Symposium in Tábor im September 1983, das die hussitische Bilderstürmerei zum Thema hatte. Die dort vorgetragenen Beiträge wurden in Nr. 8 der Jahresschrift *Husitský Tábor* (1985) publiziert.
- 3 Die Ausdrücke „hussitische“ oder „proreformatorsche“ Kunst werden im nachstehenden Text als Synonyme verwendet, die sich auf künstlerische Leistungen in Verbindung mit dem Hussitentum oder der Verbreitung von Hus' Gedanken beziehen – und das schon ab Beginn des 15. Jahrhunderts, aber nur bis in die 20er Jahre, gegebenenfalls bis zur Unterzeichnung der Kompaktaten. Für die spätere Zeit ist es angebracht, von utraquistischer Kunst zu sprechen.
- 4 Dieses Kriterium war ausschlaggebend für die Auswahl der Exponate, die im Rahmen des Ausstellungsprojekts „Kunst der tschechischen

Reformation 1380–1620“ gezeigt wurden (Prag 2009–2010).

- 5 Milena Bartlová, „Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska“, *Umění XLIV*, 1996, S. 167–183; Karel Stejskal, „Poznámky ke krumlovskému sborníku“, *Umění XLV*, 1997, S. 93–97; Milena Bartlová, „Odpověď Karlu Stejskalovi“, *Umění XLV*, 1997, S. 97; Daniela Rywiková, „The Question of the Krumlov Miscellanea: The Chalice as Utraquist Symbol?“, *Umění LVII*, 2009, S. 349–363.
- 6 Josef Krása, „Studie o rukopisech doby husitské“, *Umění XXII*, 1974, S. 30; Bartlová 1996 (zit. in Anm. 5), insbes. S. 180; Jan Royt, „Utravistická ikonografie v Čechách 15. a první poloviny 16. století“, in *Pro Arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila*, Dalibor Prix (Hrsg.), Praha 2002, S. 194.
- 7 Jakub Kostowski, „Sztuka śląska wobec husytyzmu. Późnogotyckie świadectwa malarskie“, *Artium Quaestiones IV*, 1990, S. 29–59; Jakub Kostowski, „Contra hereticos hussitas“. O niektórych aspektach stylu pięknego na Śląsku i w krajach sąsiednich, *Biuletyn historii sztuki LX*, 1998, S. 572–576; Jakub Kostowski, „Slezské umění a husitství, svědectví pozdně gotického malířství“, in *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, IV. Opava*, Kaliopi Chamonikola (Hrsg.), Brno 1999, S. 101–109.
- 8 Zum Assumpta-Motiv und seinen konfessionellen Zusammenhängen s. Jan Klípa, „Jan Kapistrán v jižních Čechách a otázka protokonfessionalizace ve výtvarném umění“, in *Christianizace českých zemí ve středoevropské perspektivě*, Jiří Hanuš (Hrsg.), Brno 2011, S. 178–195; Milena Bartlová, „Obraz církve v pražském slovanském klášteře ve 14. a 15. století“, in *Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, Klára Benešová – Kateřina Kubínová (Hrsg.), Praha 2008, S. 93–106.
- 9 *Smišek-Graduale*, Wien, ÖNB, cod.s.n. 2657, f. 285r; Josef Krása, „Knižní malířství“, in Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl – Jaroslav Pešina – Josef Petráň, *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*, Praha 1984², S. 417–420; Milada Studničková, „Úvodní iluminace Smíškovského graduálu jako klíč k interpretaci rukopisu“, in Prix (zit. in Anm. 6), S. 183–189.
- 10 Vgl. z. B.: Robert Suckale, „Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten“, in *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Bruno Klein – Bruno Boerner (Hrsg.), Berlin 2006, S. 271–282.
- 11 Suckale greift offenbar unbewusst verschiedene Gedanken auf, die Karel Stejskal in seiner trotz des mächtigen Sediments aus zeitbedingter Ideologie immer noch inspirierenden Studie aus den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts vorgetragen hat („Archa Rajhradská a její místo ve vývoji českého umění první poloviny 15. století“, *Universitas Carolina*,

Philosophica Vol. 1, Nr. 1, 1955, S. 61–108). Ihm zufolge ist die hussitische bildende Kunst, die ihre Wurzeln in den Formen des Schönen Stils von der Jahrhundertwende hat, sich jedoch durch einen sog. „Genre-Realismus“ auszeichnet, eine Parallele zu hussitischer Lehre und hussitischem Chorgesang. Ihren Höhepunkt sieht Stejskal im Werk des Meisters vom Raigerner Altar. Es ist überflüssig hinzuzufügen, dass in Stejskals damaliger Auffassung der Genre-Realismus und seine Antithese – der Formalismus – mit der Klassenzugehörigkeit zum zeitgenössischen Proletariat bzw. den reaktionären Hofkreisen zusammenhängen. Mit Suckales Theorie stimmt Stejskals Anmerkung überein, das Hussitentum habe „auf die zeitgenössische Ästhetik durch seinen Kampf gegen prunkvolle Bilder, gemalt mit kostbaren Farben und üppiger Goldauflage gewirkt. Dagegen hob Jakobus von Mies als Postulat das »imago naturalis« hervor, also offenbar das verständliche Bild mit naiv-realistischer Tendenz“. *Ibid.*, S. 72. Die formale Qualität des „Realismus“ hat Stejskal der hussitischen Kunst bereits ein Jahr zuvor zugesprochen: „... genau wie der hussitische Gesang existierte auch eine hussitische bildende Kunst. Das Tafelbild von Náměšť belegt, welche außerordentliche realistische Möglichkeiten diese barg.“ Karel Stejskal, „Podoba císaře Zikmunda – prostředkem boje husitského umění proti feudální reakci“, *Acta Universitatis Carolinae 1954–1957. Philologica et historica*, Pragae 1954, S. 74–75. In seinen späteren Texten ist Stejskal jedoch weder auf die Problematik der bildnerischen Form in der hussitischen Kunst noch auf den Stil allgemein zurückgekommen. Vgl.: KS [Karel Stejskal], Stichwort „Hussitische Kunst“ in *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Anděla Horová (Hrsg.) Praha 1995, S. 294; Jan Klípa, „Tradice českého myšlení o krásném slohu a Karel Stejskal“, in *toho vzdětoho. Kniha studií k počtě Karla Stejskala*, Klára Benešová – Jan Chlíbaec (Hrsg.), Praha 2011, (in Druck).

12 Jan Białostocki, „Das Modusproblem in den bildenden Künsten“, in: idem, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, S. 9–35.

13 Robert Suckale, „Peter Parler und das Problem der Stillagen“, in *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Anton Legner (Hrsg.), Bd. 4, Köln am Rhein 1977, S. 175–183.

14 Robert Suckale, „Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarländern Böhmens“, in *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Bd. II, Berlin 1992, S. 65–70.

15 *Ibid.*, S. 67.

16 *Ibid.*

17 Nationalgalerie in Prag, Inv. Nr. O 1464–1466.

18 Die Existenz eines solchen Altaraufsatzes wird von den ersten Erwähnungen über den Fund des Werks in der Raudnitzer Stiftskirche nicht ausgeschlossen. Zu Zustand und materieller Beschaffenheit des Raudnitzer Schreins s. Jan Klípa – Adam Pokorný – Jana Sanyová, „Triptych se Smrtí Panny Marie, zvaný Roudnický oltář. Poznámky k technice malby a uměleckohistorickému kontextu“, in *Acta Artis Academica 2010. Příběh umění – proměny výtvarného díla v čase / The Story of Art – Artwork Changes in Time. Sborník mezioborové konference ALMA / Proceedings of the 3rd Interdisciplinary Conference of ALMA*, Praha 2010, S. 189–226.

19 Suckale 1992 (zit. in Anm. 14), S. 65; Vgl. Frederick G. Heymann, „The Hussite Revolution and Reformation and Its Impact on Germany“, in *Festschrift für Hermann Heimpel zum 70. Geburtstag am 19. September 1971*, Bd. II, Göttingen 1972, S. 610–626.

20 *Ibid.*, S. 68; Suckales These über den Zusammenhang des „dunkleren Kolorits“ und Einschränkung der üppigen Zier des vergoldeten Hintergrunds“ in der Nürnberger Malerei während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit der „hussitischen Revolutionsbewegung“ wurde im tschechischen Milieu akzeptiert und angewendet – Milena Bartlová, „Vztahy mezi uměním Prahy a Norimberka po roce 1420“, *Umění LI*, 2003, S. 99–107, insbes. 102.

21 St. Lorenzkirche.

22 „als man zahlt nach Christi Geburth 1449 jahr, an vnser lieben frauen tag, sie über das Geprung ging, da verschied Anna Im Hoff die hie begraben liegt“ zit. gemäß: Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, Königstein im Taunus 1993, S. 180, Kat. Nr. 18. Dort auch s/w-Bild des Epitaphs. Ferner s. Carl Gebhardt, *Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg*, Strassburg 1908, S. 73; *Katalog der Ausstellung Nürnberger Malerei 1350–1450 im Germanischen Museum Nürnberg*, Nürnberg 1931, S. 38–39, Kat. Nr. 55; Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik. Neunter Band. Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500*, Nendeln 1969², S. 18.

23 Robert Suckale, *Geschichte der Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis heute*, Köln am Rhein 1998, S. 184–186.

24 Robert Suckale, „Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel: Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens“, *Zeitschrift für Schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte XLIII*, 1986, S. 103–112.

25 Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MA 2377.

26 *Ibid.*, S. 107.

27 z. B.: „...im Unterschied zu Janov, seinem Vorläufer, Jakobus von Mies und Nikolaus von Dresden, seinen Altersgenossen und

Nachfahren, hielt Hus die Kunst nicht für ein so substantielles Problem.“ Josef Krása, „Husitské obrazoborectví: poznámky k jeho studiu“, *Husitský Tábor VIII*, 1985, S. 13.

28 Kristína Sedláčková, „Jakoubek ze Stříbra a tzv. týnské kázání z 31. ledna 1417. Názory předhusitských a husitských ‚reformátorů‘ na obrazy“, *Opuscula historiae artium. Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis* 53, 2004, F 48, S. 7–43; Kristína Sedláčková, „Jakoubek of Stříbro and the so-called ‚Sermon in Týn Church‘ of 31 January 1417“, *Bohemian Reformation and Religious Practice*, Volume 6/2004, Praha 2007, S. 77–86.

29 Bartlová 2009 (zit. in Anm. 1), S. 123–124.

30 Zur wechselnden geistigen Orientierung am Könighof vor Wenzels Tod s. Jan Urban, „Kališnický převrat na dvoře Václava IV.“, in *Husitství – Renaissance – Reformace I, Sborník k 60. narozeninám Františka Šmahela*, Jaroslav Pánek – Miroslav Polívka – Noemi Rejchrtová (Hrsg.), Praha 1994, S. 419–432.

31 Jaroslav Mezník, *Praha před husitskou revolucí*, Praha 1990, insbes. S. 152–166.

32 František Šmahel, „Die Tabule veteris et novi coloris als audiovisuelles Medium hussitischer Agitation“, *Studie o rukopisech XXIX*, 1992, S. 95–105.

33 James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, London 1974, S. 203. Die Edition von Onulfs Schrift kam 1894 unter der Sorgwahrung von Wilhelm Wattenbach in Berlin zustande. Dieser Tatsache war sich übrigens schon Karel Chytil bewusst, der die Problematik mit folgenden Worten zusammenfasste: „Obgleich beide Ausdrücke ‚tabulae‘ und ‚color‘ – Farbe an die Tätigkeit des Malers erinnern, ist es doch am Platze darauf zu verweisen, dass mit dem Wort ‚color‘ im ursprünglichen Sinne der Antithese nicht die Buntheit von Farben, sondern nur ein zweifacher Ton, der alte und der neue, der ursprüngliche und moderne, der Christi und des Antichrists bezeichnet wurden. Nichtsdestoweniger hat der Maler von Jena dieses Moment im Sinne der Malerei verwendet ...Ob nun dieser Unterschied von Anfang an gemacht wurde, lässt sich nur schwer entscheiden, zumal beim zweiten Exemplar, dem Göttinger Kodex, nicht gleichermaßen zu Tage tritt, da seine Bilder geläufiger, kräftig konturiert und aus Wasser-, keineswegs Deckfarben sind.“ Karel Chytil, *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese*, Praha 1918, S. 170.

34 „Has tabulas fecit fieri magister Johannes Hus egregius predicator legis Christi, in capella Bethleem in Maiori civitate Pragensi.“ Universitätsbibliothek in Brünn, Sign.: MK 108/II.24. Zitiert nach: Šmahel (zit. in Anm. 32), S. 98. Vgl. Chytil (zit. in Anm. 33), S. 139–148.

35 Miloslav Vlk, „Obrazy v Betlémské kapli. Rozbor historických pramenů“, *Časopis Národního muzea CXXX*, 1961, S. 151–169.

36 Chytil (zit. in Anm. 33), S. 145–146.

37 Šmahel (zit. in Anm. 32), S. 99.

38 *Ibid.*, S. 101. Milada Studničková hält dafür, dass die *Tabulae* auch eine gemalte Gestalt hatten und rückt sie in den Kontext der Universität als Memorierlehrmittel. Ihr zufolge hat auch der *Jenaer Kodex* genannte Sammelband eine ähnliche Funktion erfüllt. Milada Studničková, „Iluminátoři a systém výzdoby jenského rukopisu“, in (Koll.), *Jenský kodex. Komentář*, Praha 2009, S. 68.

39 *Ibid.*, S. 66.

40 Das tat Suckale im Rahmen seiner Habilitationsschrift von 1975, publiziert als: Robert Suckale, „Das geistliche Kompendium des Mettener Abtes Peter. Klosterreform und Schöner Stil um 1414/15“, *Anzeiger des germanischen Nationalmuseums* 1982, S. 7–21.

41 Karel Stejskal – Petr Voit, *Iluminované rukopisy doby husitské*, Praha 1991, S. 46.

42 Rywiková (zit. in Anm. 5). Bei der Illumination der Handschrift kann man gewiss von einer Vereinfachung des gesamten Formenapparats sprechen, doch ging diese zweifellos von der Notwendigkeit der Bewältigung eines umfangreichen Malereiprogramms aus, das mindesten 288 Illustrationen umfasste.

43 Die einzige monografische Bearbeitung bleiben das Vorwort und die Kommentare zu den Illustrationen aus der Feder von Josef Krása im Rahmen des herausgegebenen Handschrift-Faksimiles: *Die Reisen des Ritters John Mandeville. 28 kolorierte Silberstiftzeichnungen von einem Meister des Internationalen Stils um 1400 im Besitz der British Library London*, Eingeleitet und erläutert von Josef Krása, München 1983. Hier ist auch ein Verzeichnis der gesamten älteren Literatur zu finden. Die ursprünglich tschechische Version der Einleitungsstudie wurde in einer Auswahl der Krása-Aufsätze abgedruckt: Josef Krása, *České iluminované rukopisy 13./16. století*, Praha 1990, S. 268–297. Neuerlich haben sich mit der Handschrift der Mandeville-Reisen folgende Studien befasst: Milena Bartlová, „Obraz jako zpráva o neznámém: Český soubor ilustrací Mandevillových cest“, in *Odorik z Pordenone: Z Benátek do Pekingu a zpět. Setkávání na cestách Starého světa ve 13.–14. století* (= *Colloquia mediaevalia Pragensia* 10), Petr Sommer – Vladimír Liščák (Hrsg.), Praha 2008, S. 137–143; Mojmír Frinta, „Searching for the Sources of Inspiration of the Master of the Travels of John Mandeville“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LVII, 2008, S. 7–30.

44 Otto Lohr, *Studien zum Londoner Mandeville, British Museum Add.Ms 24189*. Magisterarbeit an der Universität Bamberg 1981.

45 Krása selbst hat allerdings an anderer Stelle die satt farbige Darstellung des Papstes Johannes

- XXII. einerseits und die schlichte Gestaltung der griechischen Priester andererseits als eine unmittelbare Vorstufe zur sinnbefrachteten Koloritanwendung im Rahmen der malerischen Versionen von Nikolaus' Tafeln aus den Jahren 1412–1414 gedeutet. Krása 1990 (zit. in Anm. 43), S. 282–283.
- 46** Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*, Wien 1995, insbes. 155–176; Michaela Krieger, „Zum Problem des Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert – ein Deutungsversuch“, *Pantheon* LIV, 1996, S. 4–18, insbes. 11–13.
- 47** Katharina Christa Schüppel, „Zur Ästhetik des Monochromen um 1400. Zwei Zeichnungen Lorenzo Monacos aus der Sammlung des Berliner Kupferstichkabinetts“, in *»Fantasie und Handwerk« Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Wolf-Dietrich Löhr – Stefan Weppelmann (Hrsg.), Berlin 2008, S. 201–223.
- 48** Die Autorin hat in diesem Fall den Reformkontext des Ordenslebens im Rahmen einer Rückkehr zu den eigenen Wurzeln und strengerer Observanz im Sinn, wie man sie bei zahlreichen geistlichen Orden des Mittelalters antrifft.
- 49** Krása 1990 (zit. in Anm. 43), S. 285.
- 50** Schüppel drückt das in der Suggestivfrage aus, ob sich „das Mittelalter nicht monochromen Träumen hingegeben hat?“ Schüppel (zit. in Anm. 47), S. 219.
- 51** Alena Scheinostová, „Stvoření místa ve středověkém cestopise (Cestopis tzv. Mandevilla)“, *Česká literatura – časopis pro literární vědu* LII, 2004, S. 149–171, insbes. S. 159.
- 52** Eduard Petrů: *Vzrušující skutečnost. Fakta a fantazie ve středověké a humanistické literatuře*, Ostrava 1984, S. 35.
- 53** Jan Royt, „Wenzel Králík von Buřenice als Mäzen“, in *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgen im Europäischen Kontext*, Jiří Fajt – Andrea Langer (Hrsg.), Berlin – München 2009, S. 388–395.
- 54** Krása 1990 (zit. in Anm. 43), S. 290.
- 55** Milada Studničková, „Nové poznatky k rukopisu Martyrologia z Gerony“, 7. odborná konference Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska. Vědecká knihovna v Olomouci, 14. 10. 1998. Publiziert auf: <http://www.vkol.cz/cs/aktivita/konference-a-odborna-setkani/7-rocnik-odborne-konference/clanek/nove-poznatky-k-rukopisu-martyrologia-z-gerony/>, aufgesucht am 30. 6. 2011.
- 56** Krása 1990 (zit. in Anm. 43), S. 290.
- 57** Royt (zit. in Anm. 53), S. 390.
- 58** Ibid.
- 59** Zoe Opačič, „Architecture and Religious Experience in 14th-Century Prague“, in Fajt – Langer (zit. in Anm. 53) S. 137.
- 60** Antonín Podlaha – Eduard Šittler, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis*, Praha 1903, S. 55–58; Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae. Karel IV. a Řím*, Praha 2006, S. 230–231.
- 61** Václav Vladivoj Tomek, *Základy starého místopisu Pražského II, Nové město Pražské*, Praha 1870, S. 26–27; František Ekert, *Posvátná místa královského hlavního města Prahy II*, Praha 1884, S. 481–487; Václav Vladivoj Tomek, *Dějepis města Prahy II*, Praha 1892, S. 224.
- 62** Jiří Fajt – Barbara D. Boehm, „Václav IV. 1361–1419. Panovnícká reprezentace v otcových šlépějích“, in *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Jiří Fajt – Barbara D. Boehm (Hrsg.), Praha 2006, S. 475.
- 63** Miloslav Polívka, „K šíření husitství v Praze (Bratrstvo a kaple Božího těla na Novém Městě pražském v předhusitské době)“, *Folia historica Bohemica* 5, 1983, S. 100. Das mutmaßliche langfristige Interesse der Bruderschaft (und folglich auch des Wenzel Králík z Buřenic) an der Corpus Christi-Kapelle bestätigt Polívka noch im Schluss seines Texts: „Die Übernahme der Corpus Christi-Kapelle durch die tschechische Nation an der Universität führte also nicht zu einem Interessenschwund der Bruderschaft an ihren künftigen Geschicken.“ Ibid., S. 104. Für die Konsultation über die Bibliografie bezüglich der Corpus Christi-Kapelle bin ich Aleš Mudra in Dank verbunden.
- 64** Jiří Fajt – Robert Suckale, in Fajt – Boehm (zit. in Anm. 62), S. 493–495, Kat. Nr. 164.
- 65** Wenzel Králík z Buřenic war nichtsdetoweniger kein sonderlich eifriger Hussitengegner. Im Streit zwischen Erzbischof und Hus, in dem sich Wenzel IV. als Schiedsinstanz anfänglich des öfteren auf die Seite des Predigers stellte, hat Wenzel Králík z Buřenic für gewöhnlich den König vertreten. Er dürfte also über Hus' Ansichten gründlicher informiert gewesen sein als ein Prager Durchschnittsprälat seiner Zeit. S. Jiří Spěváček, *Václav IV. 1364–1419. K předpokladům husitské revoluce*, Praha 1986, passim.
- 66** Stejskals Annahme, dass der Illuminator selbst reformfreundlich eingestellt gewesen sein könnte, der dann seinen Standpunkt am klarsten in der Illumination mit dem Grab des Aristoteles ausgedrückt hat, was als Kritik am Reliquienkult gedeutet wurde und der ferner an der proreformatorischen Boskowitzter Bibel oder am Buchschmuck der Bibel des Kalixtiners Sixtus von Ottersdorf mitgearbeitet hat, ist historisch nicht hinlänglich untermauert. Stejskal – Voit (zit. in Anm. 41), S. 49–51, Kat. Nr. 24–26. Ebenso unwahrscheinlich ist die Identifikation des Hauptmalers mit dem königlichen Maler Kunc. Ibid., S. 51, Kat. Nr. 26.
- 67** Julius von Schlosser, „Stilgeschichte' und ‚Sprachgeschichte' der bildenden Kunst: ein Rückblick“, *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische*

Abteilung 1935, S. 5–44. Die Theorie und ihre Beziehung zur aktuellen kunsthistorischen Problematik hat Beat Wyss behandelt: „Stil‘ und ‚Sprache‘ der Kunst – Julius von Schlosser“, in *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven* (= *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53, 2004), Maria Theisen (Hrsg.), Wien 2005, S. 235–245.

68 Das funktionsbezogenen Stilverständnis, das Robert Suckale nicht nur theoretisch ausarbeitete (z. B. Suckale 2006 [zit. in Anm. 10] oder idem, „Stilgeschichte“, *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 2001, Nr. 11, S. 17–26), sondern auch praktisch applizierte (Robert Suckale, *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, Peter Schmidt – Gregor Wedekind [Hrsg.], Berlin – München 2008). Mit der Stil-

-Funktion-Beziehung befasst sich recht anregend auch Michael V. Schwarz, „What Is Style For?“, *Ars* 39, 2006, S. 19–30.

69 Pavel Kropáček, *Malířství doby husitské*, Praha 1946, s. Kapitel „Rozvoj českého formalistického slohu kolem 1400“, S. 37–52.

70 Auf dem Feld der Tafelmalerei könnte man beispielsweise mit Sicherheit den Werkstattumkreis in Betracht ziehen, in den der *Raudnitzer Altar*, der *Kapuzinerzyklus*, das *Sigismund-Porträt* u. a. gehören; einen Umkreis, dessen Wiederhall man um die Wende vom ersten zum zweiten Viertel des Jahrhunderts im breiten mitteleuropäischen Raum ausmachen kann.

Übersetzung Jürgen Ostmeyer

Relief aus dem Kloster Corona Mariae in Třebařov bei Krasíkuv und die im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts tätige Olmützer Werkstatt

HELENA DÁŇOVÁ

Helena Dáňová,
Kuratorin der
Nationalgalerie
in Prag, sie
befasst sich mit
spätgotischer
Bildhauerei.

Das Relief *Christi Geburt* aus der Sammlung der Nationalgalerie stammt aus dem aufgehobenen Augustinerkloster Corona Mariae in Třebařov bei Krasíkuv (Triebendorf bei Budigsdorf, heute Bezirk Zábřeh na Moravě). Es wurde für die Nationalgalerie 1934 aus einer mährischen Privatsammlung angekauft, doch ist es in der modernen Zeit nie ausgestellt worden. Das Monumentalrelief stellt im Kontext der spätgotischen Bildhauerkunst Mährens ein ungewöhnlich interessantes Werk dar und seine unlängst abgeschlossene Restaurierung hat seinen hohen Wert voll zur Geltung gebracht.¹

Obwohl sich die Datierung des Reliefs in der Literatur auf die Jahre 1510–1520 eingependelt hat, war seine stilistische Zuordnung nicht immer unumstritten. Jaroslav Mathon, ein Arzt aus Prostějov (Proßnitz) und begeisterter Sammler von mittelalterlicher Kunst, der das aus seiner eigenen Sammlung stammende Werk erstmalig in der Literatur vorgestellt hat,² hielt es für die Arbeit eines Bildschnitzers, der gänzlich außerhalb des Umkreises von Veit Stoß stand und fand dazu keinerlei Analogien in der zeitgenössischen mährischen Bildhauerei. Stattdessen entdeckte er eine Stilverwandtschaft mit den Reliefs vom einstigen Hochaltar der Mariä Himmelfahrtskirche in Chrudim, der auf das Jahr 1527 datiert war.³ Mathon verglich die Physiognomie der Gestalten und die Gewanddraperien des Chrudimer Altars mit dem Relief *Christi Geburt* aus Třebařov und fand eine auffällige Ähnlichkeit in der Ausarbeitung

von Haupt- und Barthaar der Apostel auf der *Himmelfahrt* und Hl. Joseph aus Třebařov. Auch die V-förmige Kleidfalte der Hebamme mit der Schüssel am Rand unseres Reliefs steht laut Mathon der Gestaltung des Mantels von Hl. Petrus aus Chrudim nahe. Diese Erkenntnisse brachte ihn zum Schluss, der Chrudimer Altar und das Relief *Christi Geburt* müssten zu annähernd gleicher Zeit und in der gleichen Werkstatt entstanden sein, deren Ortsbestimmung er nicht näher spezifiziert hat. Obgleich die Fachwelt eine solche Verbindung nicht vorbehaltlos hingenommen hat, sind Mathon gewisse allgemeine Stilzusammenhänge nicht entgangen, wie sich aus dem nachstehenden Text ergibt.

Eine Verbindung mit dem Chrudimer Altar hat Marie Anna Kotrbová abgelehnt,⁴ die in ihrer Arbeit, die immer noch zu den Eckpfeilern der Forschung über die mittelalterliche Bildhauerkunst in Mähren zählt, das Relief von Třebařov bei Krasíkuv im Rahmen jener Werke genannt hat, die im weiteren Sinne mit dem Charakter des Wirkens von Veit Stoß zusammenhängen, um einen direkten Zusammenhang mit dem Relief *Krönung der Jungfrau Maria* in Pavlovice bei Kojetín (Paulowitz bei Kojetein) vorzuschlagen.⁵ Sie hält dafür, dass es sich um eine Arbeit desselben Meisters handelt, der die Pavlovitzer *Krönung* geschaffen und bezüglich der Formen nur noch ganz entfernt aus dem Schaffen von Stoß geschöpft hat. Die Verwandtschaft zwischen den Reliefs von Krasíkuv und Pavlovice haben später



1 Relief *Christi Geburt* aus Třeboň bei Krasíkov, 1510-1515, Národní galerie v Praze.





2 Relief *Christi Geburt* aus Třebořov bei Krasíkov, 1510–1515, Rückseite vor der Fixierung mit beweglichen Laschen, auf der Oberfläche sind die ursprünglichen Bundzeichen zu sehen, Národní galerie v Praze. Foto: Anna Třeštková.

auch Anna Groborzová-Schürmannová⁶ und Zdena Jeřábková⁷ konstatiert, die keinen Zugang zum Relief *Christi Geburt* hatten. Angesichts des Zustands, in dem es erhalten war und des Schwierigkeitsgrads einer etwaigen Restaurierung ist dieses Schnitzrelief auch nicht in die Ausstellung „Von der Gotik zur Renaissance“ im Jahr 2000 einbezogen worden,⁸ die einen gewaltigen Beitrag für das weitere Studium auf dem Feld der spätgotischen

3 Relief *Christi Geburt* aus Třebořov bei Krasíkov, 1510–1515, Hl. Josef, Detail, Národní galerie v Praze.



Kunst in Mähren geleistet hat. Eine letzte Revision der Forschung über das Relief hat die Autorin des vorliegenden Beitrags im Jahr 2004 vorgenommen,⁹ als sie das Relief einer Schnitzwerkgruppe zugeordnet hat, die Kotrbová um die *Madonna aus dem Kunstmuseum in Olomouc* (Olmütz) zusammengestellt hatte. Einige Holzschnitzereien aus der genannten Gruppe, darunter auch das Relief aus Krasíkov, hat Milan Dospěl in seine Arbeit aufgenommen, der mit seiner heuristischen Tätigkeit bedeutsam zur Bereicherung des bislang bekannten Bildhauereifonds im Kreis Pardubice beigetragen hat (wohin jetzt verwaltungsmäßig auch ein Gebietsteil Mährens gehört).¹⁰ Die technisch und zeitlich aufwendige Restaurierung des Werks¹¹ hat im Kontext der mährischen Kunst die hervorragende Qualität des Reliefs offen gelegt und ermöglicht, die Schlüsse aus der vorigen Studie der Autorin zu ergänzen und zu präzisieren, insbesondere die Stellung des Reliefs in Zusammenhang mit dem Schaffen der Olmützer Werkstatt, in der es entstanden ist.

Für die Analyse des Reliefs aus Třebořov bei Krasíkov kommt gerade der in Olmütz gegen Ende des 15. und im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts tätigen Werkstatt der Olmützer Madonnen, in deren Kontext man das Relief stilistisch ohne jeden Zweifel einreihen kann, eine Schlüsselstellung zu. Marie Anna Kotrbová war die erste Forscherin, die – in ihrer Diplomarbeit im Seminar für Kunstgeschichte an der Masaryk-Universität in Brünn – die Arbeiten dieser Werkstatt gesichtet hat.¹² Ihre Studie wurde zur festen Forschungsgrundlage für weitere Untersuchungen im Bereich der spätgotischen Bildhauerei Mährens. Die Forscherin hat mehrere Merkmale formuliert, welche die um die *Madonna aus dem Olmützer Kunstmuseum* konzentrierte Schnitzwerk-kollektion gemeinsam hat: die stark betonten Halsmuskeln, den sog. Kopfwender (musculus sternocleidomastoideus), auffällig vorstehende und flache Schultern, eine über die Schulter fallende und die Schultergelenkpfanne ausfüllende Haarsträhne, ein breiteres Gesicht mit vorgewölbter Stirn, spezifisch geschnittenen Augen, einem runden Doppelkinn und vor allem betont auswärts gedrehten, sich seitlich unter dem Kleid abzeichnenden Beinen. Obwohl alle genannten Merkmale auch an den Gestalten des Reliefs aus Třebořov bei Krasíkov zu finden sind, hat Kotrbová es nicht mit der Gruppe der Olmützer Madonnen in Verbindung gebracht.

Sie hielt die Statuengruppe um die Madonna von Olmütz für das Werk eines Künstlers, der nach dem Auseinanderfallen der Kraukauer Stoß-Werkstatt 1496 nach Mähren gelangt war. Als dessen älteste Arbeit bestimmte sie das stark von Stoß geprägte Hl. Jakobus-Retabel von Rokytnice bei Přerov aus der Zeit nach 1496.¹³ In dessen Werkstatt sind laut Kotrbová weitere Statuen entstanden – in erster Linie die Gruppe der Olmützer Madonnen, in die die *Madonna aus der Pfarrkirche von Jevíčko*, die *Heilige* aus der Mährischen Galerie, ursprünglich aus *Skřípov* (Inv. Nr. E 163), die *Madonna aus dem Kunstmuseum in Olmütz* (Inv. Nr. P 27), die *Madonna aus der Kirche in Hradčany-Koheřice* und die *Madonna* aus Privatbesitz in Brünn, ursprünglich wohl aus *Litovel* (heute verschollen) gehören. Ferner hat sie diesem Umkreis im weiteren Sinne auch die Statuen des *Hl. Evangelisten Johannes* und des *Hl. Johannes des Täuflers* (heute unzugänglich) aus der ehemaligen Mathon-Sammlung zugeordnet, die beide mutmaßlich aus der Klarissenkirche in Olmütz stammen, die weniger hochwertigen Schnitzereien *Hl. Barbara* und *Hl. Johannes*, angeblich aus der Gegend von Konicko (aus der ehemaligen Mathon-Sammlung, heute unzugänglich) und auch das Relief *Tod der Jungfrau Maria* aus Jívová (heute Nationalgalerie in Prag, Inv. Nr. P 696 a, b, c). Aus heutiger Sicht ist es klar, dass diesem so als Ganzes präsentierten Ensemble letztlich der Zusammenhalt fehlt und es eine gewisse Revision und Ergänzung erfordert. Die Herleitung der Gruppe der Olmützer Madonnen vom Stoß-artigen Retabel des St. Jakobus in Rokytnice, das in starker Abhängigkeit vom Schaffen der Krakauer Periode des Bildhauers Veit Stoß stand, führte zu einer verallgemeinerten Wahrnehmung der spätgotischen Bildhauerkunst in Olmütz aus einer Krakauer Perspektive. Wie die vorliegende Studie beweisen will, bezog die Olmützer Bildschnitzertradition ungeachtet der relativen Nähe Krakaus ihre Impulse vorwiegend aus anderen Gegenden.

In Anbetracht der Orte, an denen die genannten Werke erhalten geblieben waren, hielt Kotrbová Olmütz, das um die Wende vom 15. um 16. Jahrhundert neben Brünn die größte und bedeutendste Stadt Mährens war, für den Sitz der Werkstatt. In den Jahren 1496–1540 wurde es zum Sitz des Bischofs Stanislav Thurzo (um 1470–1540), der außerordentliche Verdienste um die bauliche und kulturelle Hochblüte der Stadt und ihrer Umgebung erworben hat (Bischofsresidenz in Olmütz, Umbau der Burg in Kroměříž usw.).¹⁴



4 Relief *Christi Geburt* aus Třebošov bei Krasíkov, 1510–1515, Detail Jungfrau Maria und Hebamme, Národní galerie v Praze.

Obwohl in den Archiven keine Belege bezüglich des Vorhandenseins konkreter Bildschnitzer oder Bildhauerwerkstätten für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts erhalten geblieben sind, kann man den Stadtbüchern eine beträchtliche Anzahl Namen von Malern, Bildschnitzern und -hauern entnehmen, die mit der Stadt verbunden waren.¹⁵ Diese arbeiteten für das Bistum, kirchliche Orden, aber auch für das reiche Bürgertum. Aus den erhaltenen Denkmälern in Olmütz und Umgebung geht hervor, dass hier zu

5 *Madonna aus Jevíčko*, um 1500, ehem. Augustiner-Klosterkirche zu St. Marien in Jevíčko. Foto: Národní galerie v Praze.

→6 *Madonna aus Jedlová*, 1507–1510, Mariä Himmelfahrtskirche in Jedlová bei Polička. Foto: Národní galerie v Praze.

→7 *Madonna aus Hradčany-Kobeřice*, um 1510, Museum in Prostějov. Foto: Milada Stroblová.



Beginn des 16. Jahrhunderts mehrere Werkstätten nebeneinander tätig waren; eine ganz geläufige Praxis, die auch aus weiteren großen Städten des Mittelalters wie Ulm, Nürnberg, Breslau usw. bekannt ist. Neben der Schnitzerwerkstatt der Olmützer Madonnen, der unser Interesse gilt, arbeitete hier auch die große Werkstatt des Meisters der *Kreuzigung von Kunčice* (Kunzendorf).¹⁶ Außerdem wirkte in Olmütz auch eine Steinmetzwerkstatt, die das Epitaph für Johann Eibenstock (im Chor der St. Alexiuskapelle in der Olmützer St. Michaelskirche)¹⁷ geschaffen hat und deren führender Meister wohl der Autor des Grabmals des Ritters Arnošt Kužel von Žeravice war, der Meister PH.¹⁸

Mit Ausnahme des Hl. Jakobus-Retabels aus Rokytnice bei Přerov, das für Kotrbová die Erstlingsarbeit der betrachteten Werkstatt darstellte, hielt die Forscherin die um das Jahr 1500 entstandene *Madonna von Jevíčko* (Gewitsch, Kreis Pardubice, Bezirk Svitavy) für die älteste Statue der Olmützer Madonnengruppe.¹⁹ Obwohl die Gewitscher Statue eigentlich alle für die Werkstatt der Olmützer Madonnen typischen Merkmalskriterien erfüllt, ragt sie durch Subtilität und lieblich-lyrischen Gesichtsausdruck doch etwas aus der Gruppe der übrigen Schnitzwerke heraus.

Schließlich sind weder die Verwendung der hohen Krone der *Gewitscher Madonna* noch deren ruhvolle Haltung, die nur Anzeichen einer inneren Bewegung verrät, bei der Olmützer Gruppe die Regel. Das Untergewand der Jungfrau Maria fließt schon vom Ausschnitt an in langen Vertikalfalten herab, während bei anderen Statuen des betrachteten Ensembles die Kleider hoch gegürtet sind, was die Fülle der oberen Körperpartie betont.

Die Ausgangsbasis für die Stillage der *Madonna von Jevíčko* suchte Kotrbová im Schaffen von Veit Stoß, konkret in der *Madonna aus dem Stoßhaus* in der Wundergasse zu Nürnberg (heute Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), die nach Stoßens Rückkehr aus Krakau nach Nürnberg entstanden ist, also irgendwann um das Jahr 1500.²⁰ Die sich unter dem Mantel abzeichnende glatte Fläche des Spielbeins sowie die dichte Faltenwurf oberhalb des Knies erscheinen in modifizierter Gestalt auch bei der *Gewitscher Madonna*, desgleichen die relativ hoch über der Stirn aufgesetzte Krone.

Eine enge, bislang übersehene Analogie der Gewitscher Statue stellt aber die in Stein gehauene *Madonna aus der Magdalenenkirche* in Wrocław (Breslau) dar, die auf einer Konsole mit der Inschrift „Jacob 1499 Beinhart“ steht.²¹ Bei ihr findet



←←8 *Madonna aus Jevíčko*, Rückseite, um 1500, ehem. Augustiner-Klosterkirche zu St. Marien in Jevíčko. Foto: Národní galerie v Praze.

←9 *Madonna aus Jedlová*, 1507–1510, Rückseite, Mariä Himmelfahrtskirche in Jedlová bei Polička. Foto: Národní galerie v Praze.

10 *Madonna aus Hradčany-Kobeřice*, Rückseite, um 1510, Museum in Prostějov. Foto: Milada Stroblová.

man eine starke Auswärtsdrehung des Spielbein-Knies (was sich hier aus dem auf den Halbmond gesetzten Fuß ergibt), ein waagrecht gestrecktes Bein des Kindes (hier unter dem Mantel verdeckt) sowie eine über die Schulter herabfallende Haarsträhne, wie es für die Gewitscher Statue so typisch ist. Auch die Draperieanordnung in der Unterpattie ist nicht weit von den dichten Vertikalfalten entfernt, die das Untergewand der *Madonna von Jevíčko* gliedern. Zudem verbindet beide ein ähnlicher lyrischer Gesichtsausdruck.

Der *Madonna von Jevíčko* steht auch ein weiteres in die Gruppe einbezogenes Schnitzwerk nahe, die Statue der *Heiligen von Skřípov* (Wachtl, Bez. Prostějov, heute Mährische Galerie, Brno, Inv. Nr. E 163),²² die einen ähnlich subtilen und lyrischen Eindruck hervorruft. Das Untergewand wird bereits von einem schmalen Gurt geteilt, der mit der linken Hand festgehaltene Mantel bildet die für die Gruppe der Olmützer Madonnen kennzeichnenden scharfen V-förmigen Falten und das Spielbein ist deutlich zur Seite gedreht. Beide Statuen haben auch den hohen Kronentyp gemein. Die *Heilige von Skřípov* hat bereits alle quer durch die Gruppe der Olmützer Madonnen auftauchenden formalen Merkmale definiert. Ihre

Entstehung kann auf die Zeit nach 1500 angesetzt werden, kurz nach der Entstehung der Gewitscher *Jungfrau Maria*.

Auf die Statuen von Jevíčko und Skřípov folgen dann laut Kotrbová die *Madonna aus dem Olmützer Kunstmuseum* und deren seitenverkehrte Werkstattreplik – die *Madonna von Hradčany-Kobeřice bei Prostějov* (heute Muzeum Prostějovska, Prostějov).²³ Die Wechselbeziehungen beider Madonnen hat Ivo Hlobil umbewertet und die weniger wertvolle vereinfachte *Madonna aus dem Olmützer Kunstmuseum* kompositionsmäßig als eine Variante der bereits in der Werkstatt angenommenen Vorlage eingestuft, die er in der *Madonna von Kobeřice* erblickte.²⁴ Über eine sehr enge Beziehung zwischen beiden Statuen kann kein Zweifel herrschen, man kann nur hinzufügen, dass die *Madonna aus dem Kunstmuseum in Olmütz* ursprünglich eine ähnlich hohe Krone getragen hat wie die *Madonna von Jevíčko*. Auch die den Körperumfang betonende Untergewand-Draperie kommt dieser Statue nahe. Die deutlich abgeflachte Schenkelpartie des Spielbeins ist am Olmützer Schnitzwerk im Gegensatz zur *Madonna von Jevíčko* noch stärker betont. Anders als die *Madonna von Jevíčko* macht die Olmützer Skulptur einen massigeren Eindruck, die lyrische Form wurde hier von einem breiten



11 *Madonna aus Hradčany-Kobeřice*, Detail, um 1510, Museum in Prostějov. Foto: Milada Stroblová.



→ 12 *Relief Christi Geburt* aus Třebov bei Krasíkov, 1510–1515, Jungfrau Maria, Detail, Národní galerie v Praze.

Gesichtstyp mit kräftigem Doppelkinn und charakteristischem Ausdruck abgelöst, der dann auch an den restlichen Statuen dieser Gruppe auftaucht.

In diesen Zeitraum um das Jahr 1510 gehört auch die *Assumpta von Litovel* (Littau, ehemals Brünner Privatbesitz, heute verschollen), die das gleiche Manteldraperieschema beibehalten hat wie die Madonnen aus der Gruppe. Auch ihr Gesichtstyp weist Analogien zur *Madonna aus dem Kunstmuseum in Olmütz* auf. Es ist wahrscheinlich, dass die *Assumpta von Litovel* auf ähnliche Weise das gleichfalls diagonal platzierte Kind gehalten hat.

Die *Madonna von Hradčany-Kobeřice* stellte für Kotrbová das jüngste Glied der ganzen Gruppe dar, dessen Entstehung die Forscherin vor dem Jahr 1510 angesetzt hat.²⁵ An dieser Statue fasziniert die auffällige geknitterte, gewissermaßen schon manieristisch empfundene Manteldraperie unterhalb der Taille. Die lange, von der Standbeinhälfte abwärts wallende Manteldiagonale, die sich unter Kniehöhe um das Spielbein auf die entgegengesetzte Seite schwingt, ist ein weiteres charakteristisches Element, das allen genannten Schnitzwerken eigen ist. Die *Madonna von Kobeřice* unterscheidet sich von den übrigen Statuen der Gruppe jedoch durch den plastisch verzierten Kleidausschnittsaum (Holzperlen), Stirnreif (mit Perlen umwunden) und Kronenaufsatz. Dem Schnitzer könnte ein Stich mit der Hl. Genovefa von Veit Stoß (um 1490) als Vorlage gedient haben,²⁶ auf dem die Heilige ein hohes prunkvolles

Diadem mit Perlen sowie einen verzierten Ausschnittsaum trägt.

In der Werkstatt des Meisters der Olmützer Madonnen ist auch die sehr gute Statue der *Assumpta von Jedlová* (Schönbrunn) aus der Nähe von Polička (Politschka) entstanden.²⁷ Die wurde unlängst von Milan Dospěl²⁸ erneut in die Literatur und zweifellos richtig mit dem Schaffen der Olmützer Werkstatt in Verbindung gebracht. Dospěl nimmt an, dass die *Jungfrau Maria von Jedlová* das Bindeglied zwischen dem frühen Schnitzwerk der *Madonna von Jevíčko*, mit der die Olmützer Gruppe ihren Anfang nahm (um 1500) und der *Madonna von Kobeřice* (vor 1510) darstellt. Er hat die *Assumpta von Jedlová* in die Zeit um 1507 datiert, also in einen Zeitraum, als die Herrschaft Svojanov, zu der Jedlová damals gehörte, in den Besitz des Ladislav von Boskovice (1455–1520) geriet.²⁹ Die *Assumpta von Jedlová* stellt eine wichtige Stufe in der Genese der Olmützer Werkstatt dar und erfüllt die Voraussetzungen des fehlenden Bindeglieds in der Reihe von der *Madonna von Jevíčko* bis hin zur Statue aus Kobeřice, vom Lyrismus, der typisch für die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts ist, bis zum Realismus aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Eine kompositorische Fortentwicklung erfuhr damals auch die Lage des Kindes: während die *Gewitscher Maria* das Kind auf der Hüfte trägt, hält die *Maria von Jedlová* den seinen Kopf zur Seite drehenden Jesusknaben diagonal vor ihrem Körper. Marias linke Hand ist detailliert der Realität abgeschaut – Klein- und



13 *Madonna aus Jedlová*, 1507–1510, Detail, Mariä Himmelfahrtskirche in Jedlová bei Polička. Foto: Národní galerie v Praze.

Mittelfinger halten das Beinchen, während die restlichen Finger gegen das Bäuchlein gestützt sind. Ähnlich gespreizte Finger weist auch die *Madonna von Jevíčko* auf. Eine weitere Entwicklungsstufe ist dann das frontal vor den Mutterleib gesetzte Kind mit einem geradeaus gerichteten Gesicht, wie es von den Madonnen aus dem Olmützer Kunstmuseum und aus Koberčice bekannt ist.³⁰

Im Schaffen der Olmützer Werkstatt folgt das für die Kirche des Augustinerklosters in Třebořov bei Krasíkov bestimmte Monumentalrelief *Christi Geburt*. Als wahrscheinlichste Entstehungszeit des Reliefs bietet sich der Zeitabschnitt zwischen 1510 und 1515 an, was nicht den historischen Zusammenhängen in der Klostergeschichte widerspricht.³¹ Seiner monumentalen Abmessungen halber bildete das Relief aller Wahrscheinlichkeit nach den Mittelteil eines Altars, der offenbar nicht als Hochaltar diente, denn dieser dürfte in Übereinstimmung mit der Weihe des Klosters die Szene mit *Mariä Krönung* in seinem Schreinmittelteil gehabt haben.³² Nach Stilgesichtspunkten stehen dem Relief im Rahmen der Olmützer Madonnengruppe die verschollene *Assumpta von Litovel*, die *Assumpta von Jedlová* und die *Madonna von Hradčany-Koberčice* am nächsten. Die Verwandtschaft der Mariengesichter mit breiten Wangen, gewölbter Stirn, kräftiger Nase und rundlichem Doppelkinn ist in Verbindung mit den auffälligen Halsmuskeln unüber-

sehbar; eine ähnliche Physiognomie zeigte dann auch das Gesicht der Frau mit der Schüssel (Hebamme) am Rand des Reliefs von Krasíkov. Dem nur als Torso erhaltenen Kind von Krasíkov Relief steht der Typ des pausbäckigen Jesusknaben mit rundem Gesicht, kurzen, krausen Haaren, Doppelkinn und ernstem, unkindlichem Ausdruck nahe, den die *Madonna von Koberčice* hält. Eine Analogie findet man ebenfalls für das Draperieschema: eine für die Olmützer Madonnengruppe typische Komposition, bestehend aus dem vor den Körper gezogenen und mit dem Unterarm gehaltenen Mantel, von wo aus er in geknickten V-förmigen Falten abwärts fällt, wiederholt sich auch auf unserem Relief, den unter der Hand auf Links gedrehten Mantelsaum inbegriffen. Auf dem Relief von Krasíkov findet man das gleiche Motiv nicht nur an der eigentlichen Mariengestalt, sondern auch an der Figur der assistierenden Hebamme. Eine interessante Analogie dieser Gestalt mit gleichem Draperieschema liefert die Figur der *Salome* auf dem linken Flügel des Johannes dem Täufer geweihten Altar aus der Corpus Christi-Kirche zu Breslau aus dem Jahr 1497.³³ Ein raffiniertes Detail stellt auf dem Relief von Krasíkov alsdann der Mantel dar, der der Jungfrau Maria von der rechten Schulter gegliedert ist. Das gleiche Motiv der entblößten Schulter wurde auch bei der *Assumpta von Litovel* verwendet. Einen engeren Zusammenhang als nur einen rein werkstattbezogenen



14 Relief *Christi Geburt* aus Třebořov bei Krasíkov, 1510–1515, Jungfrau Maria, Gewanddetail, Národní galerie v Praze.

15 Altar des hl. Johannes des Täufers aus der Corpus Christi-Kirche in Breslau, 1497, Flügeldetail mit der Gestalt der Salome. Foto aus: Braune – Wiese (Anm. 33), Abb. 98.



→ 16 Relief Christi Geburt aus Trebaňov bei Krasíkov, 1510–1515, Hebamme, Detail, Národní galerie v Praze.



verbindet das Krasíkov-Relief gewiss mit *Mariä Krönung aus Pavlovice*,³⁴ zumal die Physiognomien beider Marien stehen einander recht nahe; auf dem Relief findet man so einige Elemente, die von der Werkstatt des Meisters der Olmützer Madonnen verwendet wurde (breite flache Schultern, Haarsträhnen u. a.).

Die gesamte Gruppe der Olmützer Madonnen kennzeichnende Merkmale findet man zudem an den Statuen des *Hl. Evangelisten Johannes* und des *Hl. Johannes des Täufers* aus der ehemaligen Sammlung von Jaroslav Mathon (heute verschollen). Diese Schnitzwerk-Pendants stammen wohl aus dem Olmützer Klarissenkloster. Die Physiognomien mit hageren Wangen, die flachen glatten Schultern, das deutlich auswärts gedrehte Spielbeinknie und die vor dem Körper geführte Manteldiagonale belegten die Zugehörigkeit beider Heiligen zur Olmützer Werkstatt. Interessant ist Hlobils Anmerkung über die sehr ähnliche kompositorische Lösung des Mantels beim *Hl. Evangelisten Johannes* und der hochwertigen *Madonna von Chornice* (Kornitz),³⁵ die zwar durch eine betonte glatte Fläche des Spielbeins ins Auge fällt, jedoch nicht die für die Gruppe der Olmützer Madonnen typische Abflachung aufweist. In einen losen Zusammenhang mit dem Schaffen der Werkstatt ordnen sich auch die heute gleichfalls verschollenen, minder wertvollen Schnitzwerke der *Hl. Barbara* und des *Hl. Evangelisten Johannes* aus der ehemaligen Mathon-Sammlung ein.³⁶

Die Ausstellung „Von der Gotik zur Renaissance“ um die Jahreswende 1999/2000 erweiterte die Zahl der in unserer Olmützer Werkstatt

entstandenen Statuen um die *Madonna von Štěpánov* (Stiepanau).³⁷ Die von Milan Dospěl vorgenommene rezente Rekognoszierung im Kreis Pardubice brachte weitere Feststellungen und deutet einen Zusammenhang zwischen der betrachteten Olmützer Werkstatt bei folgenden Skulpturen an: außer der bereits genannten *Assumpta von Jedlová* sind es die *Madonna von Vysoké Mýto* (Hohenmauth) und die *Assumpta von Mlýnický Dvůr* (Lenzhof).³⁸ Eine gewissermaßen unsichere Position im Rahmen der Olmützer Werkstatt nimmt die zwischen 1516 und 1517 entstandene *Madonna von Kroměříž* (Kremsier) ein.³⁹ Zwar erfüllt die Statue die formalen, für die Olmützer Madonnen charakteristischen Merkmale, doch wie Hlobil hervorhob, handelt es sich um eine im Sinne des

Barock stärker aufgewühlte und in der Entwicklung weiter fortgeschrittene Arbeit. Sofern man sie unter die Schnitzwerke aus der Olmützer Werkstatt einreicht, handelt es sich um die Arbeit eines schon ausgereiften Bildschnitzers, der in sein Werk auch den im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts allmählich nach Mähren vordringenden Einfluss aus dem Donaukreis eingebracht hat.⁴⁰ In Verbindung mit der Statue von Koberice hat auch die *Madonna von Kroměříž* einen plastisch verzierten Kleid- und zudem auch Mantelsaum.

In die Werkstatt der Olmützer Madonnen hat Kotrbová auch das Relief *Mariä Tod* von Jívová (Giebau) aus der ehemaligen Mathon-Sammlung eingereiht, das sich heute in der Nationalgalerie in Prag befindet.⁴¹ Das Thema sowie einige Kompositionselemente (z. B. die erhobenen Hände des Apostels) schließen ein Inspiration am Werk von Veit Stoß nicht aus, doch seiner Stillage nach verweist das Relief eher auf einen Einfluss des süddeutschen Raums⁴² und kann nicht ohne Weiteres in die hier betrachtete Werkstatt eingereiht werden. Ein ähnliches Beispiel stellt das Hl. Jakobus-Retabel aus Rokytnice dar, das Kotrbová für die Initiation des gesamten betrachteten Ensembles hielt. Anders als der Rest der Gruppe unterliegt es stark dem Schaffen von Veit Stoß und zitiert dabei sogar manche Einzelheiten von dessen Krakauer Altar. Man kann aber nur schwerlich annehmen, dass ein Künstler mit einer von Stoß geprägten expressiven Ausdrucksweise eine Werkstatt geleitet hätte, in der später stilistisch so ganz andere Skulpturen entstehen konnten, wie sie in der Gruppe der Olmützer Madonnen vorkommen.⁴³

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, wie die stilistische Orientierung der Olmützer Werkstatt eigentlich war, die traditionsgemäß immer in der Krakauer Periode von Veit Stoß gesucht wurde. Den Einfluss dieses bedeutenden Bildschnitzers kann man den betrachteten Statuen nicht absprechen, doch die dynamische Bewegungskomponente – die auf eine so charakteristische Weise dem Umkreis der Stoß-Werke gemein war – kommt im Schaffen der Olmützer Werkstatt nicht zur Geltung. Dem Anschein nach hat unsere Werkstatt überwiegend von Stoßens Krakauer Werkstatt eingeführte formale Motive zur Anwendung gebracht: beispielsweise das typische Stoßsche Ohr, das durch Überschlagen der Draperie entstand, den Gesichtstyp, gegebenenfalls die Komposition. Mit einem Direkteinfluss



17 Relief *Christi Geburt* aus Třebošov bei Krasíkov, 1510–1515, Detail, Národní galerie v Praze.

des Krakauer Altars auf das Schaffen der Olmützer Werkstatt ist hier nicht zu rechnen, und so muss man Analogien in anderen Bereichen suchen.

Olmütz, seinerzeit nach Prag und Breslau die drittgrößte Stadt im Königreich Böhmen, pflegte unter der Herrschaft des Bischofs Stanislav Thurzo (Bischof von Olmütz 1497–1540) rege Handelsbeziehungen mit dem schlesischen Breslau. Sein älterer Bruder Jan Thurzo wurde Bischof von Breslau und gab 1517 unter anderem das Relief *Die Enthauptung Johannes des Täufers* für das Tympanon über dem Sakristeiportal des Breslauer Doms in Auftrag. Dieses stand stilistisch dem Holzrelief mit dem *Wunder der Hl. Kunigunde* nahe, das wahrscheinlich einen Teil des Chorgestühls oder Lettners in der Olmützer St. Wenzelskirche ausmachte.⁴⁴ Das mittelalterliche Breslau war auch Sitz Nürnberger Kaufherren, die sich unter anderem auch an Kunstaufträgen beteiligten (Familie Imhoff u. a.). Ähnlich dürfte die Situation auch in Olmütz ausgesehen haben. Jüngere Forschungen haben erbracht, dass hinter der Bestellung des Wandgemäldes mit Hl. Sebaldus und Hl. Christopherus im Presbyterium der Olmützer St. Moritzkirche gerade die in Olmütz niedergelassenen Nürnberger Kaufherren standen.⁴⁵ Man darf wohl annehmen, dass nach Stoßens Rückkehr aus Krakau nach Nürnberg (1496) gerade von Nürnberg aus sein Einfluss auf die Olmützer Bildhauerei nach 1500 vermittelt wurde, und das sowohl in der hier betrachteten Werkstatt, als auch in größerem Maße auch in der weiteren hiesigen Werkstatt des Meisters der Kreuzigung von Kunčice.⁴⁶

Für die Werkstatt der Olmützer Madonnen ist die elementare Stilgrundlage in Breslau zu suchen. Wie bereits weiter oben bemerkt, findet man die kompositorischen und stilistischen Quellen der ältesten in der hier betrachteten Olmützer Werkstatt entstandenen Skulptur – der *Madonna von Jevičko* – in der steinernen *Madonna aus der Magdalenenkirche* in Breslau, die auf einer Konsole mit der Inschrift „Jacob 1499 Beinhart“ angebracht ist. Die Statue gilt als erste belegte Arbeit von Jacob Beinhart d. Ä. (um 1460–1525),⁴⁷ eines Bildhauers, der in den Jahren 1483–1525 in Breslau eine sehr große und bedeutende Werkstatt leitete.⁴⁸ In ihrer höchsten Blüte beschäftigte die Werkstatt zweiundfünfzig Lehrlinge aus der näheren und weiteren Umgebung, was auch die schwankende Qualität einiger Werke erklärt. Über die Herkunft Jacob Beinharts ist nichts Näheres bekannt, er wird in Breslauer

Quellen erst ab 1483 genannt, als er hiesiger Bürger wurde. Er ist wohl aus dem schwäbischen Geißlingen⁴⁹ in die schlesische Metropole gekommen, zum Jahr 1484 wird er als Meister erwähnt. In seiner Arbeit stand er gewiss unter dem Einfluss von Veit Stoß, der in den Jahren 1477–1496 im relativ nahen kleinpolnischen Krakau weilte, doch muss man seine Stilgenese über das Werk des Nicolaus Gerhaert von Leyden im oberrheinischen oder süddeutschen Raum suchen. Genau wie die meisten anderen deutschen spätgotischen Bildhauer seit dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts stand Beinhart unter dem Einfluss dieser überragenden Künstlerpersönlichkeit. Gerade Veit Stoß, der von der neueren Forschung als unmittelbarer Schüler Gerhaerts von Leyden angesehen wird, hat dessen Arbeitsweise am deutlichsten in seinem eigenen Werk umgesetzt.⁵⁰ In diesem

18 Jacob Beinhart, *Madonna*, 1499, St. Magdalenenkirche in Breslau. Foto aus: Meinert (Anm. 21), S. 218.

→ 19 *Madonna aus Jevičko*, um 1500, ehem. Augustiner-Klosterkirche zu St. Marien in Jevičko. Foto: Národní galerie v Praze.



Zusammenhang ist es interessant, dass das Faltenwurfschema von Beinharts steinernen *Madonna in der Magdalenenkirche* von Breslau von der Nürnberger Madonna vom Haus am Obstmarkt aus den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts ausgeht,⁵¹ deren Vorstufe (einschließlich des hoch angesetzten spielerischen Kinds) die Gerhaert von Leyden zugeschriebene steinerne *Madonna von Trier* ist.⁵²

Den Altar mit dem *Tod der Jungfrau Maria in Świdnica* (Schweidnitz, 1492) ausgenommen,⁵³ ist das Schaffen von Beinharts Werkstatt bis Ende des 15. Jahrhunderts nicht sonderlich klar; nach einer subtilen Stilanalyse konnte ihm die kunsthistorische Forschung mehrere komplette Altäre, aber auch einzelne Statuen zuschreiben, die aber erst nach dem Jahr 1500 entstanden sind. Beinharts Werkstatt griff auf das Register der von Stoß kreierte Themen zurück, das überwiegend durch Stiche vermittelt wurde. Im Gegensatz zur expressiven und dynamischen Leistung von Stoß ist Beinharts Werk von starker statischer Prägung und verwendete hauptsächlich Einzelelemente, die für Werke im Sinne von Stoß kennzeichnend waren: „Ohrmuschelfalten“, umgedrehte Gewandsäume, ähnliche Gesichtstypen mit deutlich rundem Kinn, bei Jesusknaben rundliche Kinderkörper und Krausköpfchen. Durch eine ähnliche Abstrahierung der Stoßschen Formen zeichnet sich auch unsere Olmützer Werkstatt aus und stilistisch stehen die Schnitzereien aus Beinharts Werkstatt den in der Olmützer Werkstatt entstandenen Arbeiten beträchtlich näher als die Arbeiten von Veit Stoß selbst. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der Olmützer Meister aus Beinharts Breslauer Werkstatt hervorgegangen, hat sich um das Jahr 1500 in Olmütz niedergelassen und selbständig gemacht. Mit der Breslauer Werkstatt stand er auch ferner in Kontakt, wie einige ähnliche, von beiden Werkstätten verwendete Motive verraten. In der Breslauer Werkstatt wurden relativ häufig das Element der über die Schulter herabfallenden Haarsträhnen, die Ausfüllung des Raums zwischen Hals und Schulter durch Haar, die V-förmig konzipierte Draperiekomposition verwendet – samt und sonders Merkmale, die man auch an den Statuen der Olmützer Werkstatt wiederfindet. So lässt sich beispielsweise eine gewisse Nähe zwischen der Draperiegestaltung der *Madonnenfigur* vom Altar in der Goldschmiedekapelle der Breslauer Magdalenenkirche aus dem

Jahr 1507 von Jacob Beinhart⁵⁴ und der Draperie der *Madonna von Koberice* mit den hohen „Stegen“ (um 1510) beobachten, vor allem in der Partie unterhalb der Taille. Bei der *Assumpta von Jedlová* (um 1507–1510), deren über die Mondsichel fließende Draperie der ähnlich gestalteten Unterpartie von Beinharts *Madonna* aus dem Jahr 1507 entspricht, fällt auch eine raffinierte Haltung des Kindes ins Auge. Weitere interessante Vergleiche bietet der Altar von Góra (Guhrau), der 1512 von Beinharts Werkstatt erstellt wurde.⁵⁵ Die Gestalt der Hl. Katharina im Schrein hat einen identischen Gesichtstyp, wie ihn die Olmützer Werkstatt zu verwenden pflegte (z. B. *Madona von Koberice*, die Jungfrau Maria auf dem Relief von Třebořov bei Krasíkov u. a.), einen entsprechenden Vergleich erlauben auch die breiten und ein wenig flach geratenen Hände aller Zentralgestalten an Altar und Relief von Krasíkov,⁵⁶ ebenso die breiten Schultern der Figuren des Altars von Góra (eins der für die Olmützer Werkstatt typischen Merkmale). Den Gesichtstyp des Hl. Joseph auf dem Relief von Krasíkov kann man wieder an der Gestalt des Apostels Petrus vom Altar *Tod der Jungfrau Maria von Schweidnitz* (um 1492) oder an der Heiligenfigur (Hl. Petrus?) auf dem linken oberen Flügel des nicht erhaltenen Marienaltars aus der Goldschmiedekapelle in der Breslauer Magdalenenkirche aus dem Jahr 1507 erkennen.⁵⁷ Die plastische Verzierung von Säumen und Krone, die bei den *Madonnen von Koberice* und *Křoměřitz* dem Betrachter ins Auge fällt und bei der Olmützer Gruppe eher nur ausnahmsweise zur Anwendung kam, wurde auch in Beinharts Werkstatt eher maßvoll verwendet (z. B. die Reliefs *Hl. Lukas malt die Jungfrau Maria*, *Mariä Tod* aus Schweidnitz bzw. der Altar von Czernina – [Tschirnau] u. a.). Plastischer Zierrat ist hingegen für das Werk von Veit Stoß aus dessen Nürnberger Zeit recht typisch.

Aus dem obigen Text geht der interessante Umstand hervor, dass zahlreiche der Beinhartschen sowie Olmützer Werkstatt gemeinsame Merkmale von diesen Werkstätten nahezu gleichzeitig verwendet wurden, was für sehr intensive Kontakte zwischen beiden über fast zwei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hinweg spräche. Es ist denkbar, dass sie untereinander Gesellen, Werkstattskizzen und Musterkataloge ausgetauscht haben,⁵⁸ wie Wojciech Marcinkowski in Zusammenhang mit dem Altar von Chrudim angedeutet hat.⁵⁹

Bei einer Gegenüberstellung des Schaffens der Olmützer Werkstatt in



20 *Madonna aus Jedlová*, 1507–1510, Mariä Himmelfahrtskirche in Jedlová bei Polička. Foto: Národní galerie v Praze.



21 Jacob Beinhart, *Madonna* vom ehem. Goldschmiedaltar, 1507, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Bożena Guldanklamecka – Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów*. Wrocław 2003, S. 447.

den während des gleichen Zeitraums zu Breslau im Umfeld von Jacob Beinharts Werkstatt entstandenen Arbeiten ergeben sich weitere Möglichkeiten zur Präzisierung und Ergänzung unseres Ensembles. Bei einem Qualitätsvergleich der *St. Anna aus dem Kunstmuseum in Olmütz* (bei der Groborzová-Schürmannová eine Verwandtschaft zu der von Kotrbová aufgestellten Gruppe fand) und der dazu zählenden ikonografisch gleichen Statue aus Pavlovice bei Kojetín⁶⁰ mit der *St. Anna aus der Breslauer Elisabethkirche*⁶¹ ergibt sich ein sichtlicher Zusammenhang zwischen diesen Schnitzwerken. Insbesondere die Draperiegestaltung des diagonal von den Knien aller dieser heiligen Annen herabwallenden Obergewands, die zudem kompliziert mit gekreuzten Füßen dasitzen, führt zu Überlegungen über einen intensiven gegenseitigen Kontakt sowohl zwischen der Werkstatt der Olmützer Madonnen und der Beinhart-Werkstatt, als auch über eine breitere Beeinflussung des Kunstschaffens zwischen beiden Städten.

Abschließen darf die interessante Frage nach den Auftraggebern der erwähnten Werke nicht übergangen werden. Von kirchlichen Würdenträgern abgesehen, zeigt sich bei einigen der betrachteten Werke ein Zusammenhang mit dem Edlen Ladislav von Boskovice (1445–1520). Dieser gebildete Humanist bewegte sich zweifellos in der Umgebung des Bischofs Stanislav Thurzo und versah bis an sein Lebensende das Amt eines Oberstkämmerers der Markgrafschaft Mähren. Ladislav von Boskovice gehörte auf seinen umfangreichen Besitztümern zu den Verbreitern der italienischen Renaissance in Mähren. Für die hier betrachteten Schnitzereien aus der Werkstatt der Olmützer Madonnen ist es wichtig, dass er nach und nach Moravská Třebová und Umgebung (ab 1490) besaß,⁶² Svojanov mit Jedlová (ab 1507),⁶³ auch Litovel erwarb (1513), zudem auch ab 1512 Třebařov bei Krasíkov, wo er sogar die Patronatsrechte am Kloster innehatte.⁶⁴ In allen Fällen stehen die historischen Umstände und auch die Zeit, zu der Ladislav von Boskovice die einzelnen Besitztümer an sich brachte, mit der Stilanalyse der Kunstwerke in Übereinklang. Für das Relief von Krasíkov ist auch die Tatsache von Bedeutung, dass laut einer Erwähnung aus dem Jahr 1490 das Kloster Corona Mariae in Třebařov von Augustinern aus Jevíčko verwaltet wurde.⁶⁵ Damit wäre der Bogenschlag von der ältesten festgestellten Statue der Olmützer Madonnengruppe, der *Madonna von Jevíčko* zum Relief *Christi Geburt* aus Třebařov bei Krasíkov auch in historischen Zusammenhängen vollzogen.

Es bleibt nur die Frage, warum der humanistische und seinem Wesen nach auf Italien orientierte Edelmann zur Form von noch rein gotischen Statuen gegriffen hat.⁶⁶ Man darf annehmen, dass dies unter dem Einfluss des Bischofs Stanislav Thurzo geschah, für den die Olmützer Werkstatt mindestens über zwei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hinweg gearbeitet hat (s. unter anderem die *Madonna von Křoměříž*). Die Bestellung von Kunstwerken aus den gleichen oder ähnlichen Quellen wie der hohe Klerus Mährens war gewiss dem gesellschaftlichen Prestige förderlich. Dazu muss auch betont werden, dass sich der Einfluss der italienischen Renaissance zuerst auf die Architektur niederschlug, in der das Mäzenatentum des Ladislav von Boskovice (aber auch des Bischofs Thurzo) konkreter belegt ist.⁶⁷

Die vorliegende Studie stellt in Anknüpfung an die Grundthese von



22 Jacob Beinhart, *Altar der hl. Jungfrauen aus Góra*, 1512, Detail, Kirche in Góra. Foto aus: Braune - Wiese (Anm. 33), Abb. 115.

Kotrbová das Schaffen der Werkstatt des Meisters der Olmützer Madonnen vor, die in dieser Bischofsstadt mindesten zwei Jahrzehnte lang tätig war. Auch wenn es in einige Fällen zu einer Revision der Zugehörigkeit einzelner Werke zur Olmützer Werkstatt kam, ist die Zahl der erhaltenen Arbeiten ganz beachtlich und liefert eine Vorstellung über die umfangreiche Tätigkeit dieser Holzschnitzerwerkstatt im Gebiet von Olmütz.⁶⁸ Bisher ist es nicht gelungen, die Werkstatt mit dem Namen eines konkreten Holzschnitzers in Verbindung zu bringen. Das Schaffen dieses Anonymus und seiner Mitarbeiter liefert ein wichtiges Zeugnis über die Richtung, in der sich die Entwicklung der spätgotischen Bildschnitzerei im Olmützer Land vollzog. Die Studie machte den Versuch, die älteren Ansichten über eine direkte stilistische Ausgangsbasis der betrachteten Olmützer Werkstatt in Zweifel zu ziehen, als die traditionsgemäß immer Krakau angesehen wurde, das bis zum Jahr 1496 Wirkungsstätte des genialen Bildhauers und Malers Veit Stoß war. Mittels vorgelegter Stilanalysen wurde der Beweis erbracht, dass Stoßens Einfluss in modifizierter Form über das schlesische Breslau auf Olmütz wirkte, konkret über die Werkstatt von Jacob Beinhart. Eine weitere Inspirationsquelle und nahe liegende Ausgangsbasis konnte für die Werkstätten sowohl in Olmütz als auch in Breslau selbstverständlich Nürnberg sein, da Nürnberger Kaufherren regelmäßig beide Städte aufsuchten.

Restaurierungsbericht zum Relief Christi Geburt aus Třebořov bei Krasíkov, Inv. Nr. P 647
Anna Třeščíková

Das Relief war vor der jetzigen Restaurierung mit Metallschrauben fest an einem mit brauner Farbe gestrichenes Holzpaneel befestigt, von dem es seinerzeit zusammengehalten wurde und das offenbar der damaligen Anbringung in der Kirche entsprach. Zwei kleine Gestalten, einen Engel und einen Hirten darstellend, waren über der Szene mit der Krippe angebracht, wo ein hellerer Umriss auf der Paneelfläche zurückgeblieben ist. Das Relief ist stark von Holzwurmbefall beschädigt, der den Unterteil bis zu einem Viertel der Höhe (ca. 35 cm) unwiederbringlich zerstört hat. Die Gestalt des Jesusknaben und eines der Engel in der Mittelpartie sind nur noch fragmentarisch erhalten, es fehlen Draperieteile der beiden großen Gestalten, die Holzmasse im Reliefinneren ist gänzlich destruiert, im Gesicht des Hl. Joseph ist die Nase beschädigt. Die fehlenden Schnitzwerkteile sowie die im Inneren durch Holzwurmbefall entstandene Hohlräume wurden bei einer der früheren Reparaturen unsachgemäß mit Gips ausgefüllt und ohne sonderliche Rücksicht auf das bildhauerische Niveau nachgebildet.

Der Relieftorso besteht aus vier massiven Lindenholzblöcken. Die Verteilung der

23 Relief *Christi Geburt* aus Třebořov bei Krasíkov, 1510–1515, Gesamtansicht vor der Restaurierung, Národní galerie v Praze.





24 Relief *Christi Geburt* aus Třeboř bei Krasíkov, 1510–1515, Engel mit Jesusknaben, Detail vor der Restaurierung, Národní galerie v Praze.



25 Relief *Christi Geburt* aus Třeboř bei Krasíkov, 1510–1515, Engel mit Jesusknaben, Detail nach der Restaurierung, Národní galerie v Praze.

einzelnen Blöcke entspricht ungefähr der Anordnung der abgebildeten Gestalten: die Frau mit dem Gefäß, die kniende Jungfrau Maria, die Krippe mit Ochs und Esel und darunter als Torsi zwei Engel, das Jesuskind und der Hl. Joseph. Ein Teil von Josephs linker Schulter, der Manteldraperie und des linken Beins, die aus einem weiteren selbständigen Holzblock geschnitten waren, fehlen jedoch, wie die Kerben an der linken Reliefseite verraten, die einer besseren Haftung der Klebteile dienen sollten. Auch an der linken Seite neben der Frau mit dem Gefäß (Hebamme) ist der Reliefrand nicht erhalten geblieben: hier fehlt ein Mantelzipfel Marias, ein Teil des Gewands der Frau mit dem Gefäß und der Boden unter ihren Füßen. Wie die vom mittelalterlichen Schnitzer in die Reliefrückseite geritzten Bundzeichen sowie die Reste einer Leinwandüberklebung verraten, war auch hier ein weiterer Holzblock angefügt worden. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind auch die über der Krippe angebrachten Gestalten von Engel und Hirt Teile einer größeren Szene. Im Relieffinneren wurde vor allem die linke Hand der Maria stärker beschädigt, an der alle Finger fehlen, die Haube der Frau mit dem Gefäß, deren rechte Hälfte nicht erhalten ist.

Im Verlauf der Restaurierungsarbeiten wurde nach und nach der teilweise transparente, insbesondere Leim, braunes Pigment, grobe Schmutzteilchen und Naturharz (Färbung und Löslichkeit lassen auf Kolophonium schließen) enthaltene Anstrich ausgedünnt, der in der Vergangenheit auf die Reliefoberfläche aufgetragen wurde, um die Gipsretuschen zu verdecken, ihre Farbe zu kaschieren

und das Relief optisch zu vereinheitlichen und zugleich die abblätternde Polychromie und Vergoldung zu fixieren. Nach und nach wurden auch die Gipsausfüllungen entfernt, die tief in die Hohlräume der beschädigten Teile reichten. Erst nach der Freilegung der Schadstellen wurde auch das Holzpaneel von der Rückseite abgenommen. Notwendigerweise mussten die einzelnen Relieftteile voneinander getrennt werden, da in der Umgebung der ursprünglichen Verbindungen die

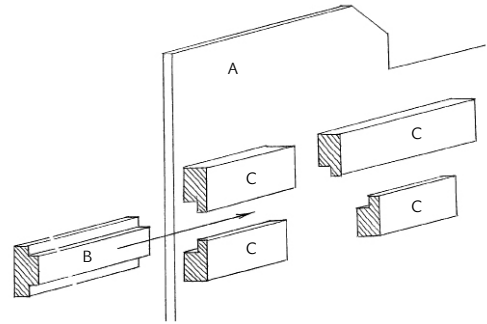
26 Relief *Christi Geburt* aus Třeboř bei Krasíkov, 1510–1515, Hebamme während der Freilegung der originalen Polychromie und Entfernung von Schmutzablagerungen, Detail, Národní galerie v Praze. Foto: Anna Třeštková.





27 Relief *Christi Geburt* aus Třeboň bei Krasíkov, 1510–1515, Rückseite mit Holzlaschen, Národní galerie v Praze.

- A Reliefrückseite
- B lose eingeschobene bewegliche T-förmige Lasche
- C starr verklebte L-förmige Träger



28 Schema der Verfestigung auf der Reliefrückseite, Zeichnung: Jiří Třeštík.

Holzstruktur gänzlich zerstört war und die Kontaktstellen keine hinlängliche Kohärenz mehr aufwiesen. Nach der Entfernung des alten Klebemittels (Leim) wurden an einigen weniger stark beschädigten Stellen schräg über Kreuz geführte Ritzen entdeckt, mit denen der Schnitzer die Kontaktflächen aufgeraut hat, um so eine bessere Haftung zu erzielen. Anschließend wurden die Relieftteile mit dem Acrylharz „Paraloid B 72“ imprägniert.

Nach Festigung des Holzes wurden die Reliefrückseiten von den eingesickerten Gipsresten, nachträglichen Anstrichen und Verkittungen befreit. In Zusammenarbeit mit dem Restaurator und akademischen Bildhauer Doz. P. Kuthan und dem Konservatoren D. Zika ging die Restauratorin an die recht beschwerliche Wiederaussetzung der Relieftteile. Diese wurden zuerst so zusammengepasst und verklebt, dass der Zusammenhang der Relieftteile auf Vorder- und Rückseite gewahrt blieb. Zur Festigung der ursprünglichen Verbindungen sowie nachträglich entstandenen Risse konnte in Anbetracht der beschädigten Holzmasse keine Verzäpfung vorgenommen werden. Zwecks Sicherung einer hinlänglichen Festigkeit der Verbindungsstellen und im Hinblick auf die Möglichkeit einer künftigen Ausstellung wurde zu einem System aus zwei frei verlegten, nicht eingelassenen T-förmigen Laschen

gegriffen, die von fest aufgeklebten gegenüberliegenden L-förmigen Trägerpaaren gehalten werden. Sie wurden quer über die Klebeverbindungen verlegt, wodurch sie diese sichern. Die Laschen wurden lose unter ihnen durchgeschoben (s. Zeichnung). Trägerlänge und -anzahl wurden so gewählt, dass sie gleichzeitig auch die neu verklebten späteren Risse im Holz festigten. Die ganze Konstruktion ist aus Erlenholz unter der Verwendung von Soudal-Dispersionskleber gefertigt, wurde farblich nicht angepasst und so angebracht, dass sie nach Möglichkeit nicht die zahlreichen mittelalterlichen Bundzeichen verdeckte, mit denen der Schnitzer die genaue Lage der Relieftteile markiert hatte, um beim Zusammenpassen ihr Verrücken zu vermeiden. Nur die untere Lasche verdeckt teilweise eine Stelle, an der einst ein Querbalken angebracht war, dessen Zweck heute nicht mehr festzustellen ist.

Auf der Reliefoberfläche waren unter Schmutzschichten, die mit einem braunen, Leim- und Harzkomponenten, Ocker und Röteln enthaltenden Festigungsanstrich gesättigt waren, umfangreiche ungleichmäßig beschädigte Fragmente der ursprünglichen Farbfassung aus der Frührenaissance erhalten geblieben, die chemisch-technologischen sowie restauratorischen Untersuchungen unterzogen wurde. Im Chemielabor der Nationalgalerie hat I. Vernerová



29 Relief *Christi Geburt* aus Třebořov bei Krasíkov, 1510–1515, Antlitzdetail der Jungfrau Maria, Abtragungsvorgang von Übermalungs- und Schmutzschichten, Národní galerie v Praze. Foto: Anna Třeščíková.



30 Relief aus Třebořov bei Krasíkov, 1510–1515, Wand unter dem Trog, Abtragungsvorgang von Übermalungs- und Schmutzschichten, Národní galerie v Praze, Foto: Anna Třeščíková.

a – beschädigte Schnitzwerkoberfläche, b – Kitt, c – Bindemittel (Mordant) für die Silberauflage mit Silberfragmenten, d – Farblasur auf Silber, e – graue Übermalung, f – Verunreinigungen

Untersuchungen der entnommenen Polychromie-, Vergoldungs- und Holzproben vorgenommen.⁶⁹ Das Relief war aus sechs Lindenh Holzstücken zusammengesetzt worden. Die Teile wurden an den Seitenflächen aufgeraut und verleimt, die Verbindungsstellen mit breiten groben Leinwandstreifen verdeckt. Die Grundierung aus Naturkreide und Leimbindemittel wurde in mehreren Schichten aufgetragen (zwischen denen sich häufig, aber nicht immer eine Zwischenschicht aus Leim befindet), darüber kam eine Leimisolierung. Die Inkarnatbemalung besteht aus einer Mischung von Bleiweiß, rotem Eisenpigment und einem Ölteil. Die Augenlider werden von einer zartrosa Modellierung betont und von einer rosa Linie umgrenzt, auf die Oberlider waren Wimpern gemalt. Ein wesentlicher Teil der Verzierung besteht aus Polimentvergoldung, die den Mantel der Jungfrau Maria, das Gewand des Hl. Joseph sowie der Frau mit dem Gefäß und eines der Engel bedeckt. Die blaue Farbe auf dem Mantel der Jungfrau Maria ist aus zwei Schichten aufgebaut: auf einem Kreidegrund sitzt eine zusammenhängende violette Fluoritschicht⁷⁰ mit einem Bleiweißzusatz (Eißweißbindemittel), darauf liegt eine Azuritschicht mit Bleiweiß- und ölhaltiger Schwärzebeimischung. Die Polychromie von Marias Gewand ist stark beschädigt, doch lässt sich immer noch an zusammenhängend erhaltenen Stellen ein stilisiert gemaltes Brokatmuster erkennen. Auf den Grundierungsschichten und der Leimisolierung liegt eine gelbbraune Unterma­lung aus Bleizinn­gelb und hellem Rötel, die gleichfalls einen Ölbinder enthält und auf die mit Schwarz ein Pflanzenornamentmotiv gemalt wurde. Der Ausschnittssaum ist vergoldet und mit kordelförmigem Schnitzdekor umrandet. Das gesamte Gewand des Hl. Joseph ist vergoldet, nur die Ärmelinnenseite (genau so wie das Untergewand der Frau mit dem Gefäß) ist grün: auf der Grundierung und dem Poliment liegt eine Blattsilberschicht mit einer Lasur, die Ölbindemittel, Grünspan und Kalziumkarbonat enthält. Mit einer anderen Technik wurde das Mauerwerk unter dem Trog behandelt. Hier liegen Silberplättchen auf braungelbem Ölgrund, der Bleizinn­gelb, Ocker und Rötel enthält (Mordant). Die Ziegelsteine sind abwechselnd mit grüner (Grünspan) und roter (roter organischer Lack) Lasur koloriert. Nur an dieser Stelle saß vor der Restaurierung eine graue Übermalung, die die ursprüngliche Bemalung restlos verdeckte.

Da nun das Relief *Christi Geburt* aus Krasíkov an verschiedenen Stellen unwiederbringlich beschädigt ist, kamen die Fachleute der Nationalgalerie zum Schluss, das Werk in seinem torsoartigen Zustand zu präsentieren. Zur Verkittung mit Tonwachskitt wurde nur an solchen Stellen gegriffen, an denen die Schlupföffnungen störend wirken könnten (insbesondere in den Gesichtspartien). Die Oberfläche wurde mit einer Retusche aus Aquarellfarben sowie einem Wachs und Dammarharz enthaltenden Mattlack überstrichen.

Anmerkungen

1 Dem Relief aus Třebořov bei Krasíkov habe ich mich schon vor eine Reihe von Jahren gewidmet (damals wurde lediglich eine restauratorische Untersuchung vorgenommen), doch halte ich es für notwendig, anlässlich seiner abgeschlossenen Restaurierung den Forschungsstand einschließlich der neuesten Erkenntnisse zu rekapitulieren (s. die Arbeiten von Studenten am Institut für Kunstgeschichte der Palacký-Universität in Olmütz unter der Leitung von Prof. Ivo Hlobil) und es breiter in den Kontext der mährischen, genauer der Olmützer Bildhauerei des frühen 16. Jahrhunderts einzufügen. Die Studien befassen sich vorwiegend mit den künstlerischen Voraussetzungen, unter denen das Relief aus Krasíkov entstanden ist. Das Relief wird ab Ende 2011 in der Langzeit-Exposition mittelalterlicher Kunst der NG in Prag ausgestellt. Inv. Nr. P647 und P647a, H. 130 cm, Br. 120 cm, T. max. 14 cm; Fragment mit Hirt und Engel, H. 38 cm, Br. 32 cm, T. max. 12 cm. Helena Dáňová, „Das vergessene Relief von Krasíkov. Ein Beitrag zur spätgotischen Bildhauerei in Mähren“, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 14–15, 2004–2005, S. 86–95.

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 Der Altar trägt die Jahreszahl auf der Rückseite. S. Karel Chytil, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Chrudimském*, Praha 1900, S. 49. Der Altar gilt derzeit als Import aus der Breslauer Werkstatt des Jakob Beinhart. Wojciech Marcinkowski, „Silesiaca Bohemiae. Zu den Breslauer Retabeln in Böhmen“, *Umění* 53, 2005, S. 69–75.

4 Marie Anna Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě*, unpublizierte Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte der FF MU, FF MU, Brno 1950, S. 99, Kat. Nr. 87.

5 a. a. O., S. 99, Kat. Nr. 86.

6 Anna Groborzová-Schürmannová, *Pozdně gotické sochařství na Olomoucku*, unpublizierte

Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte der FF MU, Brno 1970, S. 44.

7 Zdena Jeřábková, *Dřevěná plastika pozdní gotiky na Olomoucku s přihlédnutím k tvorbě na území přilehlé Moravy a Slezska*, unpublizierte Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte der FF UP, Olomouc 1996.

8 Ivo Hlobil (Hrsg.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, Teil 3., Olomouc 1999, S. 260.

9 Dáňová (zit. in Anm. 1). Hier wurde die Ikonografie des Reliefs eingehend analysiert.

10 Milan Dospěl, *Gotické sochařství ve východních Čechách do roku 1526 (území pardubického kraje)*, Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte der FF UP, Olomouc 2011.

11 Das Relief wurde von der akademischen Malerin Anna Třeštková restauriert, der Restaurationsbericht ist im Archiv der Restauratorenabteilung des NG hinterlegt.

12 Kotrbová (zit. in Anm. 4), s. 72–83.

13 Zum Hl. Jakobus-Retabel in Rokytnice bei Přerov letztmals Hlobil (zit. in Anm. 8), S. 323–324, der eine Revision der bisherigen Forschung über dieses Steinretabel vorgenommen und schlüssig bewiesen hat, dass es sich um das Werk eines von Stoß geprägten Künstlers handelt.

14 Mehr dazu z. B. Ivo Hlobil – Eduard Petrů, *Humanism and the Early Renaissance in Moravia*, Olomouc 1999.

15 Bohumír Indra, „Malíři, řezbáři a sochaři v Olomouci 1500–1630“, *Umění* 31, 1983, S. 73–80. Für das frühe 16. Jahrhundert sind die Angaben aber recht spärlich. Die erste Zunftordnung liegt erst aus dem Jahr 1581 vor.

16 Hlobil (zit. in Anm. 8), S. 354, Kat. Nr. 235; S. 348, Kat. Nr. 232 (*Kreuzigung aus der St. Moritzkirche in Olmütz*) und weitere diesem Meister zugeschriebene Schnitzwerke.

17 a. a. O., S. 373, Kat. Nr. 258.

18 a. a. O., S. 373, Kat. Nr. 259.

19 Kotrbová (zit. in Anm. 4), S. 77–78, Kat. Nr. 58. Letztmals Dospěl (zit. in Anm. 10), S. 119–124, Kat. Nr. V.10.

20 Michael Baxandal, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven – London 1981 (II. Ausgabe), Tafel 39 oder Zdzisław Kępiński, *Veit Stoss*, Warszawa – Dresden 1981, S. 66, Abb. 111 u. 112.

21 Abbildung in Günther Meinert, „Jacob Beinhart. Ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik“, in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 60, 1939, S. 217–235, insbesondere S. 218.

22 Kotrbová (zit. in Anm. 4), S. 78, Kat. Nr. 59.

23 a. a. O., S. 78–80, Kat. Nr. 60 u. 61.

24 Hlobil (zit. in Anm. 8), S. 327–328, Kat. Nr. 214.

25 Die *Madonna* aus der Pfarrkirche von *Hradčany-Koberice* bei Prostějov stammt

ursprünglich mutmaßlich aus Olmütz und ist aus Lindenholz. Im Jahr 2001 wurde die Statue von der akademischen Malerin Milada Stroblová restauriert, der ich hiermit für die Überlassung des Restaurationsberichts danken möchte. Für die Überlassung des Laborberichts danke ich Frau Dorothea Pechová. Über die *Madonna von Hradčany-Kobeřice* letztmals Hlobil (zit. in Anm. 8).

26 Stanisława Sawicka, *Ryciny Wita Stwosza*, Warszawa 1957, S. 9.

27 Für die Überlassung von Restaurationsbericht und Bilddokumentation bin ich der akademischen Malerin Hana Vítová in Dank verbunden.

28 Dospěl (zit. in Anm. 10), S. 125, Kat. Nr. V.11. Zuvor wurde die Statue von Zdeněk Wirth publiziert, allerdings als Arbeit von der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Poliškém*, Praha 1906, S. 44.

29 August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého*, Teil I., Chrudimsko, Praha 1882, S. 124. Sedláček führt jedoch an, Ladislav von Boskovice habe die Herrschaft Svojanov erst im Jahr 1510 erworben (vgl. Anm. 63).

30 So ähnlich wie die *Assumpta von Jedlová* trägt auch die *Madonna vom Freisinger Altar* (um 1440, Bayerisches Nationalmuseum, München) das diagonal gelegte verspielte Kind mit dem von den Gläubigen abgewandten Kopf. Damit ginge die Voraussetzung von der Inspirationsquelle für dieses Motiv in Erfüllung, wie es Kotrbová angedeutet – (zit. in Anm. 4) und Hlobil ergänzt hat (zit. in Anm. 8), S. 328.

31 Dospěl (zit. in Anm. 10), S. 132, verband das Relief mit dem Jahr 1512, in dem Ladislav von Boskovice Besitzer der Herrschaft Třebořov wurde.

32 Der Altar diente offenbar zu einer speziellen Weihnachtsandacht. Darauf schloss schon 1927 Jaroslav Mathon, „Příspěvek k sochařství gotického období v kraji olomouckém“, in *Ročenka národopisného a průmyslového muzea města Prostějova a Hané IV*. Prostějov 1927. Zum Jahr 1683 werden unter anderem in der Kirche sechs Altäre genannt, darunter auch das behandelte Relief, das sich damals über dem Hochaltar befand. S. Dušan Foltýn u. Koll., *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005, S. 682.

33 Abbildung s. Heinz Braune – Erich Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters: kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig 1929, Abb. 98.

34 Dospěl (zit. in Anm. 10), S. 136.

35 Hlobil (zit. in Anm. Nr. 8), S. 329–330, Kat. Nr. 216. Zur *Madonna von Chornice* a. a. O., S. 311, Kat. Nr. 196.

36 Alle vier heute verschollenen Schnitzwerke sind abgebildet in Mathon (zit. in Anm. 32), Abb. V, VI, VII.

37 Hlobil (zit. in Anm. 8), Kat. Nr. 217, S. 331.

38 Dospěl (zit. in Anm. 10), S. 125, Kat. Nr. V.11 (*Assumpta von Jedlová*); S. 137, Kat. Nr. V.13 (*Madonna von Vysoké Mýto*); S. 142, Kat. Nr. V.14 (*Assumpta von Mlýnický Dvůr*).

39 In den Jahren 1516–1517 wurde die St. Moritzkirche in Křoměříž von Olmützer Bischof Stanislav Thurzo erneuert. Hlobil (zit. in Anm. 8), S. 334–335, Kat. Nr. 223.

40 Auf den Donaukreis orientiert sind z. B. die *Madonna von Vyškov* (a. a. O., S. 358, Kat. Nr. 236) oder zwei Reliefs aus der Mährischen Galerie in Brünn, *Mariä Heimsuchung* und *Christi Geburt* (Kaliopi Chamonikola, *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, Teil 2., Brno 1999, S. 429–432, Kat. Nr. 216 u. 217).

41 Kotrbová (zit. in Anm. 4), S. 82, Kat. Nr. 63.

42 Zusammenfassung der sich entwickelnden Ansichten s. Hlobil (zit. in Anm. 8), S. 326–327, Kat. Nr. 213. Eine abweichende Ansicht von schlesischen (Breslauer) Einflüssen auf dieses Relief vertritt in Anknüpfung an eine ältere Beobachtung von Jaromír Homolka Štěpánka Chlumská. Siehe: Jiří Fajt – Štěpánka Chlumská, *Bohemia & Central Europe 1200–1550*, National Gallery in Prague 2006, S. 96.

43 Kotrbová (zit. in Anm. 4), S. 81 nahm an, dass sich der etwas abweichende Stil der in der Olmützer Werkstatt entstandenen Skulpturen aufgrund des verwendeten Materials erklären lässt. Das ist ein unzureichendes Argument, sofern man die große stilistische Unterschiedlichkeit des dynamischen Reliefs mit Hl. Jakobus und der ruhevollen, expressionsfreien Schnitzwerke der Olmützer Werkstatt vergleicht.

44 Letztmals Hlobil (zit. in Anm. 8), S. 362–363, Kat. Nr. 242. Eingehender s. Hlobil – Petrů (zit. in Anm. 14), S. 208–209.

45 Zdenka Bláhová, „K nástěnné malbě v presbytáři kostela sv. Mořice v Olomouci“, in *Historická Olomouc XVII. Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech*, Hrsg. Ivo Hlobil – Marek Perůtka, Olomouc 2009, S. 147–164.

46 Dieser Werkstatt entstammt die Kreuzigung aus der Olmützer St. Moritzkirche. Hlobil (zit. in Anm. 8), S. 348–358. Letztmals zu dieser Thematik Dospěl (zit. in Anm. 10), S. 154.

47 Jakub Kostowski sprach jüngstens die Vermutung aus, Beinhart könnte lediglich Auftraggeber über die Madonna gewesen sein. Jakub Kostowski, „Jacob Beinhart“, in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 8. München – Leipzig 1994, S. 336.

48 Die erste sich mit Jacob Beinhart befassende monografische Studie hat Meinert (zit. in Anm. 21) 1939 publiziert. Der Forscher nutzte die von Erich Wiese bei der Vorbereitung des Katalogs der schlesischen Kunst gewonnenen Erkenntnisse (Braune – Wiese

[zit. in Anm. 32]). Gerade H. Wiese identifizierte die Werkgruppe um das Relief des Hl. Lukas aus der Magdalenenkirche, hat dabei aber keinen konkreten Künstlernamen angeführt. An die Arbeit von G. Meinert hat später Anna Ziomecka angeknüpft, die sich ihr ganzes berufliches Leben lang mit schlesischer Kunst befasst hat (Anna Ziomecka, „Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku“, in *Roczniki sztuki śląskiej* 10, 1976, S. 7–141). Mit Jakob Beinhart und seiner Werkstatt hat sich in jüngster Zeit der polnische Forscher Jakub Kostowski auseinandergesetzt, der zu diesem Thema mehrere (leider nicht publizierte) Vorlesungen gehalten und eine Beinhart-Monografie vorbereitet hat. Seine Arbeit wurde 2006 von seinem tragischen Tod unterbrochen. Kostowski 1994 (zit. in Anm. 47).

49 Meinert (zit. in Anm. 21) S. 218–219; Kostowski 1994 (zit. in Anm. 47). Mit seiner süddeutschen Herkunft könnte man auch einige typische Ausdrucksmittel Beinharts erklären, z. B. den gedrehten Stirnreif im Haar, die gewölbten Stirnen usw.

50 z. B. Ulrich Söding, „Nicolaus Gerhaert von Leyden. Bildwerke der Spätgotik am Oberrhein und in Österreich“, in *Habsburg und der Oberrhein. Gesellschaftlicher Wandel in einem historischen Raum*, Hrsg. Saskia Durian-Ress – Herbert Smolinski, Waldkircher 2002, S. 33–50, Abb. 235–255.

51 Zur *Madonna vom Obstmarkt*: Rainer Kahsnitz, „Virgin and Child“, in *Gothic and renaissance art in Nuremberg: 1300–1550*, München 1986, S. 162–163, Kat. Nr. 36, Abb. auf S. 162. Es ist interessant, dass die Nürnberger Statue vom Hausbesitzer Sebald Hartung († 1481) geordert wurde, der Handelsbeziehungen zum schlesischen Breslau unterhielt.

52 Abbildung: Otto Wertheimer, *Nicolaus Gerhaert. Seine Kunst und seine Wirkung*, Berlin 1929, Abb. 2. Die übereinstimmende Stilgenese von Beinharts Madonna in Anknüpfung an die Studie von G. Meinert (zit. in Anm. 21) beschrieb Wojciech Marcinkowski, dessen Publikation ich erst nach Ablieferung dieses Artikels in der Redaktion einsehen konnte. Wojciech Marcinkowski, *Gotycka nastawa oltarzowa u kresu rozwoju – Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztornym w Mogile*, Kraków 2006, S. 23–26.

53 Den Altar von Schweidnitz hat G. Meinert (zit. in Anm. 21), S. 226 Beinhart zugeschrieben. Jüngstens hat Jakub Kostowski diese Zuschreibung gewissermaßen in Zweifel gezogen und den Altar als Werk einer ungenannten Breslauer Werkstatt eingestuft. S. Jakub Kostowski, „Slaskimi śladami Wita Stwosza“, in *Wokół Wita Stwosza*, Hrsg. Dobrosława Horzela – Adam Organisty, kat. wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2005, S. 205–213, insbesondere 207. Beinharts Kontakte mit

Schweidnitz sind aber quellenmäßig belegt. S. Jakub Kostowski 1994 (zit. in Anm. 47).

54 Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Inv. Nr. XI 135, Lindenholz, Farbfassung, H. 148 cm. Letztmals zum Schnitzwerk: Jakub Kostowski, „Maria z Dzieciątkiem stojąca na półksiężycu“, in Horzela – Organisty (zit. in Anm. 53), S. 218–219, Kat. Nr. VII/3.

55 Altar von Góra, auf den Flügeln die Jahreszahl 1512, heute im Dom von Poznań/Posen. Abbildung s. Braune – Wiese (zit. in Anm. 33), Abb. 115.

56 Die Hände der *Madonna von Koberice* sind eine Ergänzung aus dem Barock.

57 Abbildung s. Braune – Wiese (zit. in Anm. 33), Abb. 127.

58 Aus der Olmützer Werkstatt sind leider keine Reliefs erhalten geblieben, auf denen man einen durch Punzierung verzierten Goldhintergrund erkennen könnte (der Hintergrund des Krasíkov Reliefs ist nicht erhalten). Ein für Beinharts Breslauer Werkstatt typisches Reliefdekor war der schematisierte Granatapfel, den man am Altar mit Mariä Himmelfahrt in der Kirche von Chrudim sehen kann. Dieser gilt in jüngster Zeit nebst einem weiteren Altar als Import aus Beinharts Werkstatt in Breslau. S. Marcinkowski (zit. in Anm. 3), S. 69–75.

59 a. a. O., S. 70, Anm. 13 u. 14. In Zusammenhang mit dem Chrudimer Altar aus dem Jahr 1923(7) ist der Umstand interessant, dass schon Jaroslav Mathon unser Relief gerade mit diesem Altar verglichen hat. Obgleich diese beiden Werke nicht direkt miteinander zusammenhängen, zeugt diese Erkenntnis von Mathons außerordentlichem Beobachtungstalent (zit. in Anm. 2).

60 Dazu jüngstens Hlobil (zit. in Anm. 8), S. 319, Kat. Nr. 205 u. 206.

61 Heute Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Kat. Nr. XI 186. Zur Statue letztmals Jakub Kostowski, „Sw. Anna Samotrzcé“, in Horzela – Organisty (zit. in Anm. 52), S. 221–222, Kat. Nr. VII/5. Er hält die Urhebererschaft des Jakob Beinhart an diesem Schnitzwerk nicht für restlos bewiesen.

62 Die Informationen über die Mehrung des Familienbesitzes des Ladislavs von Boskovic wurden einer bislang unübertroffenen Publikation entnommen: Alois Vojtěch Šembera, *Historie pánů z Božkovic a hradu Božkova v Moravě s popsáním panství města*, Brno 1836, S. 61–63.

63 vgl. Anm. 29.

64 Dušan Foltýn u. Koll., *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005, S. 682.

65 a. a. O., S. 682.

66 Hierbei es interessant, dass Kaliopi Chamonikolasová, „Nicolaus Gerhaert of Leyden in the Moravian Context“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLVIII, 1995, S. 61–84, insbesondere 74–76 den Humanisten Ladislav

von Boskovice mit dem Auftrag über die von Gerhaert geprägten Schnitzwerke aus der Werkstatt des Meisters der Primavesi-Madonna (1470-1490) in Zusammenhang gebracht hat. Seit Anfang des 16. Jahrhunderts hat Ladislav von Boskovice offenbar Kunstwerke für die Kirchen auf seinen Besitztümern bei unserer Olmützer Werkstatt in Auftrag gegeben. Das könnte bedeuten, dass der Meister der Primavesi-Madonna Mähren verlassen hatte (?). Die mährische Provenienz der Werke um die Primavesi-Madonna, die bislang mehr oder weniger als Importe galten, hat Milan Dospěl überzeugend nachgewiesen: „Moravský kontext Madony zvané Primavesi“, *Umění* LV, 2007, S. 459-469.

67 Zu den Burgenumbauten auf den Besitztümern des Ladislav von Boskovice letztmals: Jan Štětina, „Několik poznámek k architektuře Ladislava z Boskovic“, in Hlobil – Perůtka 2009 (zit. in Anm. 45), S. 251-267.

Zum Bauboom unter dem Bischof Stanislav Thurzo bisher am detailliertesten Hlobil – Petrů (zit. in Anm. 14), S. 165-222.

68 Auf eine ähnlich umfangreiche Produktion stößt man in Westböhmen bei Werkstatt des Meisters der Verkündigung von Týnec.

69 Ivana Vernerová, Laborbericht Nr. 03/39, 04/16, 09/31, 2003.

70 Siehe auch Štěpánka Chlumská – Dorothea Pechová – Radka Šefců – Anna Třeštíková, „Examples of the Use of Fluorite in Painting and Sculpture of the Late Gothic and Early Renaissance in the historical Art Funds of Bohemia and Moravia,“ in: *Acta Artis Academica* 2010. *Příběh umění – proměny výtvarného díla v čase. The Story of Art – Artwork Changes in Time. Sborník 3. mezioborové konference ALMA / Proceedings of the 3rd Interdisciplinary Conference of ALMA*, Praha 2010, S. 165-188.

Übersetzung Jürgen Ostmeyer

Die sitzende Jungfrau Maria aus der Nationalgalerie in Prag. Ein dem Meister des Kefermarkter Altars zugeschriebenes Relief

HELENA DÁŇOVÁ

Das als Hochrelief ausgeführte außerordentlich wertvolle Schnitzwerk stellt eine sitzende Jungfrau Maria dar.¹ Die bislang nicht publizierte Statue wurde 2001 aus Privatbesitz in Prag für die Sammlung der Nationalgalerie angekauft und anschließend über mehrere Jahre hinweg im Restaurierungsatelier der Nationalgalerie in Prag restauriert.² Die Prager Sammlung, der die Jungfrau Maria entstammte, war nicht gerade systematisch angelegt worden. Der ursprüngliche Besitzer hatte sich größtenteils auf mittelalterliche Werke konzentriert, dabei aber kein tiefer gehendes Sammlerinteresse an den Tag gelegt.³ Die meisten Werke dieser Sammlung einschließlich dieser *Jungfrau Maria* wurden mutmaßlich in der Zwischenkriegszeit auf diversen Auktionen im In- und Ausland zusammengekauft, was eine exakte Ursprungsbestimmung der Kunstwerke außerordentlich erschwert.

Die auf einer in einem konisch verjüngten Säulchen endenden Bank sitzende Jungfrau Maria ist in ein langes, um die Taille gegürtetes Untergewand und einen reichen Mantel gekleidet, dessen Säume abwechselnd mit Perlen (auf Pflöckchen angebracht) und stilisierten Akanthusblättern (aus der Holzmasse geschnitten) plastisch verziert sind. Der Mantel wird von langen, tief ausgeschnittenen Hängefalten gegliedert, die in der Unterpartie dichter geknickt sind. Den Marienkopf ziert ein kunstvoll geführter, in kleine zierliche Falten gelegter Schleier, der teilweise das Haupthaar bedeckt. Der Schleier ist unter dem Haar

durchgezogen, umschlingt die Brust und fällt dann über die rechte Schulter frei hinab. Das ovale, in der Oberpartie leicht verbreiterte Gesicht mit der hoch gewölbten Stirn, der kleinen Spitznase und dem halb geöffneten Mund wird von einer üppigen gewellten Haarflut gesäumt, deren Strähnen einander durchflechten.

Die ein wenig seitlich gedrehte Mariengestalt sowie die Geste der erhobenen Hände deuten an, dass sie ursprünglich Teil eines größeren Ganzen war. Im Schoß ist ein für einen Zapfen vorgesehenes Loch zu sehen. Auf diesem war das Kind angebracht und die an diesen Stellen beiggeschnittene Draperie deutet an, dass es auf Mariens Schoß saß. Aus ikonografischer Sicht kommen hier zwei Möglichkeiten in Betracht: Das Relief könnte ursprünglich zu einer Skulpturengruppe mit der St. Anna Selbdritt (eventuell der Verwandtschaft Christi) oder mit der Anbetung der Könige gehört haben.

Im ersten Fall dürfte es sich um den Typ der Hl. Anna Selbdritt handeln, bei dem zwei gleich große Frauengestalten mit dem Kind zwischen sich auf einer Bank sitzen. Als Prototyp einer derartigen Komposition gilt die in Sandstein gehauene *Hl. Anna von Trimbach*, die in den Jahren 1475–1480 vom Nachfolger des genialen niederländischen Bildhauers Nicolaus Gerhaert von Leyden geschaffen wurde.⁴ Diese Kompositionsvorlage erfuhr diverse Abwandlungen und wurde dann ab dem frühen 16. Jahrhundert darüber hinaus zum Grundstock für die Darstellung der

Helena Dáňová,
*Kuratorin der
Nationalgalerie
in Prag, sie
befasst sich mit
spätgotischer
Bildhauerei.*

1 Meister des
Kefermarkter Altars,
*Sitzende Jungfrau
Maria*, 1475–1480,
Národní galerie v Praze.



Verwandtschaft Christi.⁵ Die Ikonografie der St. Anna Selbdritt wird beim vorliegenden Schnitzwerk aber ein wenig vom Umstand in Zweifel gezogen, dass das Kind auf Marias Schoß saß, was für diesen Bildtyp untypisch war. Normalerweise steht der Jesusknabe gegrätscht zwischen Anna und Maria, eventuell streckt er halb sitzend lebhaft seine Händchen der Großmutter entgegen. Dieser auf Marias Schoß sitzende Kindtyp, der seine Händchen der Hl. Anna entgegenstreckt, wurde häufig von der Werkstatt des Ulmer Bildhauers Daniel Mauch (um 1477–1540) verwendet.⁶ Solche Beispiele entstammen durchweg den Jahren 1510–1520 und sind folglich beträchtlich jünger als das hier betrachtete Schnitzwerk.

Der zweite in Erwägung gezogene Ikonografietyt – die Anbetung der Könige – scheint angesichts der festen Anbringung des Kindes auf dem mütterlichen Schoß wahrscheinlicher. Die den kindlichen Körper umfassende Handstellung deutet an, wie Maria den sich neugierig nach den von den Königen gebrachten Gaben reckenden Jesusknaben festhielt. Somit wäre die Mariengestalt kompositorisch vom Druckblatt L 25 oder L 27 des Meisters E. S. inspiriert.⁷ Auf jeden Fall musste die Schnitzerei aus der Nationalgalerie in Anbetracht ihrer Abmessungen einen Teil der Zentralszene in der Altarmitte ausmachen.

Bei uns zu Lande ist zur außergewöhnlichen Statue der *Sitzenden Jungfrau Maria* keine Stilanalgie zu finden. Gewiss ist jedoch, dass dieses hochwertige Schnitzwerk unter dem Einfluss des niederländischen Bildschnitzers Nicolaus Gerhaert von Leyden († 1473, Wien) entstanden ist, mit dem auch das Vordringen des niederländischen Realismus nach Mitteleuropa zusammenhängt. Die innovationsfreudige Bildhauerei des Nicolaus Gerhaert von Leyden, der in Straßburg, Trier und ab 1467 in Wien⁸ tätig war, wo er das Grabmal des Kaisers Friedrich III. und dessen Gemahlin Eleonora von Portugal geschaffen hat, sollte das gesamte transalpine Gebiet Europas erfassen und über lange Zeit hinweg die Ausdrucksweise der Bildhauer und -schnitzer nicht nur in Deutschland, sondern auch in Österreich, Böhmen, Mähren und Ungarn beeinflussen. Allgemein ist für die von Gerhaert geprägte Bildhauerkunst ein suggestiver Realismus sowohl in der Draperiegestaltung als auch in der individuellen Charakteristik der Figuren sowie der Nachdruck auf die Autonomie der dargestellten



2 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Rückseite, Národní galerie v Praze.

Person typisch,⁹ ferner die Trennung des körperlichen Statuenkerns von der Draperie, die ihn einhüllt und in den Raum expandiert, so ähnlich, wie es Gerharts Zeitgenossen, der Meister E. S. und Martin Schongauer auf ihren Grafiken gestaltet haben.

Eine spezifische Problematik der Gerhaert-Forschung ist die Abgrenzung der diversen Nachfolgerkreise in Mitteleuropa.¹⁰ Als Zentrum der Gerhaertschen Kunst gilt Wien, von wo aus Einflüsse nach Mähren ausgingen (die Werkgruppe um die Olmützer *Madonna*, auch *Primavesi-Madonna* genannt und weitere auf Gerhaert ausgerichtete mährische Werke),¹¹ nach Oberungarn (Hochaltar des Košice/Kaschauer Elisabethdoms und die dazu gehörenden Werke),¹² aber auch nach Passau (Werkumkreis, der mit dem anonymen Meister des Kefermarkter Altars in Verbindung gebracht wird).¹³



3 Meister des Kefermarkter Altars, *Kefermarkter Altar*, vor 1476–1480, Mittelschrein und Flügeln, Kefermarkt, St. Wolfgangskirche, Österreich. Foto aus: Kahsnitz (Anm. 14).

Für die hier betrachtete Statue der *Sitzenden Jungfrau Maria* ist der letztgenannte Werkumkreis am wichtigsten. Die engste Stilparallele zu unserem Schnitzwerk stellen gerade die Statuen am Altar der Kirche von Kefermarkt, Oberösterreich, unweit von Linz dar. Analogien zum Prager Schnitzwerk findet man sowohl in den Reliefs auf den Altarflügeln als auch unter den Hauptfiguren des Altarschreins. Große Nähe besteht zum Relief mit *Mariä Verkündigung*. Marias schlanker Körperbau mit den schmalen Schultern sowie die Draperiekonzeption des Mantels sind in beiden Fällen aus tief ausgehöhlt Material geschaffen, die über die Oberfläche gezogenen Falten sind dünn und an den Rändern zu einem Parallelfaltenwerk geknickt. Augenfällig sind die übereinstimmenden langen parallelen Diagonaldraperien des Mantels, die von Marias rechter Schulter ausgehen, desgleichen die analoge Wendung des Stoffs mit der Innenseite nach außen, wo er eine längere keilförmige Falte wirft. Die Mantelsäume sind jedes Mal mit ähnlichem krabbenförmigem Dekor verziert. Auch die Schnitzerei der schlanken Hände mit den langen Fingern entspricht der hier betrachteten Statue. Eine Übereinstimmung findet man auch im Gesichtstyp der Heiligen: Beide haben ovale Gesichter mit einer hoch gewölbten Stirn, schmalen Nase und einem Kinngübchen. Bei der *Maria* aus der Nationalgalerie sind die Gesichtszüge allerdings noch feiner, stärker

durchgeistigt und im Unterschied zu den Marien vom Kefermarkter Altar geht das Gesicht im Stirnbereich deutlicher in die Breite. Der Kopf sitzt bei beiden auf einem langen schlanken Hals mit realistischen, sich aus der Kopfneigung ergebenden Runzeldetails. Eine auffällige Ähnlichkeit weist die Schnitzerei des Haupthaars insbesondere in der Unterpartie auf, wo frei geschnitzte Strähnen einander durchflechten. Die Vorstufe zu diesen locker spiralg ineinander verdrehten Haarsträhnen sind die Locken der *Maria Magdalena* vom Nördlinger Altar, der auf das Jahr 1462 datiert¹⁴ und direkt Nicolaus Gerhaert von Leyden zugeschrieben wird oder das Haar der *Madonna von Dangolsheim* aus der Zeit um 1460–1465, die gleichfalls als ein Werk des großen Niederländers gilt.¹⁵

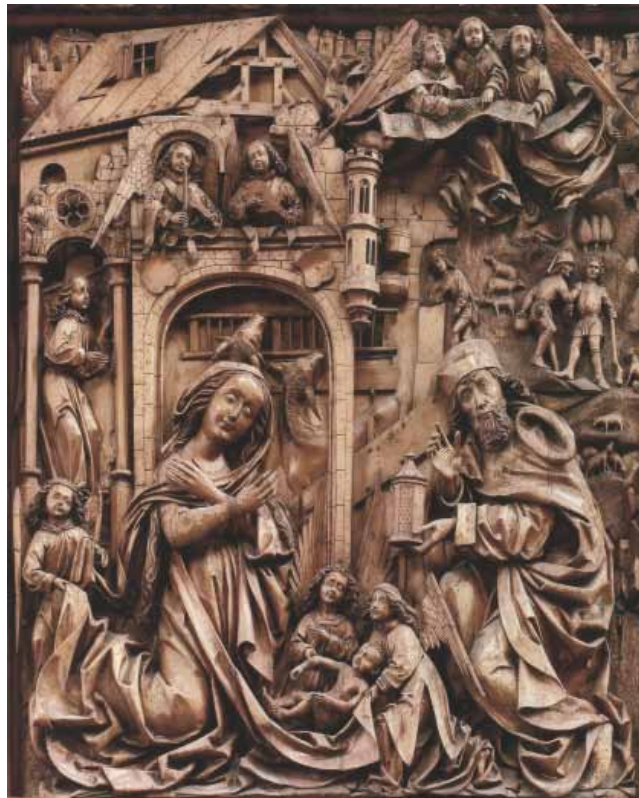
Weitere Stilanalogien zur Gestalt der *Sitzenden Jungfrau Maria* aus der NG bietet der gesamte Kefermarkter Altar. Lange dünne parallele Falten kennzeichnen auch die Gestalt der Jungfrau Maria auf dem Flügel mit *Christi Geburt* sowie die Figur des St. Wolfgang im Altarschrein. Das Barthaar des Hl. Petrus im Altarschrein, zu einzelnen verflochtenen spiralgigen Strähnen verarbeitet, gleicht dem ähnlich gestalteten Haupthaar unserer *Sitzenden Jungfrau Maria*. Ähnlich wurde auch das Haupthaar des Hl. Florian im Aufsatz des Kefermarkter Altars ausgearbeitet. Das realistische Detail des halb geöffneten, eine Reihe von Zähnen sichtbar machenden Mundes, das bei der

Jungfrau Maria aus der NG zu finden ist, wiederholt sich am Altar häufig bei den Zentralfiguren im Schrein (Hl. Petrus, Hl. Christophorus, Hl. Stephanus und mehrere Engel) oder bei den assistierenden Figuren hinter dem knienden König aus dem Relief *Die Anbetung der Könige*, aber auch bei dem ursprünglich im seitlichen Altaraufsatz befindlichen Hl. Georg. Stilistisch entspricht auch der Schnitt der mandelförmigen Augen, wo bei unserer Statue beide Lider durch eine feine Linie betont werden, sowohl beim Hl. Petrus aus Kefermarkt als auch einigen weiteren Gestalten vom dortigen Altar. Eine Parallele zur dichten Fältelung des Schleiers der Jungfrau Maria stellt der Stoffstreif dar, den Hl. Christophorus um den Kopf gebunden trägt; dabei kommt sogar der auf die gleiche Weise umgeschlagene Saum am Ende der Kopfbinde und des Schleiers an der linken Schläfe der Jungfrau Maria zur Geltung. Alle Hauptgestalten des Kefermarkter Altars haben eine Draperie aus tiefen Falten, noch von kleinen keilförmigen Fältelungen gegliedert, wodurch das Spiel von Licht und Schatten virtuos genutzt wird. Bei der Prager Statue kann man diesen Umstand am besten am Mantel dokumentieren, den die Jungfrau Maria in ihrem Schoß gerafft hat. Die drei Hauptfiguren aus Kefermarkt faszinieren auf den ersten Blick durch das markante Detail des auf Links gedrehten Mantelsaums, das bei allen dreien etwa in Kniehöhe auftaucht. Ein derart markant verwendetes Motiv des umgedrehten Saums findet man bei der *Jungfrau Maria* aus der NG nicht, doch ist der Mantelabschluss auf der linken Figurseite nicht erhalten geblieben. So erscheint das Motiv nur in verkleinertem Maßstab beim Schleier an Marias linker Schläfe. Enge Bindungen bestehen zwischen unserer *Jungfrau Maria* und dem Kefermarkter Altar, mit dem sie auch in der gestalterischen Monumentalität übereinstimmt. Das zeugt von der Herkunft dieser Skulptur aus der unmittelbaren Nähe zum Meister von Kefermarkt, und zwar in der Entstehungszeit des Altars.

Der Kefermarkter Altar hat schon ab Mitte des 19. Jahrhunderts das Interesse der Forscher geweckt. Die lange Reihe der Studien zur Problematik des Retabels gipfelte in den 1993 herausgegebenen Referaten des von Lothar Schultes 1988 in Linz abgehaltenen Symposiums, das ausschließlich diesem Altar gewidmet war.¹⁶ Auf die Schlüsse des Symposiums reagierte Ulrike Krone-Balcke 1999 mit der bislang einzigen umfangreichen



4 Meister des Kefermarkter Altars, Altar in Kefermarkt, Relief *Mariä Verkündigung*. Foto aus: Kahsnitz (Anm. 14).



5 Meister des Kefermarkter Altars, Altar in Kefermarkt, Relief *Christi Geburt*. Foto aus: Kahsnitz (Anm. 14).

6 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Detail, Národní galerie v Praze.

→7 Meister des Kefermarkter Altars, Altar in Kefermarkt, Relief *Mariä Verkündigung*, Detail. Foto aus: Stefan Kruckenhauser, *Das Meisterwerk von Kefermarkt*, Salzburg 1941, Abb. 99.



Monografie des Altars,¹⁷ in der sie alle bisherigen Forschungen darüber einschließlich archivierter Dokumente zusammengefasst und sich auch der problematischen Restaurierung des Werks im 19. Jahrhundert zugewandt hat. Zum Chef-d'œuvre des Meisters und seiner Werkstatt hat sie ein wenig gewaltsam wohl sämtliche erhaltenen Werke auf dem Gebiet von Oberösterreich und Teilen Südböhmens hinzu geschlagen.¹⁸ Lothar Schultes, der 2001 eine knappe Werksübersicht des Meisters des Kefermarkter Altars einschließlich dessen angenommener Spätwerke (Altar in Mauer am Melk, Zwettler Altar)¹⁹ geliefert hat, stützte und präziserte hingegen die Schlüsse der Autorin. Die Ausstellung „Gotik Schätze Oberösterreich“ von 2002 hat sich zwar dem Kefermarkter Altar und dem damit zusammenhängenden Werkkreis nicht separat tiefer gewidmet,²⁰ doch das ein Jahr darauf abgehaltene Symposium hat einige Fragen erneut angeschnitten.²¹ Letztmals hat sich Rainer Kahsnitz dem Altar gewidmet und ihn in seine reich bebilderte Publikation einbezogen.²² Die Stilgrundlagen für den Schnitzer des Kefermarkter Altars sucht die Literatur eindeutig in Wien²³ (Grabmal des Kaisers Friedrich III., Hl. Christophorus vom Turm des Stephansdoms). Die ihm stilistisch zugehörigen Werke befinden sich dann überwiegend in Oberösterreich und im Passauer Land.

Im Lauf der Forschung wurde der Frage nach der Urheberschaft dieses

außerordentlich hochwertigen Werks große Aufmerksamkeit geschenkt, doch ist bislang es nicht gelungen, dieses Problem zur restlosen Zufriedenheit zu lösen. Die Identität des Meisters des Kefermarkter Altars wurde in allen Persönlichkeiten der Spätgotik einschließlich Tilmann Riemenschneider, Veit Stoß, Michael Pacher und sogar Albrecht Dürer gesucht. Später haben sich die Forscher mehr oder weniger mit der Ansicht identifiziert, dass man als den Schöpfer des Kefermarkter Altars Martin Kriechbaum ansehen kann, der eine urkundlich belegte Werkstatt in Passau betrieben hat.²⁴ Die meisten Argumente zugunsten von Kriechbaums Werkstatt haben Lothar Schultes und Ulrike Krone-Balcke geliefert. Eine eindeutige Personifizierung des Meisters des Kefermarkter Altars mit dem Passauer Martin Kriechbaum wird vom Umstand erschwert, dass nicht ein einziges Werk erhalten ist, das man urheberisch mit diesem Künstler in Verbindung bringen könnte. Sämtliche urkundlich belegten Werke, an denen Kriechbaum gearbeitet hat, sind entweder dem Feuer zum Opfer gefallen (Altar in Göttweig, Altar für die Passauer St. Pauluskathedrale u. a.) oder anderweitig zerstört worden. Zudem nennen die Urkunden Martin Kriechbaum immer nur als Maler. Man kann anhand dieser Archivalien gut den Umfang der Werkstatt nachverfolgen, die er in Passau geleitet hat und in der weitere Mitarbeiter in Brot und Lohn standen – Maler, Bildhauer und -schnitzer.²⁵ Analog

funktionierte auch die Werkstatt von Jörg Syrlin d. Ä. in Ulm.²⁶ Ungeachtet sämtlicher (stellenweise wirklich überzeugender) Argumentation, die insbesondere auf der Stilanalyse des Altars und der damit zusammenhängenden Werke fußt, bleibt die Identifikation des Meisters des Kefermarkter Altars mit Martin Kriechbaum im Bereich der Hypothese.²⁷

Nicht einmal die Datierung des Kefermarkter Altars erweist sich als unumstritten. Auf das Retabel nimmt eine einzige erhaltene Quelle Bezug – das Testament des Kirchengründers Christoph Zelking aus dem Jahr 1490, in dem der Urheber des Altars allerdings keine Erwähnung findet. Zelking vermacht darin Gelder für die Vergoldung und Fassung des Altars über einen Zeitraum von acht Jahren.²⁸ Die Interpretation der Urkunde klingt nicht eindeutig aus und liefert mehr Fragen als Antworten. Die Mehrzahl der Forscher nimmt an, dass der Altar damals schon zum Teil fertig war und die Arbeiten bis 1497 weitergingen. Mit dieser Jahreszahl ist das Kruzifix gekennzeichnet, das ursprünglich über dem Triumphbogen angebracht war und die Jahreszahl 1497 trägt, desgleichen eine die Nachzahlung für den Altar dokumentierende Urkunde, die 1816 im Schlossarchiv von Weinberg gefunden wurde.²⁹

Die allgemein angenommene Datierung vor den Jahren 1490 bis 1497 steht aber in Widerspruch zur Weihung der St. Wolfgangskirche bereits im Jahr 1476 durch den Passauer Bischof Albert Schönhofer.³⁰ Es ist nicht allzu wahrscheinlich, dass der Bischof die fertige Kirche ohne den Hochaltarschrein geweiht hat. Welches Altarretabel sich damals im Chor befunden hat, bleibt im Unklaren.³¹

Eine Lösung des Problems hat Arthur Saliger 2003 vorgelegt, als er in seinem auf dem Symposium zur Ausstellung „Gotik Schätze Oberösterreich“ vorgetragenen Referat Niclaus Gerhaert von Leyden († 1473) als Urheber der Hauptfiguren im Retabel des Kefermarkter Altars sowie der Figuren von Hl. Georg, Hl. Florian und der Prophetenbüsten gehalten hat.³² Neben der vorzüglichen, weit über den Rahmen der Region hinausgehenden Qualität der Schnitzereien galt ihm als Hauptargument gerade die Weihe von Kirche und Altar im Jahr 1476 und auch das bildnerische Gepräge der Statuen, das in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts bereits ein wenig antiquiert gewirkt hätte. Er setzt daher die Entstehung der Hauptfiguren im Schrein schon für die 70er Jahre an. Zelkings Nachlass interpretiert er

sodann als Zahlung für die Fassung und Vergoldung des Altars, die erst später, erst nach dem Tod des Niclaus Gerhaert von Leyden vorgenommen wurde, als die Fertigstellung des Altars in Verzug geraten war. Ungeklärt bleibt dabei, warum Farbfassung und Vergoldung die lange Zeit von acht Jahren in Anspruch genommen haben.³³

Saligers Wahrnehmung untermauert die Beobachtung von Herbert Beck, der anlässlich des Linzer Symposiums Überlegungen zum historisierenden Charakter des Kefermarkter Altars angestellt hat, der in seinem Stil tatsächlich eher den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts entsprechen dürfte.³⁴ In einem solchen Fall wären die Kefermarkter Schnitzwerke, wie Arthur Saliger hervorhebt, gleichzeitig mit dem Grabmal des Kaisers Friedrich III. in Wien entstanden, das eigentlich eins der wenigen urkundlich belegten Wiener Werke von Niclaus Gerhaert darstellt. Unter den weiteren im Sinne Gerhaerts orientierten Arbeiten wären es dann in

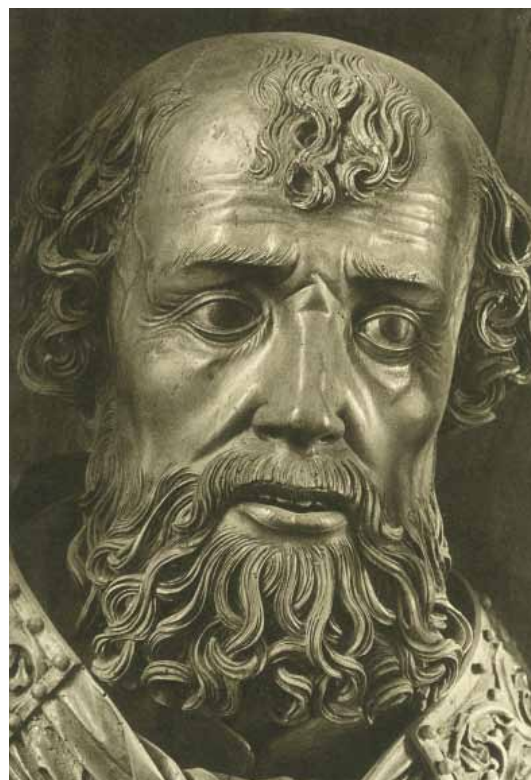
8 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Detail, Národní galerie v Praze.



9 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Haar, Detail, Národní galerie v Praze.



→ 10 Meister des Kefermarkter Altars, Altar in Kefermarkt, Hl. Petrus aus dem Altarschrein, vor 1476, Detail. Foto aus: Kruckenhauser, Abb. 119.



den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts die Statuen am Hochaltar des Kaschauer Doms (1474–1478); etwas später wirkte in Mähren eine Werkstatt, in der die *Primavesi-Madonna* (1470–1490) entstanden ist;³⁵ zeitlich wäre somit der Kefermarkter Altar dem großen, im Jahr 1477 in Angriff genommenen Marienschrein von Veit Stoß zu Kraków/Krakau vorausgegangen. In St. Wolfgang im Salzkammergut, etwa 50 km von Salzburg entfernt, ist in den Jahren 1417–1481 der monumentale Altar von Michael Pacher entstanden. Die Ansicht Arthur Saligers bezüglich Gerhaerts Urheberschaft an den Hauptfiguren des Kefermarkter Altars hat bislang noch keinen adäquaten Widerhall hervorgerufen, doch zugegebenermaßen hat sich seit 2003 niemand systematisch mit dem Schrein auseinandergesetzt.

Arthur Saliger war sich selbstverständlich der problematischen Zuschreibung des Kefermarkter Altars an Gerhaert von Leyden bewusst, von dem nur einige signierte und datierte Steinbildhauerarbeiten nachgewiesen sind, jedoch keine Schnitzwerke.³⁶ Der einzige urkundlich belegte Schnitzaltar befand sich in Konstanz, ist jedoch in der Reformationszeit zerstört worden. Aus der Beschreibung ist bekannt, dass er mit drei Statuen im Mittelschrein und reliefgeschmückten Flügeln zu beiden Seiten dem Altar in Kefermarkt ähnelte. Laut Arthur Saliger ist jedoch der Vergleich von Gerhaerts Steinmetzarbeiten mit dem Kefermarkter Schnitzaltar relevant und

die hervorragende Qualität sowie der Realismus der Kefermarkter Gestalten entsprechen dem Leistungsgrad einer führenden Künstlerpersönlichkeit, die Nicolaus Gerhaert von Leyden zweifelsohne war. Dieser kühne Gedanke muss aber erst noch einer gründlichen Prüfung unterzogen werden. Die Möglichkeit, der Autor sei ein Mitarbeiter dieses Meisters gewesen, wurde vom Forscher zwar eingeräumt, jedoch mit Hinblick auf die überragende Verarbeitungsqualität der Hauptfiguren zugunsten von Gerhaert in Person verworfen. Nichtsdestoweniger ist die Entstehung des Kefermarkter Altars in Gerhaerts unmittelbarer Nähe mehr als wahrscheinlich und im Wesentlichen schon lange allgemein akzeptiert. Als Meister des Kefermarkter Altars gilt der engste Mitarbeiter Gerhaerts von Leyden,³⁷ der von all dessen Nachfolgern am besten (genau wie Veit Stoß)³⁸ das Prinzip von Gerhaerts innovativem Vorgehen beim Schaffen von Statuen verinnerlicht hatte. Die Schlussfolgerungen von Arthur Saliger bezüglich der früheren Datierung des Altars kann man hinnehmen, doch ist es nicht zwingend, die Urheberschaft unabdingbar an die Person Gerhaerts von Leyden zu binden. Das Jahr 1476 (Weihe von Kirche und Altar) wäre dann zumindest das Datum der Fertigstellung der Figuren im Mittelschrein. Eine späte Datierung des Altars auf die 90er Jahre ergäbe sich zwingend nur aus der Interpretation des erwähnten relativ



11 Meister des Kefermarkter Altars, Altar in Kefermarkt, Hl. Christophorus aus dem Altarschrein, vor 1476, Detail. Foto aus: Kruckenhauser, Abb. 122.

← 12 Veit Stoss, Krakauer Hochaltar, 1477–1489, Marienkirche, Krakau, Hl. Jakob, Detail. Foto aus: Zdzisław Kepiński, Veit Stoss, Dresden – Warszawa 1981, Abb. 23.

unklaren Testaments des Christoph Zelking.

Bei einem Vergleich der in Gerhaerts Umfeld entstandenen Werke, insbesondere mit dem Stoß-Altar in Krakau (1477–1489) widerspricht Saligers Datierung eigentlich nicht den Stilqualitäten des Kefermarkter Altars. So hält beispielsweise der von Stoß meisterlich gestaltete Bart des die Jungfrau Maria stützenden Apostels (Hl. Jakob) im Krakauer Schrein den Vergleich mit dem ähnlich angegangenen Barthaar etwa an der Gestalt des Hl. Petrus von Kefermarkt aus, was eher einer Entstehungszeit der Kefermarkter Statuen in den 70er Jahren entsprechen dürfte als um lange zwanzig Jahre später. Gleichmaßen hat auch ein Vergleich der Bearbeitung der Draperien an den Gestalten beider Altäre Bestand. Nach Stilaspekten liegt kein Grund zur Annahme vor, dass der Kefermarkter Altar später als die dem Meister des Kaschauer Altars zugeschriebenen Arbeiten entstanden ist, wie z. B. *Christi Geburt* aus Hlohovec (Freistadt) und die monumentale Jungfrau Maria in der *Verkündigung* aus Velký Biel, die in die 80er Jahre des 15. Jahrhunderts verlegt werden und einen Zusammenhang mit dem mutmaßlich der gleichen Zeit entstammenden Sandsteinstatuenzyklus aus der Hofburgkapelle in Wien aufweisen.³⁹ Mit dem Umkreis des Meisters des Kaschauer Altars wird häufig auch die *Sitzende Madonna* aus dem Niederösterreichischen Museum in St. Pölten in Zusammenhang gebracht.⁴⁰

Die österreichische Forschung betrachtet die Statue als ein Schnitzwerk, welches das Werk des Meisters des Kefermarkter Altars vorwegnimmt (genau wie den steinernen Hl. *Christophorus* vom Turm des Stephansdoms).⁴¹

Nach dem unerlässlichen Exkurs zum Kefermarkter Altar geht es nun zurück zum Relief der *Sitzenden Jungfrau Maria* aus der Nationalgalerie, das sich stilistisch sehr gut in die 70er bis 80er Jahre des 15. Jahrhunderts einfügt. Wie sich aus Beobachtungen und Stilanalysen ergeben hat, steht unsere Skulptur mit dem Charakter ihrer Schnitzerei dem Kefermarkter Altar so nahe, dass man die Entstehung des Werks in der gleichen Zeit und in der gleichen Werkstatt annehmen muss.

Für das Prager Schnitzwerk findet man auch im Rahmen weiterer von Gerhaert geprägter Werke interessante Übereinstimmungen – z. B. in der Gestaltung der dichten Parallelfalten in der Draperie oberhalb des Schuhs bei unserem Relief und bei der Jungfrau Maria von der *Verkündigung* aus der Wiener Hofburgkapelle (um 1470/80). Auch die diagonalen Linien der Draperie und die idealisierten ovalen Gesichter sind einander verwandt und bei beiden findet man das vereinzelt zierliche Motiv des verdrehten Saums, der eine schlichte Ohrmuschelfalte bildet (bei der *Jungfrau Maria* aus der NG sitzt es im Schleier an der linken Schläfe, bei der Maria aus der



13 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Detail Schleiertrand auf dem Kopf der Jungfrau Maria, Národní galerie v Praze.

Verkündigung an dem auf der rechten Seite mit der Hand festgehaltenen Mantelsaum). Wie bereits gesagt, ist das Motiv dann am Kefermarkter Altar vor allem bei den Figuren von Hl. Petrus und Hl. Wolfgang zur Anwendung gekommen.

Ein interessantes Detail an der Statue der *Jungfrau Maria* aus der NG ist der raffiniert unter dem Haar durchgezogene und über die Schulter geworfene Schleier, der sich von dort aus über die Brust zur anderen Schulter windet, um von dieser mit dem Haar abwärts zu fließen. Einen auf diese Weise unter dem Haar durchgezogenen Schleier hat auch die schon genannte und fast gleichzeitig entstandene Statue der Jungfrau Maria von der *Verkündigung* aus Velký Biel, die als Werk des Meisters des Kaschauer Hochaltars gilt. Gerade im Werk dieses anonymen Meisters, der hin und wieder mit dem Namen Hans Kamenzetzer zusammengebracht wird,⁴² wurden die für den süddeutschen Raum kennzeichnenden Elemente ausfindig gemacht.⁴³ Dazu gehört ganz gewiss der im Nacken unter dem Haar durchgezogene Schleier, der so auch bei der *Jungfrau Maria* aus der Nationalgalerie in Prag zu sehen ist. Wie sieht die Genese



14 Meister des Kefermarkter Altars, Altar in Kefermarkt, Hl. Christophorus, vor 1476, Detail. Foto aus: Kruckenhauser, Abb. 71.

des beschriebenen Motivs aus? Es wurde erstmalig bei den Reliefs der Altarflügel in Thalkirchen bei München aus dem Jahr 1482 verwendet, die als Frühwerk Michel Erharts von Ulm gelten.⁴⁴ In Ulm wurde dieses Motiv häufig von der großen Werkstatt Niclaus Weckmanns (von 1481–1526 tätig) herangezogen.⁴⁵ Allem Anschein nach muss es aber gerade aus Gerhaerts Umfeld (Wien?) nach Schwaben gelangt sein: die *Sitzende Jungfrau Maria* aus der NG geht nämlich zeitlich dem Thalkirchner Altar voraus und ist die älteste erhaltene Skulptur mit diesem Motiv (im Hinblick auf ihre weit überdurchschnittliche Qualität könnte sie sogar als eine Art Vorlage für die unter dem Haar durchgezogene Schleierkomposition gewesen sein). Schwäbischer Einfluss wurde auch am Kefermarkter Altar festgestellt. Beispielsweise ist in der Szene *Mariä Verkündigung* die den Relieffraum gliedernde Säule mit Prophetenfiguren verziert; dieses Motiv galt als Einfluss der Erhart-Werkstatt aus Schwaben, doch hat Ulrike Krone-Balcke eine Malerei mit einem identischen Säulenmotiv entdeckt – mit Propheten geschmückt und den Kompositionsraum gliedernd – die vom ehemaligen Marienaltar von 1462 aus dem Salzburger Dom stammt. Zu Recht bezog sie daraufhin den Standpunkt, das Motiv entstamme dem österreichischen Umfeld und nicht umgekehrt.⁴⁶ Genau so war es wohl auch mit dem beschriebenen raffinierten Detail des unter dem Haar durchgezogenen Schleiers. Dieser wurde im frühen 16. Jahrhundert auch im



← 15 Meister des Kefermarkter Altars, Altar in Kefermarkt, Hl. Petrus, vor 1476. Foto aus: Kruckenhauser 1941, Abb. 50.



16 Meister des Kefermarkter Altars, Altar in Kefermarkt, Hl. Christophorus, vor 1476. Foto aus: Kruckenhauser 1941, Abb. 53.

südböhmischen Raum aufgegriffen (z. B. die *Madonna von Kašperské Hory/Bergreichenstein*, die dem Meister der Zvíkov/Klingenberger *Beweinung* zugeschrieben wird).⁴⁷ Letztlich hat der Kefermarkter Altar in Südböhmen einen großen Widerhall gefunden, wie es Jaromír Homolka und Jiří Kropáček bereits 1965 formuliert haben.⁴⁸ Das Werk des Meisters des Kefermarkter Altars hatte gewiss auch Bedeutung für die Stilgenese des Meisters der Klingenberger *Beweinung*. Die Gesichtstypen der weiblichen Heiligen im Kefermarkter Altaraufsatz mit ihren plastisch gestalteten Lippen stehen den Gesichtern einiger Heiligen nahe, die dem Meister der Klingenberger *Beweinung* zugeschrieben werden.

Hinsichtlich der Draperiekomposition auf den Knien stellt das Prager Relief eine sehr enge Parallele zum auf das Jahr 1466 datierten Druck L81 des Meisters E. S. zur *Madonna von Maria Einsiedeln* dar.⁴⁹ Die Draperien auf dem Schoß sind bei Statue sowie Druck deutlich auf die linke Seite gewendet; die lange von der Schulter diagonal vor den Körper geführte Mantelkurve wendet sich in der Unterpartie und zeigt den von Falten gegliederten Mantelsaum. Die *Madonna von Einsiedeln* deutet unter anderem an, auf welche

Weise der fehlende Draperieteil der Prager Schnitzerei gestaltet sein konnte.

Ein weiteres hochinteressantes Motiv bei der *Jungfrau Maria* aus der NG ist die Sitzweise auf der Bank. Die recht schwierig konzipierte Bewegung, bei der ein Knie höher ist (auf dem ursprünglich das Kind ruhte), erinnert fast an eine Tanzgeste. Um eine solche Bewegung zu erzielen, muss sich das angehobene Bein – auf dem zudem der Kinderkörper lastet – auf die Fußkante stützen, wobei die Schuhsohle sichtbar wird. Zudem sind die Beine in der Wadenpartie gekreuzt. Diese schwierige und raffinierte Sitzweise kann man wohl nur mit dem relativ außergewöhnlichen Motiv der übereinander geschlagenen Beine vergleichen, das bei der bereits erwähnten *Madonna* aus dem Niederösterreichischen Museum in St. Pölten zu finden ist. Auf oberösterreichischem Gebiet sind einige thronende Madonnen erhalten, die Lothar Schultes mit der Werkstatt des Kefermarkter Altars in Verbindung bringt und die wie das Prager Schnitzwerk mit im Wadenbereich gekreuzten Beinen darstellen sitzen, doch wirkt ihre Bewegung weniger angespannt – bei ihnen ruhen beide Fußsohlen auf dem

17 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Draperie, Detail, Národní galerie v Praze



18 Meister des Kefermarkter Altars, Altar in Kefermarkt, Hl. Christophorus, vor 1476, Draperie, Detail. Foto aus: Kruckenhauser, Abb. 69.



Boden. Die Komposition wird dann dank den gekreuzten Beinen von den aus dem Schoß herabwallenden Draperie-Diagonalen beherrscht. Zu diesen Statuen gehören die *Thronende Madonna von Rafingsberg* (Pfarrkirche in Windigsteig), die *Madonna von Schloss Eggenberg*, die *Madonna vom Pesenbacher Altar* des Meisters SW (datiert

1499), auf die gleiche Weise sitzt der *St. Blasius* von Höhenstadt bei Passau (Pfarrkirche, 1480–90);⁵⁰ dieser ruht zudem auf einer sehr ähnlichen Bank mit einer geschnitzten Säule wie die *Jungfrau Maria* aus der NG. Die Draperie bei den genannten Schnitzwerken bewahrt auch das beim erwähnten Druck L 81 (*Madonna von Einsiedeln*) angeführte Schema mit dem diagonal herabfließenden Faltenwurf. Diesen Statuen stehen dann weitere Schnitzwerke nahe, deren Beine jedoch nebeneinander stehen, sodass die Draperie bei ihnen auf andere Weise geführt wurde. Zwar weist sie auch bei diesen eine kräftige Diagonale auf, doch kopiert diese nicht den Beinumfang, wie es in den vorher genannten Fällen ist. Zu ihnen zählen *Hl. Jakobus*, ursprünglich wohl aus Rosenheim, heute in der Wiener Akademie der bildenden Künste, die *Madonna von Kájov/Gojau* bzw. der *Thronende Hl. Aegidius* aus dem Kloster Niedernburg.⁵¹ Der hochwertige *Hl. Jakobus* aus Rosenheim stellt eine der engsten Analogien zur *Sitzenden Jungfrau Maria* dar, sowohl im Motiv des im Schoß gerafften Stoffs als auch bei der rhythmischen Verwendung der langen Draperielinien. Er wird von manchen Forschern als ein Frühwerk des Meisters des Kefermarkter Altars angesehen, für ein Zwischenglied zwischen dem Werk des Nicolaus Gerhaert von Leyden und dem Kefermarkter Altar.⁵²

Aus der Stilanalyse sowie einer eingehenden Betrachtung ergeben sich auch sehr enge Bindungen zwischen der außerordentlichen Qualität der *Sitzenden Jungfrau Maria* aus der Prager Nationalgalerie und dem Kefermarkter Altar. Beide Werke weisen soweit übereinstimmende Elemente auf, dass sie eindeutig der gleichen Zeit entstammen müssen und es höchstwahrscheinlich ist, dass sie denselben Autor haben. Ich nehme an, dass die Zuschreibung der *Sitzenden Jungfrau Maria* an den Meister des Kefermarkter Altars gewissermaßen auch den umwerfenden Vorschlag Arthur Saligers gestützt hat, den Kefermarkter Altar schon auf die Zeit von 1476 zu datieren. Eine spätere Entstehung der *Sitzenden Jungfrau Maria* in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts in Übereinstimmung mit der traditionellen Forschung zum Kefermarkter Altar ließe sich m. E. nicht mit den Stilqualitäten des Schnitzwerks vereinbaren, das auch seine generellen Stilanalogien in der von Gerhaert bestimmten Bildhauerkunst der 70er bis 80er Jahre hat. Die unnötig späte Datierung des Kefermarkter Altars in die

90er Jahre des 15. Jahrhunderts hat von der eigenen vorzüglichen Qualität des Werks abgesehen, das so als ein zwar sehr gelungenes, jedoch in der Entwicklung ein wenig zurückgebliebenes Schaustück der Rezeption von Gerhaerts Werk gelten musste.

In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, auf die Reliefs an den Altarflügeln in Maria Laach am Jauerling (um 1480) zu verweisen, die kompositorisch für eine Vorstufe der Szenen auf den Flügeln des Kefermarkter Altars gehalten werden.⁵³ In der Folge einer früheren Datierung des Kefermarkter Altars würde es logischer scheinen, dass die weniger gelungenen Reliefs von Maria Laach das Kefermarkter Vorbild nachahmten.

In Zusammenhang mit der Prager Schnitzerei ist eine Archivnachricht bezüglich der Situation um die Weihe der Kefermarkter Kirche im Jahr 1476 interessant. Aus den Jahren 1474–1475 sind Urkunden erhalten, die eine Verwendung von Tragaltären zu Messen in der Kirche zulassen. Der Grund lag darin, dass fünf der damals fertigen Altäre noch nicht geweiht waren.⁵⁴ Die Statue der *Sitzenden Jungfrau Maria* aus der NG könnte hypothetisch ein Relikt eines dieser Altäre sein.

Die Verschiebung in der Datierung des Kefermarkter Altars erfordert zwangsläufig eine bedeutende Neubewertung der Forschung über die Werke aus dem Umkreis des Meisters des Kefermarkter Altars, und das sowohl für das österreichische als auch böhmische Gebiet. Bereits jetzt steht fest, dass die Datierung der *Thronenden Madonna* von Gojau, die traditionsgemäß von der tschechischen Forschung vor 1502, das Sterbejahr des dortigen Pfarrers Pils angesetzt wurde,⁵⁵ geändert werden und die Entstehung bereits in die Zeit der Vollendung des Kirchenbaus im Jahr 1485 verlegt werden muss.⁵⁶

Abschließend muss auf die bislang unbeantwortete Frage nach der Farbfassung des Kefermarkter Altars hingewiesen werden. Die lang anhaltende Diskussion darüber, ob der Kefermarkter Schrein ursprünglich in Farbe gefasst war oder nicht, wurde unlängst von Ulrike Krone-Balcke erneut angestoßen. Eine gründliche Analyse des Archivmaterials zur Restaurierung des Altars in der Mitte des 19. Jahrhunderts unter der Leitung von Adalbert Stifter brachte eine wichtige Erkenntnis – die damals abgenommene Fassung stammte aus



19 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Detail, Národní galerie v Praze.



20 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Detail, Národní galerie v Praze.

21 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Národní galerie v Praze.



dem Barock. Am Altar wurden dann nur bemalte Augen- und Munddetails und teilweise auch Polychromiereste auf der Draperie entdeckt.⁵⁷ Die jüngste Untersuchung des Kefermarkter Schreins wurde 2005 vorgenommen. Die Analyse der Pigmentfunde einer partiellen Fassung bewies, dass diese unmittelbar auf das Holz aufgetragen worden war und dass im Zuge der Restaurierung um die Mitte des 18. Jahrhunderts einige dieser Stellen ergänzt und retuschiert worden sind.⁵⁸ Während Manfred Koller zur Ansicht neigt, das Retabel in Kefermarkt sei in Holzfarbe ausgeführt worden (sog. Holzichtigkeit),⁵⁹ nimmt Eike Oellermann an, es sei doch in Farbe gefasst worden.⁶⁰ Das Hauptargument ist für sie der im Testament von Christoph Zelking, dem Kirchengründer von Kefermarkt formulierte Bestimmung („...ze malln und vergoltn“).⁶¹ Sie verweist



22 Meister ES, *Madonna aus Maria Einsiedeln*, 1466, Stich (L 81). Foto: Archiv des Autors.

auch darauf, dass die unmittelbar aufs Holz gemalten Augen- und Munddetails nicht als schlüssiger Beweis gelten können, dass die Statue nicht polychromiert war. In diesem Zusammenhang führt sie das Beispiel des Jörg Syrlin zugeschriebenen sog. Ulmer Altars an, dessen Bildschnitzerteil Michel Erhart ausgeführt hat. Davon ist nur eine im Jahr 1475 geschaffene Büste der Maria Magdalena enthalten, die sich heute im Ulmer Museum befindet. Die jüngste Restaurierungsuntersuchung der Statue ergab, dass sich unter der vorhandenen, malerisch wertvoll und höchst präzise ausgeführten spätgotischen Farbfassung vom Anfang des 16. Jahrhunderts unmittelbar auf dem Holz schwarz ange-malte Pupillen und rot betonte Lippen befinden.⁶² Genau so hat Veit Stoß dem von Tilman Riemenschneider in den Jahren 1490-1492 geschaffenen und mit einer einheitlichen, einen kostbaren Extrakt aus indischem Maulbeerbaum enthaltenden monochromen Lasur versehenen Altar der hl. Maria Magdalena von Münnerstadt schon 1504 eine polychrome Fassung gegeben.⁶³ Die Autorin spricht also die Möglichkeit aus, das Retabel von Kefermarkt könnte für einige Zeit unbemalt gewesen sein und es zu seiner farblichen Fassung erst aufgrund des Bestimmung

im Testament von Christoph Zelking in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts gekommen ist.⁶⁴

Gewiss ist nur, dass die Diskussion über Poly- oder Monochromie des Kefermarkter Altars noch lange nicht zu Ende ist. Beide Möglichkeiten haben ihre Verfechter mit einer Vielzahl relevanter Argumente und man muss hoffen, dass die systematische Erforschung mit Hilfe moderner Methoden neue Erkenntnisse bringt. Die Einreihung des Reliefs *Sitzende Jungfrau Maria* aus der Nationalgalerie in Prag unter das oeuvre des Meisters des Kefermarkter Altars, dem wesensmäßig auch die schwarz bemalten Pupillen der Augen und die unmittelbar auf das Holz gemalten Lippen entsprechen, könnten zu einer Neubewertung der Frage beitragen. Auf dem in Prag befindlichen Relief wurden nämlich keinerlei Spuren einer anderen mittelalterlichen Farbfassung gefunden, nicht einmal in den tiefen Falten der fein geschnittenen Draperie und Haare. Daher ist die Annahme berechtigt, die Schnitzerei sei nicht in Farbe gefasst gewesen und die erhaltene einheitliche Lackschicht authentisch.⁶⁵ Dafür sprechen auch die Verunreinigungen auf der Lasuroberfläche. Die monochrome Herrichtung des Kefermarkter Altars mit partieller Polychromie ist auch aus einem anderen Gesichtspunkt wichtig – das Retabel stellt einen der ersten erhaltenen spätgotischen holzfarbenen Altäre dar.⁶⁶ Dieser Altartyp wurde nach 1500 zu einem spezifischen Phänomen des Spätmittelalters.

**Restaurierungsbericht zum Relief
Sitzende Jungfrau Maria, Inv. Nr. P 8879
Anna Třeštíková**

Das Relief wurde aus zwei massiven Lindenholzblöcken geschnitten,⁶⁷ die rückseitig mit zwei Holzlaschen miteinander verbunden sind. Die Holzmasse wurde von der Rückseite her ausgedünnt, die Reliefoberfläche wird hier von groben parallel verlaufenden Beitelspuren gefurcht. Das Holz ist stellenweise und in nicht sonderlich großem Umfang wurmstichig. Die Geste der Hände sowie der Raum im Schoß der Maria, in dessen Mitte sich ein Loch befindet, verraten, dass hier einst mittels eines Zapfens der Jesusknabe angebracht war. Die eigentliche Kindgestalt fehlt. Unter der linken Schulter der Jungfrau Maria befindet sich eine Öffnung, die offenbar hinter der sitzenden Gestalt des Jesusknaben nicht zu sehen war und



23 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, vor der Restaurierung, Národní galerie v Praze. Foto: Tamara Joudová.

rückwärtig von einem Holzplättchen verschlossen wird, das so ähnlich wie die Rückseite bearbeitet und mit zwei massiven schmiedeeisernen Nägeln befestigt wurde. An der Stelle, an der die Jesusgestalt die Marienfigur berührte, ist das Schnitzwerk stark ausgedünnt und weist Spuren von größerem Holzwurmbefall auf, ebenso der Draperieteil von Marias Mantel hinter ihrem linken Bein, das die sitzende Mariengestalt mit dem heute fehlenden Schnitzwerkteil verband. An Marias linker Hand fehlt der Daumen, der allerdings vom Schnitzer weggelassen sein konnte, da er hinter dem Jesuskörper verdeckt war. Die Enden der beiden Ärmel im Bereich der ausgestreckten Hände sind leicht beschädigt. In der Reliefunterpartie befinden sich in der Holzsubstanz Risse.

Marias Mantelränder sind üppig mit plastisch geschnitztem Ornament verziert, das abwechselnd aus unmittelbar aus der Holzmasse geschnittenen „Krabben“ und Holzperlen an dünnen Pflöckchen besteht, die dazwischen eingefügt wurden. Wo diese Perlen fehlen, sind die Löcher für die



24 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Restaurierungsverlauf – Abtragung der nicht originalen Polychromie, a – schrittweise Freilegung der rotbraunen Lasur auf der Schnitzwerkoberfläche, b – ursprünglich schwarz bemalte Augendetails, c – Reste der neuzeitlichen Farbübermalung, Národní galerie v Praze, Foto: Anna Třeštíková.



25 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Restaurierungsverlauf – Abtragung der nicht originalen Polychromie, a – auf der Schnitzwerkoberfläche wurde die rotbraune Originallasur freigelegt, b – die neuzeitliche Polychromie füllt gänzlich das Ornament auf dem Mantelsaum aus, Národní galerie v Praze, Foto: Anna Třeštíková.

26 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Ziersaum, Detail, Zustand vor und nach Restaurierung, Národní galerie v Praze.



Pflöckchen zu sehen. An einigen Stellen sind die Draperiesäume beschädigt, sodass die Zier in geringerem Umfang fehlt.

In der Zeit, als das Schnitzwerk von der Nationalgalerie angekauft wurde, befand sich auf der Oberfläche eine bunte, nicht ursprüngliche Polychromie. Mittels Laboruntersuchungen und Sondierungen wurden zwei neuzeitliche Polychromieschichten aus Ölfarbe nachgewiesen, die jeweils auf eine selbständige Grundierung aufgetragen

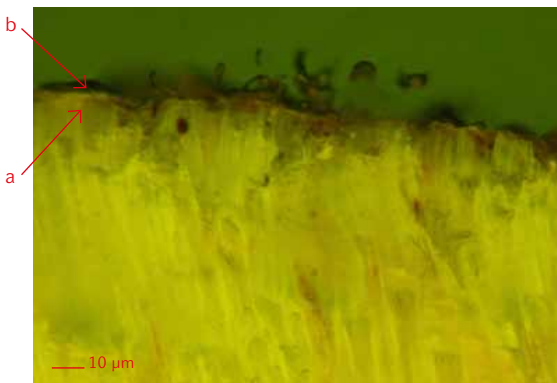
worden sind. Weder die jüngere noch die ältere Schicht wiesen Krakelüren auf. Die Sonden haben unter diesen Polychromieschichten eine braunrot gefärbte wasserlösliche, mutmaßlich Bindemittel auf Polysaccharidbasis sowie organischen Farbstoff enthaltende intensiv lasurierte Schicht freigelegt,⁶⁸ die unmittelbar auf die Schnitzwerkoberfläche aufgetragen worden war. Die diese braunrote Originallasur von den neuzeitlichen Übermalungen trennenden Schmutzschichten liefern den Beweis, dass das Relief lange Zeit nicht polychromiert war. Im Verlauf der Restaurierungsarbeiten wurden beide neuzeitlichen Polychromieschichten abgetragen und im vollen Umfang die erhaltene, mutmaßlich ursprüngliche mittelalterliche Lasurschicht freigelegt, wobei einige Details (Pupillen, Augen, Lippen) durch dunkle Zeichnung hervorgehoben wurden. Die Schnitzwerkoberfläche ist sehr fein und bis ins letzte Detail ausgearbeitet, sodass sie keine Spuren von Beiteln oder anderen Schnitzwerkzeugen aufweist. Nirgends, nicht einmal in den tief ausgehobenen Schnitzdetails wie z. B. dem Zierrat auf dem Mantelsaum oder dem Haupthaar der Jungfrau Maria, den fein modellierten Augenlidrändern usw. wurden zwischen der braunroten Lasur und der Schmutzschicht Spuren von älteren Polychromieschichten gefunden, was zur Annahme berechtigt, dass das Relief ursprünglich nicht polychromiert war.

Anmerkungen

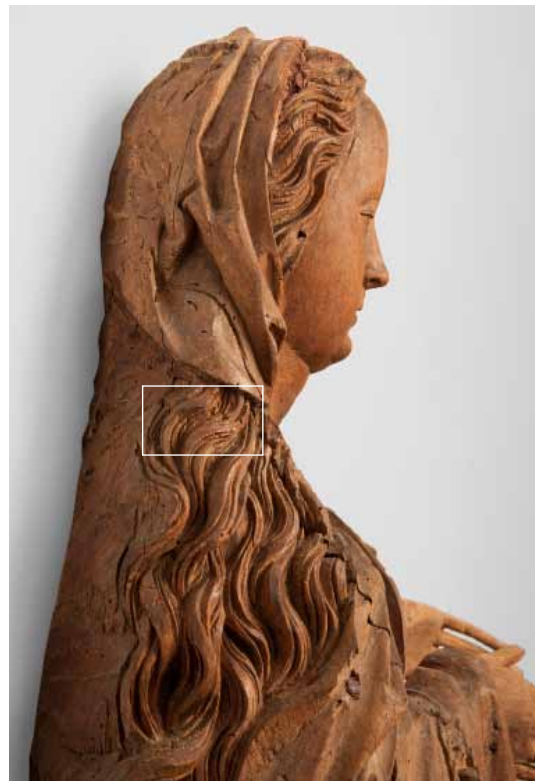
- 1 Inv. Nr. P 8879, H. 132 cm, Breite 66 cm, Tiefe max. 28 cm; Lindenholz (festgestellt von Ivana Vernerová, RA NG, Laborbericht Nr. 01/55), partielle Farbfassung (Augen, Lippen).
- 2 Die Restaurationsarbeiten wurden von der akademischen Malerin Anna Třeštíková durchgeführt; der Bericht darüber ist im Archiv des RA NG hinterlegt.
- 3 Aus dieser Sammlung wurde 1971 die Statue St. Anna Selbdritt für die NG angekauft (Inv. Nr. P 6192), im Jahr 2003 dann St. Bartholomäus (Inv. Nr. P 8912). Bei beiden Schnitzwerken ist die ursprüngliche Herkunft unbekannt.
- 4 Inv. Nr. 5898, Staatliche Museen zu Berlin. Hartmut Krohm, Schlagwort, in *Tilman*

Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages, Hrsg. Julien Chapuis, New York 1999, S. 188–191, Kat. Nr. 8. Früher galt die Statue als Gerhaerts eigenhändiges Werk.

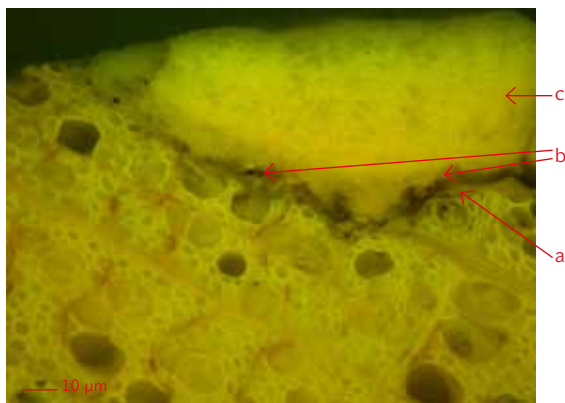
- 5 Die gleiche (lediglich seitenverkehrte) Komposition hat Albrecht Dürer einige Jahrzehnte später in seinen Holzstich aus dem Jahr 1511 umgesetzt und damit zu ihrer massenhaften Verbreitung beigetragen.
- 6 vgl. die Abbildungen in Brigitte Reinhardt – Eva Leistenschneider (Hrsg.), *Daniel Mauch. Bildhauer im Zeitalter der Reformation*, Ausstellungskatalog, Ulmer Museum, Ostfildern 2009.
- 7 Janez Höfler, *Der Meister E. S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, 2 Bde, Regensburg 2007, Abb. 25 und 27.



27 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Haarprobe von der rechten Schulter – die wahrscheinlich mit organischem Farbstoff vorgenommene Lasur (a), weist im UV-Licht eine rosige Färbung auf, die darüber liegende dünne organische Schicht (b) ist im UV-Licht weißlich. Auf der Oberfläche Anlagerungen. Aufnahme im Mikroskop Eclipse 600 Nikon nach Exzitation mit UV-Licht (450–490 nm), Národní galerie v Praze. Foto: Radka Šefců.



29 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Stelle einer Probenentnahme. Národní galerie v Praze.



28 Meister des Kefermarkter Altars, *Sitzende Jungfrau Maria*, 1475–1480, Haarprobe von der rechten Schulter – auf der Lindenholzoberfläche wurde die Lasur vermutlich mit organischem Farbstoff vorgenommen (a). Darauf werden Schmutzpartikel (b) und Kreidefragmente (c) sichtbar. Aufnahme im Mikroskop Eclipse 600 Nikon nach Exzitation mit UV-Licht (450–490 nm), Národní galerie v Praze. Foto: Radka Šefců.

- 8** Eingehender Eva Zimmermann, „Gerhaert, Nicolaus“, in *The Dictionary of Art* XII, Hrsg. Jane Turner, 1996, S. 341–344.
- 9** Theodor Müller bezeichnete diese Erscheinung als „Spiritualisierung der expressiven Form“. Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500*, Hammondsworth 1966, S. 81 („His aim is to emancipate and establish autonomy of the figure, and this aim is fulfilled in the glorification of the body and the spiritualisation of the expression...“).
- 10** Einen Überblick der Gerhaert-Forschung lieferte letztmals Wojciech Marcinkowski, „Mikolaj z Lejdy a rzeźba późnogotycka w Europie środkowo-wschodniej. Przegląd nowszych publikacji“, *Folia Historiae Artium. Seria Nowa* 7, 2001, S. 123–154.
- 11** Kaliopi Chamonikolasová, „Nicolaus Gerhaert of Leyden in the Moravian Context“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLVIII, 1995, S. 61–84. Kaliopi Chamonikolasová (Hrsg.), *Od gotiky k renesanci II. Brno. Výtvarná kultura na Moravě a ve Slezsku 1400–1550*, Brno 1999. Milan Dospěl, „Moravský kontext Madony zvané Primavesi“, *Umění* LV, 2007, S. 459–469 (hier zwei neuerdings ausgemachte mährische Bildwerke nach Gerhaerts Art).
- 12** Hierzu jüngstens Kaliopi Chamonikolasová, „Recepcia diela Nicolausa Gerhaerta van Leyden na Slovensku v poslednej tretine 15. storočia“, in *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Hrsg. Dušan Buran, Slovenská Národná galéria 2003, S. 373–382. Sie knüpft in ihren Studien an die ältere Forschung von Jaromír Homolka an.
- 13** Jüngstens Ulrike Krone-Balcke, *Der Kefermarkter Altar. Sein Meister und seine Werkstatt*, München – Berlin 1999.
- 14** vgl. z. B. Rainer Kahsnitz, *Die großen Schnitzaltäre der Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, S. 40–57.
- 15** Die *Madonna von Dangolsheim*, Inv.-Nr. 7055. Staatliche Sammlungen, Berlin. Letztmals: Hartmuth Krohm, *Riemenschneider auf der Museumsinsel. Werke altdeutscher Bildhauerkunst in der Berliner Skulpturensammlung*, Kat., Berlin 2006, S. 36–37.
- 16** Lothar Schultes (Hrsg.), *Der Meister des Kefermarkter Altar. Die Ergebnisse des Linzer Symposiums*, Linz 1993. Mit älterer Literatur.
- 17** Krone-Balcke (zit. in Anm. 13).
- 18** Widerspruch gegen einige Attributionen der Autorin hat unter anderen Frank Matthias Kammel in seiner Rezension des Buchs erhoben. Frank Matthias Kammel, „The Kefermarkt Altar. Its Master and its Workshop by Ulrike Krone-Balcke“ (Rezension), *The Burlington Magazine* 142, 2000, S. 176.
- 19** Lothar Schultes, „Neue Erkenntnisse über den Meister von Kefermarkt“, in *Festschrift Rudolf Zinnhobler zum 70. Geburtstag*, Hrsg. Herbert Kalb – Roman Sandgruber, Linz 2001, S. 293–325. Die Zuschreibung der Altäre in Mauer und Zwettl an den Meister des Kefermarkter Altars wird jedoch nicht einhellig angenommen. Letztmals in den Aufsätzen in: Bohdana Fabiánová – Zdeněk Vácha (Hrsg.), *Zwettler Altar im Kontext der spätgotischen Kunst Mitteleuropas*. Sammelband von Referaten zum internationalen Symposium, das im Schloss Mikulov am 20. und 21. Juni 2007 stattfand. Brno 2008.
- 20** Lothar Schultes (Hrsg.), *Gotik Schätze Oberösterreich*, Ausstellungskatalog, Linz 2002.
- 21** Lothar Schultes (Hrsg.), *Gotik Schätze Oberösterreich. Symposium im Linzer Schloss*, Linz 2003.
- 22** Kahsnitz (zit. in Anm. 14), S. 164–179.
- 23** Krone-Balcke (zit. in Anm. Nr. 13); Marcinkowski (zit. in Anm. 10), S. 130.
- 24** In neuester Zeit gilt Lothar Schultes als der größte Verfechter von Kriechbaums Urheberschaft. s. Zusammenfassung Marcinkowski (zit. in Anm. 10), S. 131–135.
- 25** Einen Überblick über Herkunft und Tätigkeit der Werkstatt hat Brigitte Schliewen geliefert: „Die Malerbrüder Kriechbaum in München und Passau“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1996, S. 207–234, Abb. 1–12, S. 315–316. Daran hat Krone-Balcke angeknüpft (zit. in Anm. 13), die sich in Anknüpfung an Lothar Schultes um den Nachweis bemüht hat, dass Kriechbaum auch (oder vornehmlich) Bildschnitzer war. Für diese Formulierung spricht der Umstand, dass im Mittelalter auch Bildschnitzer und -hauer Angehörige der Malerzunft waren und die Schulung in beiden Metiers (Maler und Bildhauer) keine Ausnahme darstellte, wie z. B. Veit Stoß oder Michal Pacher beweisen (letzterer wird in den Quellen ausschließlich als Maler geführt).
- 26** s. z. B. Brigitte Reinhard (Hrsg.), *Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm*, Ausstellungskat., Ulmer Museum, Stuttgart 2002 oder Gerhard Weilandt (Hrsg.), *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Ausstellungskat., Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1993.
- 27** Kriechbaums Urheberschaft hat letztmals Kahsnitz (zit. in Anm. 14), S. 164–179 mit einiger Skepsis verworfen.
- 28** Umschrift und Interpretation der Urkunde s. Krone-Balcke (zit. in Anm. 13), S. 39–57.
- 29** a. a. O., S. 49.
- 30** a. a. O., S. 43.
- 31** Die Quellen berichten, dass Christoph Zelking für das Jahr 1474–1475 die Erlaubnis erwirkt hat, bei der Messe einen Tragaltar zu verwenden, da fünf bereits fertige Altäre in der Kirche noch nicht geweiht waren. a. a. O., S. 42–43. Es ist aber unwahrscheinlich, dass der Hochaltar nicht als einer der ersten in Auftrag gegangen ist.
- 32** Arthur Saliger, „Zum Verhältnis der Kefermarkter Schreinfiguren zu Nicolaus Gerhaert

- van Leyden“, in Schultes 2003 (zit. in Anm. 21), S. 105–152.
- 33** S. Anm. 28. Es könnte sich um „Arbeit auf Raten“ gehandelt haben, doch ist das eine rein hypothetische Annahme.
- 34** Er betonte insbesondere die Verwendung von Baldachinen über den drei Zentralfiguren in der Weise wie bei der Figur des Kaisers Friedrich III. an dessen Grabmahl. Herbert Beck, „Der Kefermarkter Altar. Retrospektives Phänomen einer zweiten ‚internationalen‘ Gotik?“, in Schultes 1993 (zit. in Anm. 16), S. 125–131.
- 35** Letztmals Milan Dospěl (zit. in Anm. 11).
- 36** In jüngster Zeit wird von den Holzstatuen allgemein angenommen, dass Gerhaert Autor der *Madonna von Dangolsheim* (letztmals s. Anm. 14), der Statuen des Nördlinger Altars (s. Anm. 14, S. 40–57) und der zierlichen Madonnenstatue aus dem Metropolitan Museum in New York war. (Alfred Schädler, „Die Dürer-Madonna der ehemalige Sammlung Rothschild in Wien und Nicolaus Gerhaert“, *Städel Jahrbuch* 9, 1983, S. 41–55). Die Zuschreibung dieser kleinen Madonna relativierte jedoch Ulrich Söding, „Nicolaus Gerhaert von Leyden. Bildwerke der Spätgotik am Oberrhein und in Österreich“, in Saskia Durian-Ress – Herbert Smolinski (Hrsg.), *Habsburg und der Oberrhein. Gesellschaftlicher Wandel in einem historischen Raum*, Waldkircher 2002, S. 33–50, Abb. 235–255, insbesondere S. 43.
- 37** Dazu übersichtlich Marcinkowski (zit. in Anm. 10), S. 130–131.
- 38** Die Schlussfolgerung, Veit Stoß sei in Wien ein direkter Schüler des Nicolaus Gerhaert van Leyden gewesen, hat letztmals Ulrich Söding ausgesprochen (zit. in Anm. 36), S. 50, Abb. 235–255.
- 39** Hierzu letztmals übersichtlich Chamónikolasová 2003 (zit. in Anm. 12). Christi Geburt aus Hlohovec und die Jungfrau Maria aus Velký Biel werden von der jüngsten Forschung für Bestandteile des Hochaltars aus der St. Martinskirche in Bratislava angesehen.
- 40** Letztmalig a. a. O.
- 41** Ulrike Krone-Balcke (zit. in Anm. 13), S. 179 (wo die *Madonna* auf die Zeit um 1475 datiert wird) und Lothar Schultes, „Zu Identität und Werk des Meisters des Kefermarkter Altars“, in Schultes 1993 (zit. in Anm. 16), S. 27–72, insbesondere S. 41, setzt sie für die Zeit um 1470 an. Dem Autor zufolge weist diese Madonna Gesichtszüge der Kaiserin Eleonora von Portugal auf († 1467).
- 42** Insbesondere Chamónikolasová 1995 (zit. in Anm. 11). Demgegenüber zog Ulrike Krone-Balcke unter anderen den 1478 in Wien belegten Max Valmet in Betracht, der dort an den Seitenteilen des Grabmals für Kaiser Friedrich III. gearbeitet hat, s. Krone-Balcke (zit. in Anm. 13), S. 178–224. In jüngster Zeit wird jedoch von einer genauen Identifikation des Meisters abgesehen. S. Chamónikolasová 2003 (zit. in Anm. 12).
- 43** Schwäbische Elemente am Kaschauer Altar führten schließlich in Anknüpfung an den Erhart-Altar in Blaubeuren zu dessen Datierung auf die Jahre 1485–1494. Dénes Radocsay, „Der Hochaltar von Kaschau und Gregor Erhart“, *Acta Historiae Artium* 7, 1960, S. 19–50. Diese Ansicht gilt mittlerweile als überholt.
- 44** Letztmals zu diesem Altar Stefan Roller, „Einige Bemerkungen zum Frühwerk Michel Erharts“, in Reinhard (zit. in Anm. 26), S. 86–105, insbesondere S. 97.
- 45** Letztmals Weilandt (zit. in Anm. 26).
- 46** Krone-Balcke (zit. in Anm. 13), s. 132.
- 47** Abbildung beispielsweise Jaromír Homolka (Hrsg.), *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530*, Ausstellungskatalog, Hluboká nad Vltavou, Národní galerie v Praze 1965, Abb. 73. Hier muss jedoch auch die Wiederaufnahme des Motivs aus Schwaben untersucht werden.
- 48** Beispielsweise *Heilige aus Bližná/Eggettschlag* (S. 189–190, Kat. Nr. 122), *Heilige aus Pohůrka/Bucharten* (S. 199–200, Kat. Nr. 135); *Madonna aus Boršikov/Woisetschlag* (S. 191–192, Kat. Nr. 124), *Thronende Madonna aus Kájov/Gojau* (S. 190–191, Kat. Nr. 123), *die Statuen vom Altar der Kirche in Přidolí/Priethal* (S. 192–194, Kat. Nr. 125–128), *Tod der Jungfrau Maria von Vyšší Brod/Hohenfurt* (S. 194–195, Kat. Nr. 129) und andere. Alles s. Homolka (zit. in Anm. 47). Auf den Zusammenhang einiger südböhmischer Statuen mit den Figuren aus dem Altaraufsatz verwies Otto Kletzl, „Die Maria von Gojau am Böhmerwald“, in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 5, 1938, S. 252–274.
- 49** Jane C. Hutchinson (Hrsg.), *Illustrated Bartsch, vol. 8. Early German Artists*, New York 1980, S. 40, Abb. 35.
- 50** s. Schultes 1993 (zit. in Anm. 16). Datierung laut Schultes; *Madonna von Rafingsberg* (1494–1500), S. 33, Abb. 22; *Madonna von Schloss Eggenberg* (um 1480), S. 57, Abb. 99; *St. Blasius von Höhenstadt* (um 1480–1490), S. 56, Abb. 95; *Madonna von Pesenbach* (1499): Marlene Zykan, „Der Meister von Kefermarkt und der Meister SW“, in Schultes 1993 (zit. in Anm. 16), S. 133, Abb. 204.
- 51** s. Schultes 1993 (zit. in Anm. 41). *St. Jakobus von Rosenheim* (um 1470–1480), S. 42, Abb. 53; *Madonna von Kájov* (1485–1502), S. 33, Abb. 23; *St. Aegidius*: Herbert Schindler, „Der Meister des Kefermarkter Altars und Passau. Neue Erkenntnisse und Arbeiten“, in Schultes 1993 (zit. in Anm. 16), S. 79.
- 52** a. a. O., S. 42–43; Krone-Balcke (zit. in Anm. 13), S. 221–223. Die Autorin datiert die Statue erst auf die Zeit um 1490.
- 53** Schultes 1993 (zit. in Anm. 41), S. 46–50.
- 54** s. Anm. 31.
- 55** Jaromír Homolka, „Sochařství“, in *Pozdně gotické Umění v Čechách* (1471–1526), Hrsg.

Jaromír Homolka et al., Praha 1978, S. 167–254, insbesondere 201–202.

56 Mit dem vollendeten Umbau der Kirche von Kájov wurde die *Thronende Madonna* schon von Kletzl (zit. in Anm. 48) in Verbindung gebracht.

57 Krone-Balcke (zit. in Anm. 13), S. 18–23.

58 Manfred Koller, „Die Retabel von Kefermarkt, Mauer und Zwettl; Holzfarbigkeit und Teilfassungen“, in Fabiánová – Vácha (zit. in Anm. 19), S. 213–223.

59 a. a. O.

60 Eike Oellermann, „Der Kefermarkter Altar, Polychrom oder ‚Holzsichtig‘. Eine unendliche Geschichte“, in Schultes 2003 (zit. in Anm. 21), S. 153–172.

61 a. a. O., S. 163.

62 Kerstin Bucher, „Hl. Maria Magdalena“, in Reinhard (zit. in Anm. 26), S. 267–269.

63 Hartmut Krohm – Eike Oellermann, „Der ehemalige Münnerstädter Magdalenenaltar von Tilman Riemenschneider und seine Geschichte – Forschungsergebnisse zur monochromen Oberflächengestalt“, in *Zeitschrift für Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 34, 1980, S. 45–58.

64 Mit dieser Schlussfolgerung hat die Autorin eigentlich die frühere Datierung des Kefermarkter Altars unterstützt, die von Arthur Saliger vertreten wird.

65 Sofern man die im Artikel angedeutete Hypothese akzeptiert, die Prager Sitzende Jungfrau Maria sei ursprünglich ein Teil eines der fünf Altäre gewesen, die in der Kefermarkter Kirche standen, gilt die erwähnte

Testamentpassage von Ch. Zelking nur für den Hochaltar, dessen Funktion durch Farbfassung und vor allem Vergoldung betont wurde.

66 Nicht gefassten Statuen begegnet man bereits im 14. und 15. Jahrhundert (z. B. die monumentale Madonna von St. Foillan in Aachen oder die Thronende Jungfrau Maria aus der Teinkirche in Prag). Außer dem Ulmer Altar, der jedoch später eine Fassung erhalten hat (s. Anm. 62), gilt als ältester holzfarbener Altar das Retabel aus der St. Martinskirche in Lorch am Rhein (1483). S. Rainer Kahsnitz (zit. in Anm. 14), S. 122–133. Manche Autoren brachten die monochrome Herrichtung von Altären mit dem sich wandelnden gesellschaftlichen und religiösen Klima in Mitteleuropa in Zusammenhang (Reformationskunst usw.). Siehe z. B. Jörg Rosenfeld, „Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit“, in Hartmut Krohm – Eike Oellermann, *Flügelaltäre des späten Mittelalters. Die Beiträge des internationalen Colloquiums Forschung zum Flügelaltar des späten Mittelalters*, Berlin 1992, S. 65–83.

67 Michela Denderová – Ivana Vernerová, Laborbericht Nr. 01/55.

68 Radka Šefců, Dodatek k laboratorní zprávě č. 01/55 z roku 2011. Dazu wurde ein mikrochemischer Orientierungstest zum Nachweis von Polysacchariden vorgenommen laut F. Feigl, V. Anger, *Spots tests in organic analysis*. Elsevier publishing company 1966, S. 337.

Übersetzung Jürgen Ostmeyer

Unbekannte Werke des Malers Friedrich Christoph Steinhammer (tätig 1612–1640?)

THOMAS FUSENIG

Einen Künstler zu untersuchen, ohne Schüler, Nachahmer oder Konkurrenten zu beachten, ergibt nur ein eingeschränktes Bild.¹ Betrachtet man die Kunstwerke, die im Laufe der Zeit bedeutenden Malern zugeschrieben wurden, begegnen unweigerlich auch weniger bekannte Persönlichkeiten. Diese kennerschaftliche Erfahrung bewahrheitet sich auch bei Hans Rottenhammer (1564–1625). Aus München gebürtig durchlief er den ersten Teil seiner Karriere in Italien, bevor er sich schließlich in Augsburg niederließ. Er war um 1600 in ganz Europa für seine miniaturhaften Bilder auf Kupfer berühmt, deren Kompositionen vielfach auf venezianischen und römischen Vorbildern beruhen. Sammler waren bereit, aussergewöhnlich hohe Preise für seine makellosen Meisterwerke zu bezahlen, unter anderem Kaiser Rudolf II., für den Rottenhammer auch als Kunstagent tätig war.² Es verwundert nicht, dass zahlreiche andere Künstler sich von Rottenhammer beeinflussen liessen oder ihn nachzuahmen versuchten.

Hans Rottenhammer war eine monografische Ausstellung gewidmet, die 2008/09 in Zusammenarbeit mit der Nationalgalerie in Prag verwirklicht wurde.³ Für das vorbereitende Symposium, das im Februar 2007 im Weserrenaissance-Museum in Lemgo in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Tschechischen Akademie der Wissenschaften stattfand, stellte Luuk Pijl erstmals einen Überblick über das Werk des nahezu unbekanntes Malers

Friedrich Christoph Steinhammer zusammen, der Rottenhammer so nahe stand, dass die meisten seiner Bilder bei der einen oder anderen Gelegenheit dem bekannteren Künstlerkollegen zugeschrieben wurden. In der Nationalgalerie in Prag befindet sich das Bild, das den wichtigsten Kristallisationskern für die Rekonstruktion des kleinen Oeuvres von Friedrich Christoph Steinhammer bildete (Abb. 1).⁴ Das Gemälde *Diana und Aktäon* wurde erstmals 1994 von Lubomír Slaviček als Werk Steinhammers veröffentlicht, nachdem es lange Zeit als schönstes Rottenhammer-Gemälde in Prag gegolten hatte.⁵ Es trägt neben der Datierung 1615 eine Widmung an den Sammler und künstlerischen Dilettanten Graf Johann Septimus Jörger (1594–1662; Thieme-Becker, Bd. 19, S. 39) und eine schwierig lesbare Signatur. Die Komposition offenbart neben der stilistischen Nähe zu Rottenhammer auch die Kenntnis einer Komposition des rudolfinischen Hofmalers Joseph Heintz. Steinhammers Figuren sind breiter und weniger beweglich als Rottenhammers schmale, gestreckte Gestalten. Rottenhammers Frauentypus mit gerader Nase, flachem Augenbogen und einer ovalen Gesichtsform stehen Steinhammers Köpfe gegenüber, die etwas breiter und eckiger erscheinen. Sie folgen nicht dem schönliniigen Kanon Rottenhammers, der häufig einen spezifischen „gehimmelten Blick“ als stilistisches Alleinstellungsmerkmal verwendete. Die Landschaft des Prager Bildes ist in leicht verkleinertem Maßstab um die Figuren

Thomas Fusenig,
freier Kunst-
historiker in
Essen, interessiert
sich für allem für
den Kulturtransfer
um 1600.



1 Friedrich Christoph Steinhammer, *Diana und Aktäon*, 1615, Nationalgalerie in Prag.



2 Friedrich Christoph Steinhammer, *Heilung des besessenen Geraseners*, 1612, British Museum, London.



3 Friedrich Christoph Steinhammer, *Parisurteil*, 1618, Städtisches Museum Simeonstift, Trier.

herum gebaut. Die gleichen Eigenschaften zeigt bereits das früheste datierte Werk Steinhammers, ein signierter Kupferstich mit der *Heilung eines Besessenen* aus dem Jahre 1612. Die Komposition beruht offenbar auf venezianischen Vorbildern, auch wenn keine unmittelbare Entlehnung aus Veronese oder Tintoretto nachzuweisen ist (Abb. 2).⁶

Der Vergleich mit diesen frühen Werken berechtigt dazu eine runde, 1618 datierte Kupfertafel mit dem *Urteil des Paris* im Stadtmuseum Simeonstift in Trier, die bisher allgemein der Rottenhammer-Nachfolge zugeschrieben wurde, als Werk Steinhammers zu bestimmen (Abb. 3).⁷ Im Vordergrund sitzen Juno mit ihrem Wappentier dem Pfau und die gewappnete Minerva mit Helm und Speer. Sie blicken zur Handlung im Mittelpunkt der Komposition, wo Venus steht, die dem als schlichten Hirten tätigen Königssohn Paris tief in die Augen blickt. Er überreicht ihr gerade den Goldenen Apfel als Zeichen des Sieges im Schönheitswettbewerb der drei Göttinnen. Bekanntlich war diese Entscheidung der verhängnisvolle Ausgangspunkt für den Trojanischen Krieg.⁸ Die Sitzhaltung stimmt weitgehend mit dem berühmten Relief des Paris-Sakrophages in der Villa Medici in Rom überein.⁹ Die robuste Schönheit der Frauenakte mit flachen, festen Brüsten, die übereinstimmende Gestaltung der Physiognomien, die Art der Verwendung von Rückenfiguren als Repoussoir und die gleichartigen Landschaftselemente sind hinreichende Gründe für eine Zuschreibung an Steinhammer. Eine zweite Version der Trierer Komposition auf Pergament befand sich 1992 auf dem Londoner Kunstmarkt.¹⁰

Die Bekanntheit der Komposition unterstreicht auch die Tatsache, dass sich der Tondo als Bild-im-Bilde in einem gemalten *Kunstkabinett* wiederfindet. In der Lobkowitzschen Sammlung in Prag befindet sich ein gemaltes *Kabinett* von Cornelis Baellieur, das die Komposition im Hintergrund an der Wand zeigt (Abb. 4).¹¹ Ein zusätzlicher Prager Bezug ergibt sich dadurch, daß darüber ein Landschaftsgemälde von Pieter Molyn hängt, dessen Original heute in der Nationalgalerie in Prag aufbewahrt wird.

Im gleichen Jahr wie das Trierer Bild entstand ein Gemälde mit *Bacchus, Venus, Amor und Ceres*, das sich 1987/88 im Pariser Kunsthandel befand (Abb. 5).¹² Dargestellt ist die auf Terenz zurückgehende Sentenz „Sine Baccho et Cerere friget Venus“ (Ohne Bacchus und Ceres



4 Cornelis de Baellieur zugeschrieben, *Kabinetbild*, Lobkowitz-Sammlung, Prag.

friert Venus). Auf dem Deckel des Fasses, das Bacchus als Sitzgelegenheit dient, ist nicht nur das Datum, sondern auch ein Monogramm vermerkt. Klaus Ertz entzifferte die Buchstaben FGS, was aller Wahrscheinlichkeit nach als Monogramm FCS für Friedrich Christoph Steinhammer gedeutet werden darf. Ertz wies auf Ähnlichkeiten mit Werken des Antwerpener Malers Hendrick van Balen hin, was im Blick etwa auf dessen schönes Gemälde gleichen Themas in der Prager Nationalgalerie durchaus einleuchtet.¹³ Van Balen kann als einer der wichtigsten Rottenhammer-Nachfolger bzw. Nachahmer eingestuft werden, in dessen Werkstatt wiederholt Rottenhammer-Kopien angefertigt wurden.¹⁴ Die stilistischen Unterschiede werden allerdings ebenfalls deutlich. Die beweglichen und agilen Figuren van Balens sind nur indirekt mit den etwas hölzernen und steifen Bewegungen Steinhammers zu vergleichen. Die Ähnlichkeit entsteht durch die Nachahmung des gemeinsamen Vorbildes Rottenhammer.

Die hier angezeigten Werke werden nicht die letzte Ergänzung zu Steinhammers Oeuvre bleiben.¹⁵ Man kann gespannt sein, ob vielleicht auch das auf einer Auktion im Jahre 1790 aufgeführte, auf Kupfer gemalte *Urteil des Apollo über den König Midas* identifiziert werden kann, das signiert und 1620 datiert war.¹⁶ Leider können auch weiterhin über Steinhammers Leben keine Angaben gemacht werden, die über das Indiz der oben erwähnten Widmung des Prager Bildes an Johann Septimus Jörger und das hinausgehen, was er auf seinen Bildern vermerkt hat. Bisher waren nur datierte Werke aus dem Zeitraum von 1612 bis 1623

bekannt. In den Kunstsammlungen der Universität Göttingen befindet sich eine signierte Zeichnung mit der *Verkündigung an Maria*, die auf 1640 datiert ist.¹⁷ Doch könnte es sich um die Arbeit eines gleichnamigen Sohnes oder Verwandten handeln.

Anmerkungen

- 1 Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Leipzig 1992, S. 109: „Wer nur einen Meister kennt, kennt ihn unzureichend.“ Ich danke Ursula A. Härting (Hamm), die in zahlreichen Büchern und Artikeln die Methode der Kennerschaft exemplarisch durchgeführt hat und die mich erstmals auf das Trierer Gemälde aufmerksam machte, das den Anstoß für diese kurzen Anmerkungen gab.
- 2 Heiner Borggrefe, „Hans Rottenhammer and his Influence on the Collection of Rudolf II“, in *Studia Rudolphina*, Bd. 7 2007, S. 7-21.
- 3 Hans Rottenhammer. *Begehrt - vergessen - neu entdeckt*, hg. von Heiner Borggrefe - Lubomír Konečný - Vera Lüpkes - Vit Vlnas, Kat. der Ausstellung, Weserrenaissance-Museum Schloß Brake Lemgo, Nationalgalerie Prag, München 2008.
- 4 Luuk Pijl, „The Paintings of Friedrich Christoph Steinhammer - a brief Survey“, in *Hans Rottenhammer (1564-1625)*, hg. von Heiner Borggrefe - Vera Lüpkes - Lubomír Konečný - Michael Bischoff, Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der tschechischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (17.-18. Februar 2007), Marburg 2007, S. 184-189, Abb. 2; Martina Jandlová, Schlagwort, in Borggrefe et al. (zit. in Anm. 3), Nr. Kat. 39.
- 5 Öl auf Kupfer, 29 × 39 cm, Inv. DO 4138; Martina Jandlová, Schlagwort, in Borggrefe -



5 Friedrich Christoph Steinhammer, *Bacchus, Venus, Amor und Ceres*, 1618, Kunsthandel, Paris 1987–1988.

Lüpkes – Konečný – Bischoff (zit. in Anm. 3), S. 135–136, Nr. Kat. 39; Vít Vlnas, „The Phantom Rottenhammer – Hans Rottenhammer in the Tradition of Collecting Art in Prague“, in Borggreffe – Lüpkes – Konečný – Bischoff (zit. in Anm. 4), S. 178–183, besonders S. 181–182.

6 Radierung, 17,2 × 23,2 cm; Andresen IV.291. Die Darstellung, die auf den ersten Blick vielleicht als Erweckung des Lazarus erscheinen könnte, stellt offenbar die Heilung des besessenen Geraseners dar (Mk. 5; Mt. 8, 28–34, Lk. 8, 26–29). Abzüge befinden sich u. a. im British Museum, London, Reg.-Nr. S.5572, und der Bibliothèque Royale in Brüssel, Inv. S. II 24212.

7 Öl auf Kupfer, Durchmesser 36 cm, Inv. III.907. Mit freundlichem Dank an Georg Scherf (Trier) für die Beschaffung einer Fotografie.

8 Zum Thema vgl. Andrea Rousová, „Repeated for the sake of eternal glory: the unknown copy of the Judgement of Paris after Hans von Aachen“, Bulletin of the National Gallery in Prague Nr. 12/13, 2002–2003, S. 89–96.

9 Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture.*

A Handbook of Sources, London – Oxford 1986, S. 149–150, Nr. 119.

10 Phillips, London, 25. Februar 1992, lot 35, Pergament, Aquarell und Tusche, 38,3 × 38,3 cm (zusammen mit einer Zeichnung von derselben Hand mit den Drei Parzen nach einem Stich von Hendrick Goltzius), als Nachfolger Bartholomeus Spranger.

11 *Artis Pictoriae Amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, hg. von Lubomír Slavíček, Kat. der Ausstellung, Nationalgalerie Prag 1993, S. 60, Kat. I/3. Mit Dank an Vít Vlnas für die Hilfe bei der Übersetzung des tschechischen Textes.

12 Öl auf Kupfer, 16,8 × 21,9 cm. Klaus Ertz, *Landscapes and seasons: aspects of Netherlands art in the seventeenth Century*, Kat. der Ausstellung, Galerie d'Art St Honoré, Paris 1987–1988, S. 52–54, Nr. Kat. 20.

13 Lubomír Slavíček, *The National Gallery in Prague – Flemish paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue I/2*, Prag 2000, S. 68, Nr. Kat. 15 (mit Literatur zur Ikonografie); Bettina Werche, *Hendrick van Balen (1575–1632). Ein Antwerpener Kabinettmaler der Rubenszeit*, Turnhout 2004, Bd. 1, Nr. Kat. a 71.

14 Vgl. Thomas Fusenig, „Hans Rottenhammer und die Antwerpener Malerei des frühen 17. Jahrhunderts“, in Borggreve – Lüpkes – Konečný – Bischoff 2007 (zit. in Anm. 4), S. 157–177, S. 160 et passim.

15 Heiner Borggreve (Lemgo) machte mich freundlicherweise auf eine Steinhammer wohl zu Recht zugeschriebene Kupfertafel mit Pan und Syrinx aufmerksam: Öl auf Kupfer, 22 × 29,5 cm; Luzern, Fischer, 11. Juni 2008, Lot 1008 und München, Hampel 23 März 2010, lot 299. Im Vergleich mit den verschiedenen

Neuzuschreibungen kann Pijls provisorische Attribution einer Steinigung des Hl. Stephan wenig zu überzeugen; Pijl 2007 (zit. in Anm. 4), Nr. 6.

16 Sammlung Joseph Eucharius, Freiherr von Obermayr, München, 7. Januar 1790; Getty Provenance Index Databases, lot 0187 from Sale Catalog D-196.

17 Die Handschrift der Signatur wirkt glaubhaft: „F. C. Steinh. // 1640“; blaues Papier, braune Tusche, 19,9 × 16,2 cm.

Felix Anton Scheffler in the Collections of the National Gallery in Prague

MARCELA VONDRÁČKOVÁ

Marcela Vondráčková, curator of the National Gallery in Prague, specializes in Czech Baroque art.

Although some contemporaries of Felix Anton Scheffler (29 August 1701 Mainburg – 10 January 1760, Prague) already described him as “a famous painter”, the attention hitherto paid to the artist has not equalled either his significance or the scope of his oeuvre which, actually, came to influence as extensive a region as what today encompasses Bavaria, Polish Silesia, Moravia and Bohemia.

Scheffler first apprenticed with his father, the Munich painter Johann Wolfgang Scheffler, and then – like his brother, Thomas Christoph (1699–1756) – continued training with the renowned Cosmas Damian Asam (1686–1739). After the beginnings in Bavaria, where he cooperated with Thomas Christoph,¹ he lived and worked in Silesia for a rather long period (1732–1744), then moved to Moravia and finally, in 1747, settled in Prague where he became a member of the local Old Town Painters' Guild. But even at that time he continued to influence the areas of his previous activity via some commissions.

The painting qualities of Felix Anton Scheffler as an elaborated and eloquent narrator with the utmost interest in detail found their best venue in small or medium range commissions; it seems that monumental dimensions were more difficult for him to cope with. His sacred subjects where he altered the established pattern of figures combined with decorative elements are especially attractive, but he was also perfectly capable of meeting the varied requirements of the commissioners in a rather wide scope of genres, from

portrait, historical painting and mythology to allegorical scenes. His spectacular frescoes characterised by bright colours imbued with light enhanced the polyphony of the early Rococo transition generation, which the younger artists could follow.

The National Gallery in Prague holds several works executed by the “not very famous painter”. One of those originating from Scheffler's Silesian period is a sketch for the altarpiece painting *The Assassination of St Wenceslas*² from the Piast Mausoleum, an attachment to the presbytery of the Cistercian monastery church of Our Lady of Grace in Krzeszów (Grüssau) in Silesia. The construction of the new church on the site of the original Gothic temple was initiated by Abbot Inocenc Fritsch in 1728. His Krzeszów successor, Abbot Benedikt Seidl, followed in his footsteps, conceiving the entire decoration as the glorification of Emmanuel, the newborn Child-Messiah after the prophecies of Isaiah. The mausoleum and its decoration, including frescoes by Georg Wilhelm Neunhertz and marble sculptures by Anton Dorazil, clearly express the programme of commemorating the Piasts, who rest here in tombs, as fair-minded, wise and courageous rulers and at the same time pious founders of the monastery.³ Felix Anton Scheffler began his activities here in 1740 with the painting of *St Mary Magdalene* for the chapel of the Holy Sepulchre behind the Piast mausoleum.⁴ In the following year, three other canvases painted by Scheffler decorated the mausoleum: *St Hedwig Attending the Poor*, *All Saints* and the above-



1 Felix Anton Scheffler, *The Assassination of St Wenceslas*, 1741 or shortly before, National Gallery in Prague.



2 Felix Anton Scheffler, *St Francis Xavier Baptizing an Oriental prince*, 1739, National Gallery in Prague.

mentioned martyrdom of the Bohemian saint. The swiftly executed sketch, which matches the realized latter painting in almost every detail, is conceived as a night scene with contrasting light effects. It unfolds from the collapsed figure of St Wenceslas, illuminated by a sharp light. On the right side, the assassin Boleslav, still holding his sword stained with blood and accompanied by his men who observe the gruesome scene with horror, steps aside from the lifeless body. A group of angels then evokes the illusion of movement upwards. Between 1742 and 1743, Scheffler delivered eight paintings for the altarpieces of the side chapels of the main Krzeszów church, for the total amount of 1,687 guilders,⁵ and added several other paintings a decade later.⁶

The oldest work from the collection of Scheffler's drawings deposited in the National Gallery is *St Francis Xavier Baptizing an Oriental Prince*.⁷ The representation of one of the Jesuit founding fathers translates as performing the baptism of an Indian chieftain who humbly kneels before the saint. The Oriental's retinue is in the left part of the scene. Scheffler also captured the saint's helper, who stands by the altar mensa behind his back and, to the left of the latter, a man destroying a sculpture of a pagan god. Overthrowing pagan idols occurs in the right part of the composition

- the Oriental heathenism in this case has the form of architecture of a small, circular Classical temple. An angel with an inscription band fluttering on the left from the saint then indicates the significance of St Francis as the "apostle of India". The inscription, which unfolds on the top above the drawing, refers to the Gospel of Matthew (Mt 28,19): "...euntes ergo docete omnes gentes 'baptizantes eos' in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti...".⁸ The conscientious, deliberate execution, which lays emphasis on the depiction of all details, as well as the forms sensitively modelled by watering and whitening are very characteristic of Scheffler. The arrangement of figures helped the painter convincingly express the spatial depth of the painting.

Albeit partially illegible, the dating "1739 ?10 May" clearly associates the drawing with the period of Scheffler's sojourn in Silesia where the painter was profusely active during the entire 1730s. In the first half of the 1730s, he also worked on the decoration of the new complex of Wrocław (Breslau) university - Leopoldina -, being built on the bank of the river Oder from the latter half of the second decade. Scheffler became involved in the project between 1734 and 1735, working on the frescoes for the main monumental, so-called Imperial Staircase, composed in accordance with

contemporary palace architecture and situated in the middle wing below the Mathematical Tower, and for the adjacent corridors.⁹ The whole is crowned by rich stucco decoration and ceiling frescoes. The entire cycle along with the ceiling paintings in the adjacent corridors – although the latter unfortunately did not survive – represented, in an unusual iconographic composition, the celebration of Silesian princedoms, independent domains and significant towns and monasteries in concord with the contemporary time of origin.¹⁰ Scheffler combined vista motifs adopted from prints by Friedrich Bernhard Werner (1690–1776)¹¹ and both figural and heraldic features in the unique cycle and thus, even despite occasional schematisation, created visually impressive representations with allegorical and historical contents. They emphasize the role of the Catholic Church as the guarantor of the country's prosperity, the guardian of order and stability in the Habsburg Monarchy and a bearer of traditions linked with the heritage of the Piasts.

Another work of Scheffler's for the Wrocław Jesuits from 1739 – a fresco with *Christ Healing the Sick* on the ceiling of the university dispensary – was incomparably less extensive.¹² The corresponding drawing from the National Gallery can hypothetically represent its variant design. This seems to be supported not only by its dating, 1739, but also by the shape of the field into which the drawing is inscribed. Although the field is not identical with the stucco frame, the shell ornament, which is in part represented in Scheffler's drawing, is very close to the frame which can be seen *in situ* in the final realization on the ceiling of the former dispensary. The square grid and some outlined details of the stucco ornaments in the drawing suggest that it was a final drawing intended for transferring onto the vault. We thus cannot exclude that part of the original decoration of the Wrocław university complex was also the ceiling painting with St Francis Xavier by Felix Anton Scheffler; it, however, did not survive.

Scheffler later returned to the subject of St Francis Xavier once more, in the Jesuit church of the Assumption in Brno,¹³ where he executed the complete fresco decoration¹⁴ and accompanied it with several altarpiece canvases including the painting for the main altarpiece. A small chapel by the entrance on the north side of the church was added subsequently between 1670 and 1671 and it was



3 Felix Anton Scheffler, *The Madonna with the Personifications of Christian Virtues*, c. 1644, National Gallery in Prague.

consecrated to the Jesuit missionary. The short section of the transverse cylindrical vault bears a fresco conceived as illusive architecture, which in the centre breaks into golden heavens through an almost oval opening, displaying a descending angel and his two little helpers. On the sides, it opens in arcs to the landscape with *The Arrival of St Francis Xavier in India* (on the left) and *Healing the Sick* (on the right). The painting decoration of the chapel is accompanied by minute oil paintings inserted in stucco frames and displaying more scenes from both earthly and posthumous lives of the saint. The ceiling painting in the furthest west field of the north aisle also relates to the chapel and it is oriented in its direction. It features *St Francis Xavier as Welcomed into the Heavens by Christ*. The composition of this scene also represents an opening through architecture to the heavenly sphere. Pavel Preiss¹⁵ links Scheffler's drawing described above with the decoration of the Brno Jesuit church. But none of the executed paintings has much to do with it either by subject or the shape of the field, let alone the already mentioned dating which plainly refers to the artist's Wrocław period.

There is, nevertheless, a relation between the Brno Jesuits and yet another Scheffler's work which survives in the collections of the National Gallery in Prague – *The*



4 Felix Anton Scheffler, *The Martyrdom of St Ursula*, 1744, National Gallery in Prague.

Madonna with the Personifications of Christian Virtues,¹⁶ formerly also attributed to Johann Wenzel Spitzer (1711–1773).¹⁷ It is a preparatory drawing for the second west field of the north aisle. The drawing offers an illusionary view into a dome on a high tambour with its walls articulated by pairs of pilasters and high arcades. In the centre of the composition, at the top of the staircase carried by an ornamental console, is a lion throne – a reference to the throne of Solomon and the embodiment of divine wisdom – with the enthroned Virgin and Little Jesus on her lap; they both have halos and wear crowns on their heads. The Little Jesus raises an open book with the letters $\alpha \omega$ in his right hand, while

the Virgin holds a sceptre. Pairs of putti carrying a crown and the personification of Constancy with a column, supported by another putto, float above their heads. Bottom left and bottom right display angels fighting vices with flaming swords. The surviving concept to this painting specifies the subject as *The Madonna the Teacher* (or the school, or the art) of *Virtues*.¹⁸ Their female personifications gather on the steps leading to the throne; the design literally claims that there should be twenty-three of them (or, twenty-four with the Constancy). Some are listed in the programme whose author adds that the individual virtues and their insignia were explained to the painter in writing. On the left, we can discern Prudence with a mirror, Temperance with a vessel, Humility with a lamb, Abundance or Harmony with the cornucopia, and Innocence with a dove. The woman with an ardent heart probably personifies Zeal, and the figure standing next to her with a chalice is possibly the Church. By the heel of the staircase, we can see Chastity with a belt and Fidelity with a dog who attacks the defeated Satan represented in the spandrel, while the stooping Wisdom with a book kneels above them. From the right, Love with its ardent heart, holding a child in its arms and in the company of Hope with an anchor and Faith with a cross and a veil on its head, is approaching the throne. The group of virtues on the right also includes Justice with a sword and scales, Vigilance with a lit candle, and Fortitude clad in armour and holding a spear. The programme moreover explicitly specifies the overthrown false teachers (pseudo-masters) – Satan (Lucifer), Mundus, i. e. the World, Mundane Love, and Heresy. If we compare the drawing with the final painting, it is rather apparent that the drawing, based on a square grid, shows the whole composition in all its details including the complete enumeration of figures. The painter first laid out the scene in a careful drawing in pen and then modelled it by brush in grey tones, while only the two upper groups of angels fighting the vices remained in graffito drawing.¹⁹

As said above, Scheffler also delivered many altarpiece paintings to the church of the Assumption. The first one was probably the canvas *St Ursula* for the altarpiece of the chapel consecrated to the same saint, adjacent to the church on the north side of the presbytery. The recorded discussion about the painting dates 21 February 1744²⁰ – and this work was to

be a kind of “entrance test” of Scheffler’s skills. It depicts the martyrdom of St Ursula and her 10,000 lady-companions, which, according to the legend, occurred during the “pre-wedding tour” when the company stopped in Cologne, at that time besieged by the Huns. The saint, clad in a rich gown, leaning against a tree and looking up to the skies, is in the centre of the painting and confronts us with her lifted left arm pierced with an arrow. Three putti descend to her from the heavens, one crowning her with a victor’s laurel wreath and another holding a bunch of palm sprays for her companions whose lifeless bodies lie in the foreground. The third putto, situated at the top of the painting, then hurries right to the saint with the palm. On the left, two soldiers observe the scene – which is far too exalted in emotion, if we consider the arriving refinement tendencies of late Baroque – almost indifferently. One holds a banner while the other one wields a longbow from which he has shot the arrow to the martyr’s arm. The soldiers assassinating Ursula’s female entourage inhabit the middle plan and the background of the painting displays the vista of the city stretching along the bank of the river. The preparatory sketch from the collections of the National Gallery in Prague was successfully linked with the Brno painting.²¹ Apart from the position of the putto with the palm spring in the upper part of the work, it is identical with the final painting – including the non-spatial conception, graceful colour scheme, a certain instability of the figures and some uncertainty in depicting their anatomy, while the last aspect is especially apparent in the crucial St Ursula.

Scheffler delivered a work on the same subject to the Cistercian monastery in Krzeszów a year earlier. The compositions of the two paintings are rather similar but they at the same differ in many features. For example, the “Brno” mercenaries moved from the right to the left and their position, mainly the one of the archer, is thus more logical as concerns the aim of the arrow, shot a while ago. This alteration and the corresponding different arrangement of dead bodies also contributed to the more harmonious arrangement of matter in the painting. Yet more differences are apparent in the upper part: while the putti occupy more or less symmetrical positions in the vertices of the imaginary triangle in the older version, the Brno painting directs the torrent of the figures right upwards. In the latter case, the painter moreover employs different,

more subtle means to guide the look of the viewers than in the Krzeszów work, where the worshipper’s gaze is led to the heights by a sharply outlined stream of light flowing from the open skies and falling onto the head of the saint. The two paintings also display different approaches to space, which is much deeper in the Krzeszów version, with a distant view of the town. Contrary to the older work, the painter in the Brno version somewhat blunted the sharp naturalism, expressed in Krzeszów in the dead bodies stained with blood and pierced with arrows and in the expressions in the soldiers’ faces. At the same time, the colour scheme in the later version is considerably colder, as if a vaporous haze concealed the scene. The Brno version, contrary to the Krzeszów painting, which is more robust in execution, more intense in the transitions of light and employs more clearly and precisely modelled forms, also aims toward a softer and more refined expression. All these aspects, along with some signs of ornamentation (as, for example, in St Ursula’s band), testify to the painter’s shift from high Baroque expression almost to the verge of Rococo which will

5 Felix Anton Scheffler, *The Imprisoned St John of Nepomuk*, latter half of the 1740s, National Gallery in Prague.



be, nevertheless, still complicated by numerous returns.

Another of Scheffler's drawings from the National Gallery collections can probably be dated to later period, when the artist settled in Prague. It captures a man sitting in a small cell, assisted by an angel behind his back who points up with his left hand.²² Contrary to the painstaking and detailed drawing of St Francis Xavier, the described work only represents a swift, cursory sketch. Its iconography is rather unclear; the man has been interpreted as St Matthew or *The Imprisoned St John of Nepomuk*, and the suggestion of a biretta laid aside on the step next to the saint seems to support this opinion. No one, however, has yet been able to link the drawing to any surviving painting by Scheffler; but the artist repeatedly dealt with the subject of St John especially in the latter half of the 1740s, within his activities for the Břevnov-Broumov Benedictines, his otherwise most significant employers. The date 1747 and the coat-of-arms of the Břevnov monastery with the initials of Abbot Benno Löbl mark the painting of the patron of confession from the abbatial chapel of the Břevnov monastery.²³ Here, the painter captured the saint as holding a crucifix, standing in front of a prie-dieu and as if conversing with an angel who

descends to him on a cloud on the left and brings him the palm of martyrdom and the laurel wreath of victory. On the left, by the heel of the kneeling bench, is a putto with a rose and a finger on his lips.

Scheffler soon returned to the same subject in his decoration of the chapel of St John of Nepomuk on the estate of the Břevnov monastery in Hrdly.²⁴ His ceiling painting on the subject of accepting the titular saint into the congregation of land patrons and confraternity saints bears the date 1747, inscribed above the entrance. The furnishing of the chapel arrived soon after and the altar mensa bears the initials of the commissioner, the Břeclav Abbot Benno Löbl: "B. A. B." and the date 1749. The painting on the altarpiece presents the kneeling *St John of Nepomuk* in his canons' attire, with a biretta next to his feet and praying before the altarpiece with the Stará Boleslav palladium.²⁵ From the point of Baroque legends, this was successively linked with St Wenceslas, St Ludmila and earlier Bohemian patrons (Ss Cyril and Methodius, St Adalbert and St Prokopius). Some Latin biographical legends of St Nepomuk (by Hynek Dlouhoveský or Bohuslav Balbín, for example) claim that the saint travelled to Stará Boleslav on the eve of his death. In the painting, the omen of his martyr's death is, after all, suggested

6 Felix Anton Scheffler, *The Adoration of the Shepherds*, 1753, National Gallery in Prague.



by the palm spring, held by one of the putti floating over the head of the saint, and the victorious laurel wreath with which the angel, casually leaning against the altar mensa, crowns John. Other attributes of St John can be found in the pair of putti seated on one of the steps leading to the altarpiece: one of them is pressing his finger to his mouth, thus referring to the seal of the confessional, the other one holds a rose in his hand. The decoration of the chapel thus wholly captures the moment preceding the martyrs' death of St John of Nepomuk and the time-lag after his death, i. e. when the saint was accepted among the patron saints of Bohemia, and his celebration. The present drawing can hypothetically be linked with the Hrdly chapel and it may also be the first, cursory sketch to document the process of contemplating its decoration.

Another works by Felix Anton Scheffler held in the National Gallery in Prague are the five preparatory drawings for the Prague Loreto. This was an extensive commission, executed between 1650 and 1653, and it included painting the vault fields in the ground-floor cloister and decorating the corner chapels. It followed the construction adaptations by Kilian Ignaz Dientzenhofer (1689–1751) between 1647 and 1650, when the façade was completed, the cloisters – hitherto only one-storeyed – were re-vaulted and the first floor was built above them. Unlike the rather simply conceived paintings in the cloister, which create a somewhat monotonous impression even despite the apparent efforts to arrive at diversity, the frescoes in the corner chapels²⁶ are much more striking both in their composition and structure and in the colour scheme.²⁷ The sequence of the individual invocations, transferred to painting with almost naïve consistency by the painter, does not completely correspond to the sequence in the litany, and some invocations are even missing.²⁸ The entire sequence begins with the painting in the field next to the entrance where *The Personifications of the Four Continents*, accompanied by charmingly depicted exotic animals, worship *The Holy Trinity* in the company of the Virgin as Intercessor. The following scene is *The Annunciation above the Loreto Holy House* in the middle field of the west wing, representing the introductory invocation to the Holy Virgin Mary. The next two invocations – to the Holy Mother of God, represented by the scene with *The Adoration of the Shepherds* and *The Virgin of Virgins*, with the *Enthroned Madonna Surrounded by a*



7 Felix Anton Scheffler, *The Adoration of the Magi*, 1650–1653, National Gallery in Prague.

Crowd of Female Saints wearing rose garlands on their heads, are on the vaults of the adjacent fields.²⁹ The surviving preparatory drawings correspond to the frescoes in the first to the fifth fields of the cloister west wing (from the centre) where the Virgin Mary is invoked as *The Mother*. The first one features *The Adoration of the Shepherds*, representing the invocation to the Mother of Christ.³⁰ The Virgin, holding a child in her arms, is in the company of St Joseph and four kneeling shepherds of both sexes while a bull and a donkey watch the scene. A pair of putti, carrying an inscription band, floats above the heads of the Holy Family.³¹ The composition only slightly alters the scheme of the painting on the same subject from the church in the Silesian Leśnica (1739). The painter in the scene closely followed his teacher Asam and his fresco from the empora of the Freising dome (between 1723 and 1724). The scene *The Adoration of the Magi* then illustrates the verse of *Mother of Divine Grace*.³² The wise men from the East kneel in front of the Little Jesus who contentedly rests on his mother's lap, again in the company of St Joseph. *The Adoration* is followed by *The Presentation of Christ at the Temple* or, respectively, *The Purification of the Virgin Mary* (*Mother Most Pure*),³³ featuring the steps of the temple with a high priest holding a newborn baby in his arms, the humbly kneeling Virgin Mary and Joseph with sacrificial turtle-doves in a cage. Among the accompanying figures a youth holding a candle is accentuated. This scene, too, elaborates on another Leśnica scene on the same subject. *Mother*



8 Felix Anton Scheffler, *The Presentation of Christ at the Temple (The Purification of the Virgin Mary)*, 1650–1653, National Gallery in Prague.



9 Felix Anton Scheffler, *The Virgin and Child Surrounded by Arma Christi*, 1650–1653, National Gallery in Prague.



10 Felix Anton Scheffler, *The Nativity*, 1650–1653, National Gallery in Prague.

Most Pure (although it should correctly be Mother Most Chaste) is presented as *The Virgin and Child, Surrounded by Arma Christi*.³⁴ The mother and her child sit on a stone block while she sets her eyes on the erected Cross. Her mournful look sharply contrasts with the cheery gaiety of the boy who nestles up to her breasts. The instruments of Christ's Passion spread around the central couple are the spear and the sponge, the rod, the scourge, the crown of thorns, the Veronica's veil, the chalice, the ladder, the dice, the nails, the hammer, the pliers and others. There is also an interesting small detail: contrary to the final painting, the drawing does not include the column of Christ's flagellation. It, nevertheless, seems that the column is sufficiently suggested to the left of the main scene, behind the line of the visual field. The hem of the veil shrouding the Little Jesus brings a reference to the Song of Songs (1,13)³⁵ – similar as in the following scene (Mother Inviolata), interpreted as *The Nativity*,³⁶ where the putti and the Virgin Mary adorn Jesus' bed with lilies and roses (Song of Songs 1,16).³⁷

The gallery frescoes in Loreto testify to Scheffler's inclination towards symmetrical composition, especially in the arrangement of the figural groups. Characteristic of his style are rather more minute figures of solemn, peaceful postures and conventional gestures. The matter-of-factness, sobriety and focus on detail were already clearly apparent in the painstakingly elaborated and modelled preparatory drawings with which the realized frescoes correspond almost uncompromisingly. The names of the Virgin Mary, stated above the drawings, also correspond to each other.³⁸ Considering the fact that Scheffler's drawings in the cloisters are today in only fragmentary condition, the surviving designs represent the proof of the painter's authentic expression.

The last National Gallery work linked with the name of Felix Anton Scheffler is a copper engraving with *The Holy Family*.³⁹ Here, the triangulate plan determines the position of the two parents – the Virgin Mary on the right and St Joseph on the left – who embrace their child, as well as the central position of the Little Jesus, standing on his mother's lap. The simple compositional pattern, the generous, monumental interpretation of the subject and the articulation of the draperies into thick folds make the Prague *Holy Family* very close to the Krzeszów canvas with *St Joseph* (between 1752 and 1753), from

which it probably is not too distant as to the time of origination. Scheffler's model was transferred to print by the brothers Joseph Sebastian (1700/10–1768) and Johann Baptist (1712–1787) Klaubers, members of the Augsburg family workshop of engravers.

Although the collection of works by Felix Anton Scheffler held in the National Gallery in Prague does not equal a fully representative sample of the painter's oeuvre, it is an interesting body of work which at least in part reflects the varied ways and methods of his creative process and maps out his development throughout his entire painting career.

Endnotes

1 His first fresco works, executed for Durlach and Worms in the late 1720s in part with Thomas Christoph Scheffler, unfortunately did not survive. The collaboration between the siblings stretched as far as to 1730 when the two decorated the church of the Knights of the Holy Sepulchre in the Silesian town of Nysa (Neisse). The fates of the brothers parted after their supposed 1731 sojourn in Prague.

2 Inv. No. O 12672, oil, canvas, 53.4 × 30.7 cm; see entry by Marcela Vondráčková, in *Silesia: A Pearl in the Bohemian Crown*, Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas (eds.), exhib. cat., Praha 2006, p. 329, Cat. No. III.2.4, ill.

3 Konstanty Kalinowski, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Warszawa-Poznań 1973.

4 See, most recently, Małgorzata Merta, *Obrazy Feliksa Antona Schefflera w Krzeszowie*, an unpublished MA thesis, Wrocław, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego 1990.

5 The paintings in discussion are: *The Martyrdom of St Ursula*; *The Mystic Betrothal of St Catherine*; *The Martyrdom of St Matthias*; *The Miracle of St Nicolas of Bari*; *St John the Evangelist and St John the Baptist* and *The Parting between St Peter and Paul*, and, in the side chapels by the presbytery, *The Death of St Benedict* and *The Miracle of St Bernard of Clairvaux in the Speyer Church*.

6 The canvas pendants in the transept, *St Joseph with Little Jesus* and *St Anne with the Virgin and Child*, rank among the best examples of Scheffler's late period. They are accompanied by the minute *Lactatio Bernardi*, situated in the church chancel, and *The Vision of St Benedict*, which survived in the building of the abbey.

7 Inv. No. K 24314, drawing in black lead and pen and brush in grey tones, washed, whitened, on brown-grey paper, 200 × 325 mm. Dated bottom centre: "1739 ??10 Maj". Top centre, the inscription: "BAPTIZANTES EOS.

Matth:26.V:19." (intended for the inscription band of the angel pointing at the saint). Bottom left, the inscriptions: "JFS" and "Felix Anton Scheffler".

8 *Therefore, go forth and teach all nations, baptizing them in the name of the Father and the Son and of the Holy Spirit.*

9 Tadeusz Broniewski – Mieczysław Zlat (eds.), *Sztuka Wrocławia*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, pp. 331–332.

10 Ernst Dubowy, "Felix Anton Scheffler, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts", *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst* VI, Breslau 1926, pp. 191–194; Günther Grundmann, *Barockfresken in Breslau*. Frankfurt am Main 1967, pp. 79–85, colour ill. No. 18, black-and-white ill. Nos. 142–147. The cycle was most recently and exhaustively analyzed by Beata Lipczyńska in her MA thesis entitled *Barokowe malowidła Feliksa Antoniego Schefflera w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego*, unpublished MA thesis, Wrocław, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego 1992. She published her conclusions in an abbreviated form as an article (eadem, "Barokowa panorama Śląska. Malowidła Felixa Antona Schefflera w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego", *Roczniki sztuki śląskiej* XVI, 1997, pp. 117–139), where also see references to older literature.

11 Angelika Marsch, "Der schlesische Bilderzyklus im Treppenhaus der Leopoldina und sein Maler Felix Anton Scheffler", in *Die tolerierte Universität. 300 Jahre Universität Breslau 1702 bis 2002*, Stuttgart 2004.

12 Dubowy (quoted in Note 10), pp. 194–195; Grundmann (quoted in Note 10), pp. 79–85, colour ill. No. 19; Agata Szkarłat, *Barokowa apteka jezuicka w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego*, unpublished MA thesis, Wrocław, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego 1992.

13 Marcela Vondráčková, "Felix Anton Scheffler a malířská výzdoba jezuitského kostela Nanebevzetí P. Marie v Brně", in *Bohemia Jesuitica 1556–2006, Sborník příspěvků mezinárodní konference Jezuité v Českých zemích*, Petronilla Cemus (ed.), Prague, 25–27 April 2006, Praha 2010, pp. 1409–1429; Petra Drbalová, *Ad maiorem Dei gloriam. Umělecká výzdoba jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně*, unpublished MA thesis, Brno, Faculty of Arts, Department of the History of Art of the Masaryk University 2011.

14 The church is a three-nave basilica with semicircular enclosure of the chancel with adjacent vestry and St Ursula chapel to the sides. The enclosure is vaulted by *concha*, the remaining part of the presbytery and the main nave bear barrel vaulting with contact sectors. Bands divide the aisles into four flat vault fields. The choir section, situated in the west part of the main nave, also has barrel vaulting with

sectors. The paintings originally covered the surfaces of all vaults and vault bands.

15 Pavel Preiss, *Česká barokní kresba*, Praha 2006, p. 172.

16 Inv. No. K 24313, drawing in black lead and pen and brush in grey tones, washed, on ochre paper, 360 × 322 mm.

17 The scholar who most recently attributed the preparatory drawing to Spitzer was Mádl (Martin Mádl, “Kresby pražského malíře Jana Václava Spitzera [1711–1773]”, *Sborník Národního muzea v Praze, řada A – Historie*, LIII, 1999, p. 20, Cat. No. 9, ill. No. 19); he, however, points at some aspects differing from his style. The drawing was ultimately linked with the fresco by Marcela Vondráčková, *Felix Anton Scheffler (1701–1760)*, unpublished dissertation, Institute of Art History, Faculty of Arts of the Charles University 2005, pp. 25, 116–117. For more on the drawing, see also Vondráčková (quoted in Note 13), p. 1422, and Drbalová (quoted in Note 13), pp. 33–35.

18 Hans Tietze, “Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken”, *Jahrbuch für kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien–Leipzig 1911, p. 24.

19 The New York Metropolitan Museum of Art holds yet another preparatory drawing, this time for the fresco in the fourth field of the north aisle. It is the scene with *St Ignatius of Loyola in Manresa and the Allegories of the Four Continents* (Inv. No. 59.208.95, donation from James Hazen Hyde property, drawing in black chalk, pen and ink, washed, whitened, on blue paper, 338 × 325 mm). On this, see most recently Preiss (quoted in Note 15), p. 172; Vondráčková (quoted in Note 13), pp. 1416–1418, and Drbalová (quoted in Note 13), p. 31.

20 Vienna, National Bibliothek, cod. 12391 – Liber consultationum collegii Brunensis 1688–1745; see Václav Richter, “Archivní materiály k ikonologii”, *Umění* XII, 1964, p. 638.

21 Inv. No. O 17350, oil, canvas, 35 × 21.5 cm; see Vondráčková, entry, in Niedzielenko–Vlnas (quoted in Note 2), pp. 435–436, Cat. No. III.5.26, ill.

22 Inv. No. K 24315, drawing in black lead and brush in grey tones, washed, on ochre paper, 217 × 152 mm. Bottom centre, the inscription: “Scheffler”.

23 Oil, canvas, 282 × 137 cm; see Dana Stehlíková, *Břevnovský klášter a okolí*, Praha s. d., p. 22.

24 See, most recently, Vondráčková 2005 (quoted in Note 17), pp. 43–45, 87, 104, where also see references to older literature.

25 Oil, canvas, c. 315 × 160 cm.

26 The paintings in the corner chapels survived in considerably better condition than the gallery frescoes. Only more recent literature, however, began attributing these paintings to

Scheffler: his authorship of the frescoes in the chapels of the Virgin of Sorrows, St Anne and the Holy Cross is offered by Jan Diviš, *Pražská Loreta*, Praha 1972, p. 155, p. 177, and by Markéta Bašťová – Terezie Cvachová, *Pražská Loreta*.

Průvodce poutním místem, Praha 2001, pp. 15, 26, 29. Emanuel Poche then views Scheffler as the painter of all the corner chapels; see Poche, *Prahou krok za krokem. Uměleckohistorický průvodce městem*, Praha 1985, p. 298. Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000, p. 307, holds the same opinion.

27 The litany, which originally represented a song of entreaty, is a specific prayer when the reciter reading the text alternates with the responding community. The Marian litanies developed from the litanies to all saints and they can be traced as early as to the 12th century. They gradually became independent and proliferated, until Pope Clement VIII sanctioned their exclusive form of prayer in 1601. The Litany of Loreto today contains 49 Marian titles originating from the Scripture, mainly from the Old Testament.

28 We must take into consideration that the two paintings in the fields protruding to the courtyard from the north and south wings totally disappeared.

29 The paintings were, however, originally to be read in the same sequence as if one was passing through the cloister, i. e. clockwise from the middle field. The invocation to the Virgin of Virgins at the same time ranks with the group of other invocations to the Virgin in the west wing.

30 Inv. No. K 1658, drawing in black chalk, black lead, brush and ink, whitened, on grey-green paper, 173 × 208 mm. Signed at the bottom: “*felix Anton Scheffler Invenit et Delineavit Pragae 1753.*”; top centre, the inscription: “*1. Mütter Christi*”. See, most recently, Vondráčková, entry, in *The Glory of the Baroque in Bohemia. Art, Culture and Society in the 17th and 18th Centuries*, Vít Vlnas (ed.), exhib. cat., Praha 2001, pp. 36–37, Cat. No. I/1.50A, including references to older literature.

31 The inscription “*GLORIA IN EXCELSIS DEO*” is only in the final painting.

32 Inv. No. K 1659, drawing in black chalk, black lead and brush and ink, washed, whitened, on grey-green paper, 173 × 208 mm. Top centre, the inscription: “*2. Mütter der Götter Gnaden*”. See, most recently, Vondráčková 2001 (quoted in Note 30), pp. 36–37, Cat. No. I/1.50B, including references to older literature.

33 Inv. No. K 1660, drawing in black chalk, black lead and brush and ink, washed, whitened, on grey-green paper, 172 × 208 mm. Top centre, the inscription: “*3. Aller reinigste Mütter*”.

34 Inv. No. K 1661, drawing in black chalk, black lead and brush and ink, washed, whitened, on grey-green paper, 172 × 213 mm.

Top centre, the inscription: "4. *Allerkeüßcheste Mütter*". See, most recently, Vondráčková 2001 (quoted in Note 30), pp. 36–37, Cat. No. I/1.50C, including references to older literature.

35 The verse "A bundle of myrrh is my well-beloved unto me; he shall lie all night betwixt my breasts" corresponds to Jesus Child leaning towards his mother's breasts, which the painting additionally emphasizes by the gesture of his hand.

36 Inv. No. K 1662, drawing in black chalk, black lead and brush and ink, washed, whitened, on grey-green paper, 173 × 206 mm. Top centre, the inscription: "5. *Ungeßchwächte Mütter*".

37 The context of the verse "... also our bed is green...", inscribed in the head of the Child's bed (in the resulting fresco), is rather explicit.

38 The only exceptions are *The Virgin and Child, Surrounded by Arma Christi* and *The Virgin and Jesus Child with Putti*. The two final works received a certain shift of meaning in their modifiers as compared to the preparatory drawings (*Allerkeüßcheste Mütter* – Mother Most Pure/Mother Most Chaste; *Ungeßchwächte Mütter* – Mother Inviolable/Mother Undefiled).

39 Inv. No. R 60174, copper engraving, 133 × 120 mm. Signed bottom left: "Felix Anton Scheffler inv. Pragae.", and bottom right: "Klauber Cath. Sc. A. O.".

Translated by Lucie Vidmar

Wie die alten Gemälde wandern...

Katalog der aus der holländischen Schule abgeschriebenen Gemälde in den Sammlungen der Nationalgalerie Prag

STEFAN BARTILLA, HANA SEIFERTOVÁ, ANJA K. ŠEVČÍK

Stefan Bartilla,
Kurator der Nationalgalerie in Prag, spezialisiert auf holländische Malerei.

Hana Seifertová,
Kuratorin der Nationalgalerie in Prag, spezialisiert auf holländische Malerei des 17. Jahrhunderts.

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

„Wie die alten Gemälde wandern“ betitelte Theodor von Frimmel 1892 einen Aufsatz im Rahmen seiner *Kleinen Galeriestudien*.¹

Sein Erstaunen über die vorgefundenen Bilderschätze und ihren Weg durch die Jahrhunderte und vielfältige Kunstsammlungen begegnete auch uns Autoren im Laufe unserer Forschungen zum Bestandskatalog der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts in den Sammlungen der Nationalgalerie Prag immer wieder aufs Neue.²

Unter dem Etikett „Holländische Schule“ versammelten sich im Inventar der Nationalgalerie zu Beginn des Katalogprojektes mehr als 600 Gemälde unterschiedlichster Qualität und Herkunft, teilweise wohlbekannt und geschätzt, teilweise unpubliziert und unbearbeitet in den Depots lagernd.

Mit dem Erscheinen des Bestandskataloges Anfang 2012 können sie nun der Öffentlichkeit in ihrer Gesamtheit vorgestellt werden.³ Zahlreiche Neuzuschreibungen, die Bestimmung von Sujets, Datierungen und stilistischen Zusammenhängen, aber auch Provenienzen bringen die „Wanderung“ vieler Gemälde nun zu einem vorläufigen Abschluss.

Gleichwohl gingen auf dieser „Forschungsreise“ auch mehrere Kunstwerke für die holländische Schule verloren. Ein Teil davon konnte der altniederländischen und flämischen Malerei zugeordnet werden. Er wird im Rahmen des Holländer-Kataloges als Addendum zu den bereits erschienen Bestandskatalogen von Olga Kotková⁴ und

Lubomír Slavíček⁵ publiziert. Die Gemälde der übrigen Kunstlandschaften außerhalb der nördlichen und südlichen Niederlande sollen – bei allem Vorbehalt gegenüber enggefassten Kategorien und eingedenk der Vorläufigkeit von Zuschreibungen – im Rahmen dieses Aufsatzes präsentiert und zur Diskussion gestellt werden.

Die hier versammelten Bilder sind von höchst unterschiedlicher Art und Qualität. Das kleine Meisterwerk von Giovanni Paolo Panini, das nun sein Gastspiel in der holländischen Sammlung unter der Zuschreibung an Caspar van Wittel beendet (*Nr. 10*), steht neben einem Kuriosum am anderen Ende des Qualitätspektrums: dem Öldruck nach einem verschollenen Gemälde von Jacob van Ruisdael, der als Fälschung hergerichtet wurde. Er geriet in die Wirren des Kriegsendes und wurde sogar zum nationalen Kulturbesitz deklariert, bevor er schließlich 1951 als Fälschung entlarvt wurde (*Nr. 30*). Ein ungelöstes Rätsel blieb leider das sowohl in Größe, Thema und Stil außergewöhnliche Gemälde mit einer Art Bankett in einer Landschaft (*Nr. 15*), dessen Urheber und Entstehungsumstände noch einer Aufdeckung harren. Eine Reihe von Bildern stammt von weniger bis kaum bekannten, aber beachtenswerten Künstlern. Hervorzuheben ist hier besonders das Gemälde des Münchener Caravaggisten Johann Briedler II (*Nr. 3*).

Es handelt sich bei den vorgestellten Bildern um Werke, die unser Wissen über das damalige Kunstspektrum erweitern und den ganz großen Meisterwerken ihren



1

historischen Kontext geben. Zur ihrer Bedeutung darf abschließend nochmals Theodor von Frimmel zitiert werden:

„Auch beim Studium der Ausbreitung großer Kunstbewegungen trifft man allewege auf Werke, die kleineren, ja ganz kleinen Künstlern ihr Dasein verdanken ...Daß wir unseren Geschmack an den Werken der Großen zu bilden haben, ist nicht zweifelhaft. Aber ...mit tausenden von Fäden hängen sie an kleinem und kleinstem.“⁶

Katalog der aus der holländischen Schule abgeschrieben Gemälde⁷

I) Gemälde mit bekannter Autorschaft

1)

Franz Joachim Beich – zugeschrieben

1665 Ravensburg – 1748 München

Gebirgstal mit Bach

Eichenholz, 13,6 × 18,3 cm

Inv. Nr. O 11687, erworben 1968

Provenienz: bis 1968 Dr. Prokop Toman, Prag

Literatur: offensichtlich unpubliziert

Bei der Restaurierung von Inv. Nr. O 11678 im Jahre 2007 wurde eine Pigmentanalyse durchgeführt. Sie wies eine sehr dicke, rote, brüchige und unbiegsame Grundierung, eine graue Imprimitur und seit dem Altertum geläufige Pigmente nach. In einer Probe wurden auf dem ältesten Firnis Retuschen gefunden, die frühestens aus dem 19. Jahrhundert stammen. Das Gemälde wurde von Jaromír Šíp⁸ dem Umkreis von Herman van Swanevelt zugeschrieben. Die Komposition mag sich in der Tat Anregungen von Radierungen Swanevelts verdanken.⁹ Sie weicht jedoch von den ausgewogenen Kompositionen Swanevelts deutlich ab, ebenso wenig entspricht weder die Farbigkeit noch die skizzenhafte Malweise den Gemälden Swanevelts. Nach stilistischem Befund handelt es sich um einen deutschen Landschaftsmaler vom Ende des 17. bis erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. In Frage käme eventuell Franz Joachim Beich, der Hofmaler des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel. Mit seinen Werken lassen sich die Formen der Felsen und Berge, die kontrastreiche Komposition von Licht und Schatten, der malerisch-pastose Farbauftrag



2

bei Lichtern der Felsen und die kühle, blaue Farbigkeit im Hintergrund am ehesten verbinden.

SB

2)

Kopie nach Franz Joachim Beich

1665 Ravensburg – 1748 München

Italienische Landschaft mit Palast auf einem Berg

Kiefernholz, 20,8 × 28,7 cm

Inv. Nr. O 32, erworben 1888

Provenienz: 1796–1888 als Leihgabe an die Galerie der Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde von Franz Josef Graf Vrtba, Prag (bis 1830), und von Fürst Johann Nepomuk Karl Lobkowitz (1799–1878) und Erben, Prag (Einreichungs-Catalog, Nr. 274: als Justus van Huysum?)

Literatur: *Verzeichniß der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden*, Prag 1827, S. 13, Nr. 274 (Niederländische Schule); Paul Bergner, *Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolfinum zu Prag*, Prag 1912, S. 116–117, Nr. 359 (als zugeschrieben an Justus van Huijsum)

Seit 1827 wurde das Bild in den Verzeichnissen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde verschiedenen Mitgliedern der Malerfamilie Van Huysum (Huijsum) und nach einer Notiz in der Bildakte später auch Hendrick Frans van Lint (1684–1763) zugeschrieben. Die Beziehungen zu diesen Künstlern gehen aber kaum über Gemeinsamkeiten des Zeitstils hinaus, vor allem ist die Architektur im Hintergrund weder für Jan van Huysum (1659–1749) noch für seinen Sohn Jan van Huijsum (1682–1749) typisch. Der ungewöhnliche Lichteinfall von rechts erklärt sich durch die Verwendung einer Radierung von Franz Joachim Beich, dem Titelblatt einer Serie mit acht Landschaften, sog. „in Gaspard Dughets Geschmack“.¹⁰ Der Maler des Prager Bildes übernahm den Hintergrund mit der Brücke über den Wasserfall, den Berghang links und den Palast auf dem Berg. Den Sockel mit der Inschrift und die gewaltigen Rauchwolken eines Brandes auf der Burg ließ er dagegen weg und ergänzte die Landschaft nach rechts zu einem Querformat. Der Herausgeber der ersten Ausgabe der Serie, Jeremias Wollf, starb 1724, was einen ungefähren Anhaltspunkt für das

Prager Bild liefert. Stilistisch entstand das Bild sicherlich nicht allzu lange nach der Vorlage.

SB

3)

Johann Briederl II

vor 1605 München - 1634 München

Würfelspielende Gesellschaft

Leinwand, 123 × 198,5 cm.

Inv. Nr. O 63, gestiftet von Graf Friedrich Silva-Taroucca 1856

Provenienz: vor 1809 Sammlung Joseph Pikart (1743-1817), Prag; 1809-1856 Sammlung Graf Franz Sternberg-Manderscheid (1763-1830) später Gräfin Leopoldine Taroucca, née Sternberg-Manderscheid (1791-1870) und Erben; 1809-1856 als Leihgabe in der Galerie der Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde (Einreichungs-Catalog Nr. 1155: als anonym)

Literatur: Anja K. Ševčík, „Alea jacta placet“ - Zu einer Genreszene des wiederentdeckten Münchner Caravaggisten Johannes Briederle d. J., in *Haně Seifertové k 75. narozeninám*, Anja K. Ševčík (ed.), Praha 2009, S. 68-75

Auf der Basis eines Vergleichs mit einer *Konzertszene* (Privatbesitz, Tschechische Republik),¹¹ deren beschädigte Signatur sich als *Briederl* lesen lässt, sowie archivalisch als Werke eines „Briederl“ bezeichneten Deckengemälden in Schloss

Eurasburg bei München (verbrannt), konnten die Prager *Würfelspieler* dem Œuvre des wiederentdeckten Münchner Hofmaler und Caravaggisten Johann Briederl d. J. eingereiht und damit aus der holländischen Schule ausgeschlossen werden. Bei dem bis 1856 mitverzeichneten Gegenstück zu Inv. Nr. O 63, einer *Kartenspielenden Gesellschaft*, handelt es sich wohl um die zuletzt 1920 bei Schidlof in Wien aufgetauchte Komposition (12.-15. 4. 1920, Nr. 173). Hierzu existieren weitere Fassungen (u. a. München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 6047; Krakau, Königliche Burg Wawel, Inv. Nr. 942), wogegen die *Würfelspieler* bislang ein Einzelstück darstellen. Kompositionell reflektieren sie die von Bartolomeo Manfredi (1582-1622) in der Nachfolge Caravaggios in Rom zwischen 1610/12 und 1616 geprägten halbfigurigen Tischgesellschaften bei Konzert und Spiel. Ein bezeugter Studienaufenthalt Briederls in Italien vor 1626 war hier wahrscheinlich stilbildend. Mögliche Einflüsse der holländischen, flämischen oder auch französischen Caravaggisten können ebenfalls nicht ausgeschlossen werden. Mit dem kühl-pastelligen Kolorit und der vergleichsweise undramatischen, wenig frivolen Auffassung des Themas liefert Briederl eine eigenständige mitteleuropäische Variante des Sujets. AŠ

3





4

4)

Johann Franz Ermels

Reilkirchen 1641 – Nürnberg 1693

Innere des Kolosseums mit Zeichner

Leinwand, 43,3 × 36,8 cm

Inv. Nr. O 333, gestiftet von Dr. Josef K. E. Hoser 1843

Provenienz: Nach Hoser wurde das Gemälde von Italien nach Deutschland gebracht. Die Reihenfolge der von ihm gegebenen Provenienz ist unklar: Sammlung Freiherr Collenbach, Kanonikus Wien; Sammlung Freiherr Natorp, wahrscheinlich Franz Wilhelm von Natorp, Großhändler, Wien (1729–1802); vor 1838–1843 Sammlung von Dr. Josef Hoser (1770–1848), Wien, in 1843 nach Prag überführt

Literatur: Josef K. E. Hoser, *Catalogue raisonné oder beschreibendes Verzeichnis der in dem Galleriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag aufgestellten Hoser'schen Gemälde-Sammlung*, Prag 1846, S. 14–15, Nr. 1 (als *Johann Asselijn*), S. 183, 195, 201, 204; Theodor von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemälde-Sammlungen: Lexikon der Wiener Gemälde-Sammlungen, Buchstabe A bis F*, München 1913, S. 264; Theodor von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemälde-Sammlungen: Lexikon der Wiener Gemälde-Sammlungen Buchstabe G bis*

L, München 1914, S. 228; Anne Charlotte Steland-Stief, *Jan Asselijn, 1610 bis 1652*, Amsterdam 1971, S. 170, Nr. 277 (als abgeschrieben); Lisa Oehler, *Rom in der Graphik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Ein niederländischer Zeichnungsband der Graphischen Sammlung Kassel und seine Motive im Vergleich*. Berlin 1997, S. 42

Das Prager Bild zeigt eine Stelle im nördlichen Halbrund des Kolosseums, wo durch die eingebrochenen Gewölbe, welche einst die Zuschauerränge trugen, Licht in das dunkle Innere fällt. Vor dem Himmel zeichnet sich die westliche Abbruchskante der Umfassungsmauer und der Mauer zum Rang der Plebejer ab. Dieser und ähnliche Plätze im Kolosseum wurden von zahlreichen Künstlern seit dem 16. Jahrhundert gezeichnet.

Das Gemälde wurde von Hoser 1838 zuerst dem deutschen Theatermaler Oswald Harms (1643–1708), zugeschrieben.¹² Seit 1844 führte Hoser es dann als Johann Asselijn.¹³ Aufgrund der Figur des Zeichners nahm er an, das Bild sei vor Ort im Kolosseum entstanden. Die in der Folge von mehreren Kunsthistorikern geäußerten Zweifel an der Zuschreibung an Asselijn bestätigte Steland-Stief 1971 zurecht endgültig. In der NG wurde die Autorschaft Asselijns jedoch beibehalten. Lisa Oehler schlug 1997 wenig überzeugend Herman van Swanevelt (1603/04–1655) vor. Swanevelt ist jedoch in der Darstellung von Architekturen bei weitem nicht so akkurat wie der Künstler des Prager Bildes.¹⁴ Schon Hoser verwies auf eine Radierung von Johann Franz Ermels, die sich zum Bild seitenverkehrt verhält.¹⁵ Sie erschien in einer Folge von neun Ansichten römischer Ruinen und Monumenten. Ermels' Radierung entspricht nicht völlig dem Gemälde.

In der Radierung fehlt die Staffage, das Terrain im Vordergrund ist anders gestaltet, der vordere Durchbruch oben im Gewölbe erscheint als schmaler, ringförmiger Lichtkranz und das Schlaglicht auf die Wand am Bildrand fehlt im Gemälde. Hoser hielt die Radierung für eine druckgraphische Reproduktion des Gemäldes von Asselijn durch Ermels. Ein stilistischer Vergleich mit Gemälden von Ermels spricht aber auch für seine Autorschaft des Prager Bildes. Die Farbigekeit und Malweise des Steins kann man mit einem Gemälde in einer Delfter Privatsammlung vergleichen.¹⁶ Die Gestaltung der Staffagefiguren entspricht ebenfalls der auf Bildern Ermels, ebenso die Wiedergabe von Ästen, Zweigen und Ranken.¹⁷



5

Die Radierfolge von Ermels zeigt mehrere Ansichten aus den Gewölben des Kolosseums und für eine hat sich eine entsprechende, wohl zum Verkauf gedachte, signierte Zeichnung erhalten.¹⁸ Eine Romreise ist für Ermels nicht überliefert, aber nach seiner Ausbildung zum Maler hielt er sich auf Wanderschaft in Holland auf, wo er die italianisante Malerei kennenlernen konnte. Er wird seine Ansichten des Kolosseums aus Zeichnungen, Drucke und Gemälden geschöpft haben. Eine Zusammenstellung gleichartiger Veduten inklusive des Prager Bildes gibt Oehler.¹⁹

SB

5)

Umkreis (?) der Lavinia Fontana

(Bologna 1552 – Rom 1614)

Miniaturporträt eines jungen Mannes

Kupfer, 7,3 × 5,8 cm

Inv. Nr. O 12945, erworben 1973

Provenienz: Kunsthandel Prag 1973

Literatur: offenbar unpubliziert

Das Miniatur-Brustbildnis eines jungen Mannes, der in Dreiviertelansicht nach links gewendet zum Betrachter blickt, wurde bislang als Werk eines holländischen, möglicherweise auch deutschen Künstlers aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts geführt. Die Haarmode, sein Kostüm mit Spitzenkragen und die Malweise weisen aber eher in den italienischen Raum. Auch der unter der Übermalung durchscheinende, offenbar original türkisfarbene Hintergrund spricht hierfür. Insbesondere das glatte, weiche

Inkarnat erinnert an Miniaturen Lavinia Fontanas,²⁰ in deren Umkreis wohl der Schöpfer des Prager Kupferplättchens zu suchen ist (vgl. z. B. die Lavinia Fontana zugeschriebene Miniatur eines jungen Mannes, Tondo, 8 cm, Sale Dorotheum Wien, 3. 10. 2001, Nr. 1). Ob es sich bei dem Dekor am Ausschnitt des Wamses um eine bloße Knopfleiste handelt oder eine Kette mit goldenen Kugeln und einem Anhänger (Adler?), die einen Hinweis auf die Identität des Dargestellten geben könnte, ist unklar. Vorstellbar wäre eine Verwendung der ungerahmten Miniatur als sog. Kapselporträt im Deckel eines Döschens.

AŠ

6)

Art des Samuel Hofmann

um 1595 Sax – 1649 Frankfurt am Main

Bildnis einer Dame

Leinwand, 76 × 63 cm

Inv. Nr. O 5418, erworben 1952

Provenienz: Österreichische

Sammlung (nach einem Stempel des Bundesdenkmalamtes Wien auf der Rückseite); vor 1952 Gebäudeverwaltung der Sebandeverwaltung der Armee, Prag

Literatur: offenbar unpubliziert

Das Gemälde zeugt von massiven Eingriffen in der Vergangenheit. Zum einen wurde das ursprünglich wohl dreiviertelfigurige Damenporträt offensichtlich im Bildausschnitt beschnitten. Dies zeigt sich an der nur im Manschettenansatz sichtbaren rechten Hand, die offenbar auf einem Stuhl ruht, von dem nur noch der Stuhlknauf aus Messing sichtbar ist. Zum anderen hat die Leinwand durch eine übermäßige Plättung im Zuge der Doublierung ihr malerisches Relief komplett eingebüßt und wirkt flach und kompakt. Vom Porträttyp her handelt es sich um ein typisches Beispiel eines Damenbildnisses um 1635, das aufgrund seiner heraldisch linken Ausrichtung als Pendant zum Porträt des Ehemannes gedacht war. Auch die Bekleidung mit dem für verheiratete Frauen typischen ärmellosen Mantel, dem *vlieger*, bestätigt diesen Befund. Die auf der Rahmenplaquette vorgenommene Zuschreibung an den Haarlemer Porträtspezialisten Johannes Cornelisz. Verspronck (1600/03–1662) ist haltlos. In der sehr frontalen Plazierung der Dargestellten im Bildraum und der flächigen Wiedergabe ihres Körpers und Kostüms weist die Prager Leinwand eine gewisse Nähe zu dem Schaffen



6

des Schweizer Malers Samuel Hofmann auf.²¹ Dieser war ab 1615 in Amsterdam tätig, wo er sich wahrscheinlich 1617–18 selbständig machte und bis 1622 lebte, was den holländischen, insbesondere Amsterdamer Charakter seiner Porträtmalerei erklärt. Später war er in Zürich, Basel und Frankfurt am Main, um 1636 nochmals kurzfristig in Amsterdam tätig. Das ihm zugeschriebene *Porträt einer jungen Dame* (Holz, 66 × 51,4 cm, Auktion Sotheby's New York, 3. 10. 1996, Nr. 5) oder das *Bildnis einer Dame mit Nelke* (Leinwand, 98 × 70 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) erinnern in physiognomischen Details wie den Brauenbögen und schönlinigen Lippen an die Prager Dame. Auch die Gestaltung der goldenen Gürtelkette oder des Stuhlknaufs besitzt Parallelen in Hofmanns Œuvre. Allerdings lässt die sehr schematische Gestaltung von Inv. Nr. O 5418 keine Zuschreibung zu.

AŠ



7

7)

William H. Thurlow Hunt

britischer Maler, tätig 1883–1904

Stilleben mit Weintrauben, Auster und geschälter Zitrone

Leinwand, 43,2 × 53,9 cm, links unten

signiert: *W. H. THunt fecit* (TH ligiert)

Inv. Nr. DO 4836, erworben 1946

Provenienz: vor 1946 Sammlung von Jindřich Bělohřibek (1878–1942) und Erben, Schloss Vinoř bei Prag

Literatur: offensichtlich unpubliziert

Es handelt sich um das Bild eines britischen Traditionalisten, eines Malers der viktorianischen Zeit. In diesem Fall knüpft die Komposition an die Tradition der Stillebenmalerei von Jan Davidsz. de Heem (1606–1683) an.

HS

8)

Italienischer Nachfolger der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts von Eberhart Keilhau, gen. Bernardo Keil oder Monsù Bernardo

1624 Helsingör – 1687 Rom

Ein Mann, ein Junge und eine Katze beim Wiegen von Speck

Leinwand 92 × 134 cm

Inv. Nr. O 10632, erworben 1950

Provenienz: 1950 Nationale Kulturkommission und Nationale Eigentumsverwaltung, Sammelstelle Strahov Refektorium, Prag

Literatur: offensichtlich unpubliziert

Die Zuschreibung und Ikonographie des Bildes, das einen einfachen Bauern, Hirten oder Händler mit einem Jungen und einer Katze beim Wiegen von Speck darstellt, sind bislang ungeklärt. Eine vergleichbare Komposition – wobei anstelle des Mannes mit dem Korb voll Wurzelgemüse ein Fischhändler dargestellt ist – findet sich im Œuvre von Bernhard Keilhau (Leinwand,



8

95,08 × 132,3 cm, zuletzt Auktion Christie's London, 3. 12. 1997, Nr. 77). Heimbürger vermutete in ihrer Monographie, dass jenes Bild während Keilhau Aufenthalt 1654 in Bergamo entstand.²² Sie verwies auf einen möglichen Bezug des Motivs zur prominenten bergamesken Familie Pesenti, die eine Waage in ihrem Wappen führt. Eine ähnliche Szene mit vergleichbarer Waage und zweigeteiltem Hintergrund mit freiem Himmel und einer Holzwand liefert auch Keilhau *Salamivverkäufer* (Leinwand 73 × 97,5 cm, Auktion Philips London, 7. 7. 1992, Nr. 43). Trotz weiterer von Keilhau bekannter Einzelmotive, z. B. in der Physiognomie des Jungen oder dem Kostüm des Mannes, reicht die Prager Leinwand bei weitem nicht an dessen Qualität heran. Doch muss der Schöpfer wohl im Umfeld des Künstlers und des lombardischen Realismus gesucht werden. Eine formatgleiche Variante des Prager Bildes ist im Kunsthandel nachgewiesen (Auktion Sotheby's London, 28. 10. 2010, Nr. 98, Leinwand, 93,5 × 131,7 cm), *Ein Schäfer mit Katze und Jungen beim Wiegen von Speck*, zugeschrieben an einen Nachfolger Keilhau. Dies spricht für die Beliebtheit des enigmatischen Motivs, bei dem es sich wohl um eine bislang ungeklärte Allegorie handelt. Denkbar erscheint auch ein Zusammenhang mit dem italienischen Sprichwort „*Quel sarebbe come porre il lupo per pecoraio, e andar alla gatta per lardo*“ (Das wäre wie den Wolf zum Schafhirten zu machen und zur Katze um Speck zu gehen).²³
AŠ

9)

Philippe Jacques de Loutherbourg – zugeschrieben

1740 Straßburg – 1812 Chiswick bei London

Sturm an felsiger Küste

Leinwand, 118 × 175 cm

Inv. Nr. O 15932, erworben 1986

Provenienz: einem Etikett auf dem Keilrahmen zufolge nach 1948 im Auktionshaus Hořejš, Prag; 1986

Nationalausschuss des Kreises Prag

Literatur: offensichtlich unpubliziert

Das bislang einem niederländischen Maler um 1750 zugeschriebene Gemälde erinnert kompositionell an themengleiche Werke Claude Joseph Vernets (1714–1789), vgl. z. B. *Sturm mit Schiffswrack*, (1754, Leinwand, 88 × 138 cm, London, The Wallace Collection), besitzt jedoch

9





10



11

eine deutlich lockerere Malweise und abgemilderte Theatralik, die auf einen späteren Nachfolger hindeutet. Vernets Schiffbruch-Szenen übten insbesondere auf Philippe Jacques de Loutherbourg großen Einfluss aus,²⁴ mit dessen Werken die Prager Leinwand große Übereinstimmungen hinsichtlich Himmel, Wellengang und Staffage aufweist, vgl. z. B. das *Seestück* (Leipzig, Museum der Bildenden Künste, Inv. Nr. 1603) oder den *Sturm an felsiger Küste* (Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. LMO 15.724). Gleichwohl erscheint die Unterordnung narrativer Details wie dem Segelboot, den Architekturelementen und der Staffage gegenüber dem dominanten atmosphärischen Eindruck der Landschaft und des Himmels mit den vom Sturm getriebenen Wolken und Wellen und den dadurch geschaffenen Lichteffekten auch für Loutherbourg vergleichsweise modern. Die Zuschreibung bleibt daher mit einem gewissen Vorbehalt behaftet.
AŠ

10)

Giovanni Paolo Panini

1691 Piacenza - 1765 Rom

Blick auf den Palatin in Rom mit Konstantinsbogen und Titusbogen

Leinwand, 43,5 × 73,5 cm; Signaturreste links unten: *I. P. Panini Rom...*

Inv. Nr. O 19548, erworben 1948

Provenienz: dokumentiert 1748/49-1945 in der Waldstein Sammlung, 1823-1919 Schloss Duchcov (Dux), 1948 Nationaler Erneuerungsfond, Jílová bei Děčín

Literatur: Josef Václav Šimák, „Soupis obrazů někdejší galerie duchcovské“.

Časopis Společnosti přátel starožitností českých XXVIII, 1920, S. 41-46, S. 44;

Ferdinando Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della roma del '700*. Roma 1986,

S. 479, Nr. 504; Stefan Bartilla, in *Karel Škréta 1610-1674, His Work and his Era*,

Lenka Stolárová - Vít Vlnas (eds.),

Ausst. Kat., National Gallery in Prague, Prague 2010, S. 588, Nr. XVI.9

Das Gemälde zeigt die Umgebung des Kolosseums in Richtung Palatin und Forum Romanum. Links ist der Konstantinbogens in starker perspektivischer Verkürzung sichtbar, rechts der Titusbogen, durch den der Weg auf das Forum Romanum führt. Der Kegel im Vordergrund ist der Rest eines Brunnens aus dem späten 1. Jahrhundert n. Chr., der die Form einer Wendemarke (*meta*) im Zirkus hatte und vom Wasser überflossen war und deswegen „schwitzende meta“ (*meta sudans*) genannt wurde.

In der Waldsteinsammlung wurde das Prager Bild von Anfang an zusammen mit einer Ansicht des Kolosseums im gleichen Format als Pendant gehängt, das Bild befindet sich noch heute in der Galerie des ehemaligen Waldstein-Schlusses in Duchcov (Dux).²⁵ Beide Bilder befanden sich seit 1748/49 in der Waldstein-Sammlung und wurden in den Waldstein-Inventaren stets Giovanni Paolo Panini (1691-1765) zugeschrieben.²⁶ Beim Eingang in die NG wurde der *Palatin* allerdings aufgrund einer falschen Lesung der schwer erkennbaren Signaturreste irrtümlich Hubert Robert (1733-1808) zugeschrieben. Das Prager Bild wurde später aufgrund der *I. P. Pannini 1764 Roma* signierten und datierten Vedute des *Kolosseums* in der Schlossgalerie von Duchcov (Dux) ebenfalls dem Giovanni Paolo Panini (1691-1765) zugeschrieben. Die Signaturreste auf dem Bild der NG sind dank einer Restaurierung 2009 wieder als *I. P. Panini Rom...* erkennbar. Die angegebene Datierung 1764 des Bildes in Duchcov beruht wohl auf

einem Schreibfehler im Katalog und lautet vielleicht 1746. Signatur und Datierung können nicht in Autopsie studiert werden, weil das Bild 1988 gestohlen wurde.

Ein Wechsel der Zuschreibung nahm L. Slavíček 1993 vor, als er das Prager Bild Caspar van Wittel, gen. Vanvitelli (1652–1736), zuschrieb.²⁷ Er verwies dabei auf eine Variante der Komposition in Chatsworth, die 1725 als Panini dem Earl von Burlington verkauft worden war, aber 1988 von Pears fälschlich Caspar van Wittel zugeschrieben wurde. Auf ihr fehlt der Kegel der *meta sudans*, stattdessen befindet sich im Vordergrund als Repoussoir eine dekorative Anhäufung von antiken Trümmerblöcken. Das Pendant zu diesem Bild zeigt das Kolosseum, den Konstantinsbogen und die *meta sudans* von der gegenüberliegenden Richtung aus.²⁸ Das Prager Bild ist schon 1986 von Ferdinando Arisi in der Neuauflage seiner Panini-Monographie als Original veröffentlicht worden.²⁹

Panini hat mehrere Veduten in der sachlichen, realistischen Art von van Wittel gemalt, der zu den Begründern der Vedutenmalerei in Italien gehörte. Paninis Figuren sind jedoch lebendiger aufgefasst, der Architektur fehlt die präzise Strenge der perspektivischen Konstruktion von Caspar van Wittel. Charakteristisch für Panini ist auch die farbige Wiedergabe des Marmors.

Die Identifizierung der beiden Gemälde in den älteren Inventaren der Waldstein-Sammlung wird erschwert durch andere Paare von Architekturen oder Ruinenbilder, die unter dem Namen von Panini oder anderen Zuschreibungen laufen. Später wurden die Inventarnummern 91 und 92 der beiden Gemälde offensichtlich verschiedentlich verwechselt. Das genaue Schicksal der beiden Gemälde in der Waldstein-Sammlung, die über zwei Schlösser verstreut war, ist deswegen nicht völlig aufzuklären.

SB

11)

Johann Christian Vollerdt

1708 Leipzig – 1769 Dresden

Landschaft mit Bach

Leinwand, 41,5 × 58,8 cm

Inv. Nr. O 1448, erworben 1927 durch das Ministerium für Schulwesen

Provenienz: unbekannt

Literatur: offensichtlich unpubliziert

Das Bild war in der NG bisher als Werk von Cornelis H. Vroom (1590/92–1661) klassifiziert. Es ist aber offensichtlich eine deutsche Arbeit des 18. Jahrhunderts. Es

zeigt stilistisch engste Übereinstimmungen mit Werken von Johann Christian Vollerdt, z. B. einem signierten und 1758 datierten Bild: *Weite Landschaft mit Fluss und Dorf, davor ländliche Staffage* (Leinwand, 61,5 × 77 cm, signiert und datiert links unten: Vollerdt 1758, Auktion, Im Kinsky, Wien, 29. 3. 2011, Nr. 57). Letzteres scheint etwas präziser ausgeführt oder vielleicht besser erhalten zu sein als das Prager Bild, das bei einer früheren Restaurierung oder Doublierung möglicherweise gelitten hat und in einem verschmutzten Zustand ist. Das Prager Bild entstand wahrscheinlich ebenfalls in der Mitte des 18. Jahrhunderts. SB

II Anonyme Werke³⁰

12)

Mitteuropa – um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert

Erlegte Trappe

Leinwand, 125,5 × 102 cm;

Inv. Nr. O 1, Leihgabe seit 1796, geschenkt 1835

Provenienz: 1723 Schloss Častolovice, Sammlung Joachim Graf Sternberg;

12





13

1796–1835 Leihgabe an die Galerie der Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde; 1835 Geschenk Caspar Graf Sternbergs an die Galerie der Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde (Einreichungs-Catalog Nr. 68)
Literatur: *Artis pictoriae amatores, Evropa v zrcadle pražského barokního sbíratelství*, Lubomír Slavíček (ed.), Ausst. Kat., Praha 1993, S. 335–336, Nr. VI/2–12 (J. Weenix?)

Die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe einer erlegten Großtrappe (*Otis tarda*) in Lebensgröße weist darauf hin, dass es sich offensichtlich um die malerische Dokumentation einer konkreten Jagdtrophäe handelt. Aufgehängt an einem Baumstamm, jediglich um eine Jagdtasche ergänzt, erinnert sie an kompositorische Lösungen, die aus der flämischen Malerei bekannt sind, z. B. an die Serie von Jagdbildern aus der Zeit um 1700, die Isaak Godyn, einem um 1700 in Böhmen tätigen flämischen Maler, zugeschrieben wird (Rychnov/Reichenau, Sammlung Kolowrat). Der in die Bildfläche hineingepresste große Vogel erweckt den Verdacht, dass das Bild in der Vergangenheit verkleinert worden ist. Die landschaftliche Umgebung wird nur durch einen Baumstamm angedeutet und das Terrain im unteren Bildteil wird nicht konkreter qualifiziert. Die malerische Ausführung unterscheidet sich von der erwähnten Serie der Jagdtrophäen. Die traditionelle Zuschreibung an Jan Baptist Weenix (1618/19–1659) oder Jan Weenix (1641/42–1719) kann nicht mehr aufrecht erhalten werden. Es handelt sich am ehesten um eine mitteleuropäische Arbeit um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert.
 HS



14

13)
Deutscher Maler von 1638
Miniaturporträt einer 34jährigen Frau 1638

Kupfer 6,3 × 5,4 cm; bezeichnet am rechten Bildrand oberhalb der Bildmitte: *ÆTATIS. S /XXXIII. / 1638*
 Inv. Nr. O 2571, erworben 1943
Provenienz: vor 1890 Kunsthandel Wien; 1890–1943 Sammlung Josef Vincenc Novák (1842–1918) und Erben, Prag.
Literatur: Theodor von Frimmel, *Galerie Jos. V. Novák in Prag. Beschreibendes Verzeichnis*. Prag 1899, S. 35, Nr. 61 (als niederländisch, 17. Jahrhundert, 1638), Prag 1934², S. 34, Nr. 61

Das Miniaturbildnis einer unbekanntenen, laut Inschrift 34jährigen Frau im Halbprofil wurde von Frimmel als niederländisch und in der NG bei seinem Ankauf 1943 aus der Sammlung Novák als Werk eines holländischen Malers inventarisiert. Insbesondere die Haube der Dame spricht jedoch eher für eine Einordnung in die deutsche Schule. Trotz Datierung in das Jahr 1638 lässt sich bislang kein Künstlername angeben.

AŠ

14)
Mitteleuropäisch – 18. Jahrhundert
Inneres einer Phantasiekirche

Leinwand, 90 × 119 cm;
 Inv. Nr. O 2946, erworben 1950
Provenienz: Geschenk der Firma Českomoravské Kolben Daněk n. p., Praha 1950
Literatur: offensichtlich unpubliziert

Die ältere Zuschreibung an den Rotterdamer Maler Jan Vucht (1603–1637) ging offensichtlich von verwandten Werke einiger Rotterdamer Maler aus, deren Bilder einen frontalen Blick in einen Säulensaal wiedergeben, der in einen Zentralraum mündet. Die Malerei auf einer relativ großformatigen Leinwand entspricht nicht Vuchts üblicher Wahl und auch das Motiv verschatteter Arkaden im Vordergrund ist seinem Schaffen fremd, genauso wie der Charakter der Staffage. Im Verlauf einer restauratorischen Untersuchung (2007) wurde festgestellt, dass sich auf der älteren, sehr stark beschädigten Malschicht eine großflächige, gleichfalls beträchtlich beschädigte Übermalung befindet, die aus dem 18. Jahrhundert stammt, wie der Nachweis von Preußischblau belegt. Einige Motive evozieren den Innenraum des Petersdoms in Rom. Im lichten Raum erkennen wir die gut beobachtete Form des Baldachins über dem Petrusgrab, die der Maler wahrscheinlich von einer der druckgraphischen Reproduktionen kannte (z. B. J. F. Greuter, *Projekt des Hauptaltarziboriums für St. Peter*, Kupferstich, 1633, oder Francesco Borromini, *Proportionsstudie zum Baldachin von St. Peter*, 1631, Kreidezeichnung, Wien, Albertina).³¹ Auch für den nur teilweise sichtbaren Tambour der Kuppel ließ sich der Künstler von Vorlagen mit Innenansichten des

Petersdoms inspirieren. Diese typische Formensprache finden wir z. B. auch auf einer Zeichnung von G. B. Naldini, *St. Peter, Ansicht nach Westen*, (Hamburg, Hamburger Kunsthalle).³² In den freien Feldern deutete der Maler ohne Zusammenhang mit einer Vorlage Kompositionen der *Geburt Christi* und der *Anbetung der Könige* an und in dem sichtbaren Zwickel dann eine einzelne Heiligengestalt.

Das Bild muss in die Produktion mitteleuropäischer Maler des 18. Jahrhunderts eingeordnet werden.
HS

15)
Italienisch (?) – 17. Jahrhundert
Volkstreiben in einer Landschaft:
Bankett der Armen (?)

Leinwand, 158 × 266 cm

Inv. Nr. O 7229, erworben in 1958

Provenienz: bis 1958 Jarmila Ružnicková, Prag

Literatur: *Výstava přírůstků 1957–1962, obrazy*, Eduard Šafařík (Red.), Ausst. Kat., Národní galerie v Praze. Praha 1962, S. 19, Nr. 33 (als Dirck Helmbreker)

Die früheren Zuschreibung „Richtung des Pieter van Laer“ (Bildakte NG) und an Dirck Helmbreker (1633–1696) durch Šíp sind unzutreffend, auch wenn das bambocciante Thema des Volkslebens letztlich auf Pieter van

15





16



17



18

Laer zurückgeht.³³ Die Größe des Gemäldes lässt einen Auftrag für eine Schlossdekoration vermuten. Der Stil wirkt sehr italienisch, der Künstler muss aber nicht notwendigerweise ein Italiener sein. Es könnte sich auch um einen in Italien tätigen nordischen Künstler handeln. Möglicherweise führt der sehr charakteristische Stil noch zu einer Identifizierung. Ungedeutet ist bislang auch das ungewöhnliche Motiv: Eine große Volksmenge hat sich aus einem unbekanntem Anlass in einer Landschaft eingefunden, um dort zu speisen, Karten zu spielen und zu musizieren. Das Essen scheint nicht für alle zu reichen. Im Mittelgrund kommt es bei einer Tafel zu Streit und Kampf.

Die Prager Szene zeigt sich verwandt mit der italienischen Tradition der Darstellung von Festen und Märkten im Freien. Matteo Ghidoni, gen. Matteo dei Pitocchi (ca. 1626–1689) hat solche Sujets gemalt, z. B. ein *Festa campestre presso un castello*, mit einer Bankettszene im Freien, tanzenden Frauen sowie Zigeunern und Bettlern.³⁴ Das Pendant stellt eine Marktszene dar, auf der es zu einer Schlägerei zwischen Landleuten kommt.³⁵

Von Ernesto Daret, einem aus Brüssel stammenden Maler, tätig im Veneto Ende des 17. Jahrhunderts, stammen zwei Pendants, die das „Bankett der Reichen“ dem „Bankett der Armen“ gegenüberstellen.³⁶ Vielleicht wurde Daret durch die niederländische Ikonographie der fetten und der mageren Küche angeregt, die er aus seiner Heimat sicherlich gekannt haben wird.

Das „Bankett der Armen“ könnte auch das Thema des Prager Gemäldes sein, denn ein fast alle Szenen verbindendes Motiv sind die leeren Teller und Töpfe. Die Menschen sind aber noch nicht satt und werden teilweise gewalttätig. Sollte diese spekulative Interpretation richtig sein, so wäre als Pendant ein Gemälde mit dem „Bankett der Reichen“ zu erwarten.

SB

16)

Italienisch – 17. Jh.

Hirte mit Herde auf dem Weg

Leinwand, 95 × 149 cm; überlieferte,³⁷ aber nicht mehr auffindbare Signatur:

A Both 1640

Inv. Nr. O 7832, erworben 1959

Provenienz: bis 1959 Anežka Nedbalová, Prag

Literatur: *Výstava přírůstků 1957–1962, obrazy*, Eduard Šafařík (Red.), Ausst. Kat.,



19

Národní galerie v Praze, Praha 1962, S. 13,
Nr. 6 (als Andries Both)

Šíp gibt eine Signatur *A Both 1640* an, die jedoch nicht wiedergefunden werden konnte. Auf der Rückseite des Keilrahmens befindet sich jedoch eine moderne Aufschrift *ABoth 1620*. Die Zuschreibung an Andries Both von Šíp ist in keinem Fall haltbar. Der Stil der Arbeit ist italienisch, eine genauere Einordnung ist bislang nicht möglich.

Der Hund ist von einer Radierung von Sébastien Bourdon (1616–1671), *Jacobs Rückkehr nach Kanaan*, kopiert worden, der zwischen 1636 und 1642 datiert wird (British Museum, Registrierungsnummer 1853, 0611.199).

SB

17)

Deutsch – 18. Jahrhundert

Fischer am Fluss

Leinwand, 47,2 × 55,8 cm

Inv. Nr. O 10502

Provenienz: 1949 Nationaler
Erneuerungsfond

Literatur: offensichtlich unpubliziert

Das Gemälde wurde in der NG bislang als holländischer Meister des 17. Jahrhunderts geführt. Das künstlerisch anspruchslose Bild ist sicherlich eine deutsche oder mitteleuropäische Arbeit aus dem 18. Jahrhundert.

SB



20

18)

**Deutsch oder Mitteleuropäisch –
18. Jahrhundert**

Anbetung der Hirten

Leinwand, 58 × 85 cm

Inv. Nr. O 10508, erworben 1946

Provenienz: 1949 Nationaler
Erneuerungsfond

Literatur: offensichtlich unpubliziert

Das Bild von sehr schwacher künstlerischer Qualität wurde bislang als Werk eines holländischen (?) Malers aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geführt. Diese Zuschreibung ist jedoch

nicht haltbar. Die Malerei lässt sich am ehesten als deutsche oder mitteleuropäische Arbeit aus dem 18. Jahrhunderts bezeichnen.

HS

19)

Deutsch – 2. Hälfte 19. Jahrhundert

Hirte mit Herde vor einem Dorf

Leinwand, 52,3 × 97,7 cm

Inv. Nr. O 10555, erworben 1949

Provenienz: 1949 Nationaler Erneuerungsfond, Nationale Kulturkommission

Literatur: *Staré evropské umění 16. až 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Lubomír Slavíček, Ausst. Kat., Oblastní galerie Petra M. Bohúně Liptovský Mikuláš, 1984, Nr. 23 (als holländischer Maler des 17. Jh.).

21



22



Das Gemälde wurde in der NG bislang als holländischer Meister des 17. Jahrhunderts geführt. Es handelt sich höchstwahrscheinlich um eine deutsche Arbeit des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts, die gewisse Reminiszenzen an die holländische Malerei aufweist. Der Bezug ist aber nicht so ausgeprägt, um das Bild als Nachahmung im Korpus der holländischen Malerei zu belassen,
SB

20)

Deutsch (?) – 18. oder frühes 19. Jahrhundert (?)

Krebsfänger

Eichenholz, 51,4 × 61,7 cm; signiert rechts unten: J... / 1[6 oder 8]20

Inv. Nr. O 10577, erworben 1950

Provenienz: 1950 Nationale Eigentumsverwaltung, Nationale Kulturkommission, Sammelstelle Strahov Refektorium, Prag

Literatur: offensichtlich unpubliziert

Die Tafel wurde höchstwahrscheinlich aus einem größeren Brett herausgesägt, wie die breite und sorgfältigere Abfasung an drei Seiten zeigt, während die (von vorne gesehen linke) Seite nachträglich grob abgefast wurde.

Die bislang nicht beachteten Reste der Signatur J und die Datierung 1620 oder 1820 könnten später hinzugefügt worden sein. Die Bezeichnung wirkt relativ grob im Vergleich zur Malerei. Stilistisch handelt es sich am ehesten um eine deutsche Arbeit des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts.
SB

21)

Deutsch – 17. Jahrhundert, mit Übermalung des 18. Jahrhunderts

Anbetung der Hirten

Eichenholz, auf der linken Seite teilweise beschnitten, 30 × 40 cm, links unten nachträgliche Signatur: *PSpranger* [der erste Buchstabe lässt auch als ligiertes *FP* lesen] / *fecit* / 1611

Inv. Nr. O 10625, erworben 1947

Provenienz: 1950 Nationale Eigentumsverwaltung, Nationale Kulturkommission, Sammelstelle Strahov Refektorium, Prag

Literatur: offensichtlich unpubliziert

Die Szene der Hl. Familie mit Geschenke bringenden Hirten ist in einem halbverfallenen Bau mit Ausblick in die Landschaft im Hintergrund situiert. Die symmetrische Anordnung



23

der Maria und der Hirten in ruhigen Profilpositionen knüpft an einen Bildtyp an, der von der älteren Tradition im 16. Jahrhundert in Italien und besonders in Deutschland überdauert hat, wo sich lange eine Tradition von Dürers Kompositionsauffassung gehalten hat. Das heutige Aussehen des Bildes bestimmt eine großflächige Übermalung, die passiv dem älteren Entwurf folgt. Nur der Kopf des Kindes in der Krippe blieb von der Übermalung verschont. Er stammt von der ursprünglichen, im 17. Jahrhundert geschaffenen Malschicht. Die Übermalung entstand am ehesten im 18. Jahrhundert und es folgten noch weitere Eingriffe (rest. Untersuchung Z. Grohmannová, Nationalgalerie Prag). Eine dendrochronologische Untersuchung ergab, dass man eine Verwendung der Eichenholztafel für die ursprüngliche Malerei nach 1625 erwägen kann (Peter Klein, 4/2007).

HS

22)

Österreichische Schule – spätes 18. oder frühes 19. Jahrhundert

Berglandschaft mit Fluss und Herde

Eichenholz, 32,3 × 40 cm

Inv. Nr. O 10635, erworben 1950

Provenienz: vor 1940 in der Sammlung von Richard Popper (1882–1942), Brünn,



24

später Prag; 1940–1945 konfisziert als Reichseigentum; 1945 Nationale Eigentumsverwaltung; 1946–1947 in der NG (Inv. Nr. DO 1943) 1947–1950 National Kulturkommission, Sammelstelle Strahov-Refektorium, Prag)

Literatur: Jaromír Šíp, *Kapitoly z holandského krajinářství XVII. století*, Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou. České Budějovice 1970, S. 69, Nr. 57 (als Herman van Swanevelt?)

Die frühere Zuweisung in den Umkreis von Herman van Swanevelt (1603/04–1655), wohl ausgehend von der Aufschrift auf der Tafelrückseite, kann nicht aufrecht erhalten werden. Die sehr regelmäßig abgefaste und glatte Oberfläche der Eichentafelrückseite entspricht nicht der Arbeitsweise und dem Werkzeuggebrauch des 17. Jahrhunderts und verweist auf ein jüngeres Entstehungsdatum. Eine Pigmentuntersuchung ergab, dass für das Himmelsblau natürliches Ultramarin verwendet worden ist (Laborbericht 08/7). Stilistisch entspricht das Gemälde der deutschen oder österreichischen Landschaftsmalerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Eine vage Ähnlichkeit besteht etwa zu Werken von Martin von Molitor (1759–1812).

SB



25

23)
**Mitteleuropäisch – um die Wende vom
 17. zum 18. Jahrhundert**

Vogelgirlande

Leinwand, 129,5 × 104 cm

Inv. Nr. O 11975, erworben 1939

Provenienz: vor 1939 Schloss Konopiště
 (Inv. Nr. 20 012)

Literatur: offensichtlich unpubliziert

Die gänzlich außergewöhnliche Komposition knüpft an die Tradition flämischer Frucht- und Blumengirlanden an. In diesem Fall verwendete der Künstler sie sehr originell für eine Darstellung der mitteleuropäischen Vogelwelt in Lebensgröße, in einigen Fällen vergrößerte er die Vögel moderat. Die Girlande setzt sich aus 33 Vögel zusammen, die in einem gedachten Kreis auf Eichenzweigen verteilt sind. Die auf den dekorativen Gesamteindruck zählende Zusammenstellung basiert auf der Wirkung der Malerei in der vordersten Bildebene. Die freie, aber treffsicher charakterisierende Malweise und die glaubwürdige Farbigekeit erlaubt in fast allen Fällen eine Bestimmung der Vogelarten. Der die Identifizierung durchführende Ornithologe Dr. Jiří Mlíkovský (Nationalmuseum Prag, 2011) machte darauf aufmerksam, dass die Haltungen der Vögel überwiegend unnatürlich sind. Dies entspricht einer Wiedergabe von präparierten Exemplaren oder toten, auf dem Rücken liegenden Vögeln.

Vertreten sind unter anderem diese Arten: *Erithacus rubecula* – Rotkehlchen; *Alectoris graeca* – Steinhuhn; *Columba livia f. domestica* – Haustaube; *Carduelis spinus* – Erlenzeisig; *Oriolus oriolus* – Pirol; *Columba palumbus* – Ringeltaube; *Coccothraustes coccothraustes* – Kernbeißer; *Coracias garrulus* – Blauracke; *Parus major* – Kohlmeise. Im Zentrum der Girlande nimmt ein Fasan der colchicus-Gruppe – *Phasianus colchicus* (ad. ♂) einen Ehrenplatz ein.

Hinsichtlich der in dieser Zeit üblichen Bemühungen um eine glaubwürdige Darstellung von *Naturalia* lässt sich der Schluss ziehen, dass dem Künstler die Aufgabe zufiel, diese ungewöhnliche Komposition als geeignete Ergänzung zu einem Interieur im Jagdmillieu zu schaffen, wo reale oder gemalte Jagdtrophäen ausgestellt waren.

Die ursprüngliche Zuschreibung an Melchior d'Hondecoeter (1636–1695) oder einen anderen, flämischen Künstler kann hinsichtlich der Malweise ausgeschlossen werden. Der Maler muss im mitteleuropäischen Raum gesucht werden.

HS



26

24)

Mitteleuropäisch – 19. Jahrhundert

Heilige Nacht

Leinwand, 77 × 54 cm

Inv. Nr. O 12039, erworben 1943

Provenienz: 1897–1921 Privatsammlung des Erzherzogs Eugen von Österreich (1863–1954), Hochmeister des Deutschen Ordens, seit 1902 auf Burg Bouzov; 1921–1943 tschechoslowakischer Staatsbesitz; 1936–1943 als Dauerleihgabe auf Burg Konopiště Inv. Nr. O 14653 (41992).

Literatur: Eva Jančíková, *Současný obrazový fond z majetku Evžena Habsburského, bývalého velmistra řádu německých rytířů, dochovaný v československých sbírkách*, Diplomarbeit UKEP, Brno 1979/1980; E. Jančíková, *Z historie obrazové sbírky státního zámku v Bruntále, Sborník okresního vlastivědného musea v Bruntále*, I, 1984, S. 9–19

Das Bild wurde in der Vergangenheit irrtümlich Adriaen van der Werff zugeschrieben, wahrscheinlich im Zusammenhang mit der bekannten Tatsache, das van der Werff häufiger religiöse Themen gemalt hat, siehe besonders die *Anbetung der Hirten* aus dem Bilderzyklus zum Leben Christi, gemalt für den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 254, eine weitere Version in Florenz, Uffizien; seine Kopie und eine weitere, Pieter van der Werff zugeschriebene Fassung Auktion Sotheby's Monaco, 2. 12. 1988). Werff malte 1703–1714 eine Serie von Bildern, die *15 Geheimnisse des Rosenkranzes*, in der ebenfalls das Thema der *Anbetung der Hirten* enthalten ist.³⁸ Das Prager Bild stammt jedoch aus dem 19. Jahrhundert und ist frei von den Bildern gleichen Themas von Antonio Corregio (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) und Anton Raphael Mengs (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) abgeleitet.
HS

25)

Deutsch – 18. Jahrhundert

Porträt von Christoph Weigel (1654–1724)

Kupfer, 51 × 35 cm; auf der Rückseite in den Farbanstrich eingekratzte Inschrift:

Christ[o]ph Weigel calgog[rap]hus

Inv. Nr. O 12471, erworben 1970

Provenienz: 1928 Schloss Dahlem, Sachsen; vor 1970 Nachlass M. Kabešová

Literatur: Eduard Šafařík, *Johannes Kupezky 1667–1740*, Praha 1928. S. 95, Nr. 126, S. 143 und 199; Jaromír Šíp, *Holandské malířství pozdního 17. století – Východisko*

rokoka a biedermeieru ze sbírek Národní galerie v Praze, Ausst. Kat., Litoměřice 1972, Nr. 18 (Constantin Netscher?); Hana Seifertová, *Věčná malba? Obrazy na kameni a na mědi v 17. a 18. století*, Ausst. Kat., Liberec Oblastní galerie 2001, Litoměřice, Severočeská galerie výtvarného umění 2002, S. 68, Nr. 50

Das als Grisaille gemalte Porträt entspricht einem Mezzotinto des Stechers Bernard Vogel (1653–1737), das auf dem ovalen Rahmen die Inschrift trägt: *Christophorus Weigelius Chalcographus Celeberimi Norimbergae Natus Anno MDCLIII* und als Schöpfer der Vorlage *Joannes Kupezki* mit dem Datum 1714 anführt. Eine Beziehung zur heute verlorenen Vorlage lässt sich nicht belegen. Eine jüngere Graphik, das *Porträt von Christoph Weigel* nach einer Vorlage Kupezkys von 1735, ist vergleichbar, soweit es die Physiognomie betrifft.³⁹ Man kann jedoch nicht in Betracht ziehen, dass das Prager Bild die ursprüngliche Vorlage zur Graphik Vogels aus der Hand Johann Kupezkys gewesen sein könnte.

Auf dem sehr fein gemalten Prager Bild ist im Unterschied zur Graphik die Inschrift des Rahmens nicht angeführt. In der unteren Partie beim Fragment des Gesims mit dem Relief scheinen abweichende Formen der unteren Malschichten durch (Pentimenti?). Die Komposition entspricht Vogels Anlage – das ovale Porträt ist in eine dekorative Umrahmung eingelassen, die rechts von Zweigen einer alten Eiche berührt wird und unten auf einem im Wasser liegenden antiken Gesims mit Relief ruht. Diese Motive haben offensichtlich eine konkrete, einstweilen unklare ikonographische Bedeutung. Eine analoge dekorative Gestaltung wählte Vogel z. B. für die Graphik *Bildnis des Christoph Ludwig Agricola* nach dem Porträt von Rosalba Carriera (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett).⁴⁰ Das Prager Porträt, mit einem feinen Pinsel sehr detailliert und frisch ausgeführt, ist ein malerisch qualitatives Beispiel einer international modischen Auffassung der Porträtmalerei. Diese Auffassung ging vom französischen Klassizismus um 1700 aus, verbreitete sich in den Niederlanden (siehe z. B. Philipp van Dyck, *Selbstporträt*, Leinwand, 29,5 × 24 cm, Grisaille, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GK 960) und griff auch nach Mitteleuropa über. Der Schöpfer des Bildes lässt sich weder mit dem angeführten Constantin Netscher noch mit dem Schaffen von Johann Kupezky

verbinden. Es handelt sich um eine fast identische Übertragung der graphischen Vorlage in die Ölmalerei.

HS

26)

Französisch – Anfang 18. Jahrhundert

Porträt einer Dame mit Perlenhalsband

Eichenholz, 23,5 × 18,5 cm

Inv. Nr. O 12671, erworben 1971

Provenienz: 1971 erworben im Kunsthandel, Prag

Literatur: Jaromír Šíp, *Holandské malířství pozdního 17. století – Východisko rokoka a biedermeieru ze sbírek Národní galerie v Praze*, Ausst. Kat., Litoměřice 1972, Nr. 23; Jaromír Šíp – Jarmila Vacková, *Chefs-d'œuvre de Prague 1450–1750. Trois siècles de peinture flamande et hollandaise*, Ausst. Kat., Brugge 1974, S. 149, Nr. 88; Thierry Beherman, *Godfried Schalcken*, Paris 1988, S. 399, Nr. 275

Das Bild zeigt die Büste einer jungen Dame in dekolletiertem Kleid, geschmückt mit Spitzen, Brosche und Schleifen sowie mit einem doppelten Perlenhalsband.

Die Dame trägt einen Hut, der Ende des 17. Jahrhunderts am französischen Hof unter der Bezeichnung *à la perse* in Mode war (Beherman 1988). Šíp 1974 versuchte das Bild Gottfried Schalcken zuzuschreiben, Beherman sonderte es jedoch aus Schalckens Œuvre aus. Der Künstler muss eher im Bereich der französischen Malerei gesucht werden.

HS

27)

Österreichisch (?) – vor 1765

Ansicht von Wien

Leinwand, 89,5 × 129 cm

Inv. Nr. DO 4294, erworben 1945

Provenienz: 765–1945 dokumentiert in der Nostitz Sammlung, Prag

Literatur: Karl Würbs, *Verzeichniss der Gräflich Nostitz'schen Gemälde-Galerie in Prag*, Prag 1864, S. 20, Nr. 133 (als unbekannt, „Flache Gegend mit einem Flusse; in der Ferne eine Stadt und Gebirge. Auf Lwd.“); Paul Bergner, *Verzeichnis der gräflich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag*, Prag 1905, S. 30, Nr. 118 (als „Art des Philips Koninck“)

27



Bei der Stadt im Hintergrund handelt es sich höchstwahrscheinlich um Wien, auch wenn die Silhouette nicht völlig eindeutig ist. Die Zuschreibung „Art des Philip Koninck“ erhielt das Bild sicherlich im Zusammenhang mit Inv. Nr. DO 4226 aus der Nostitz-Sammlung, welches stilistisch Bezüge zu Koninck aufweist und das im Bestandskatalog der holländischen Gemälde der NG aufgenommen wird. Beide Bilder hingen in der Sammlung zu Zeiten von Würbs 1864 und Bergner 1905 als Pendants zusammen. Bergner übertrug, vielleicht irrtümlich, die Zuschreibung von Inv. Nr. DO 4226 auf das Pendant. Bei dem Gemälde handelt es sich stilistisch jedoch offensichtlich nicht um eine holländische oder irgendwie niederländisch beeinflusste, sondern um eine dekorative, mitteleuropäische Arbeit, die Elemente der Vedute mit der klassischen Malerei in der Tradition von Claude Lorrain vereinigt. Die Landschaft ist auf einer rotbraunen Grundierung gemalt, die an vielen Stellen durchschimmert. Vermutlich wurde bei

einer früheren Restaurierung die Malerei durch eine zu starke Reinigung stark beschädigt. So verschwand im Himmel das Blau stellenweise bis auf den Bolusgrund. SB

28)

Mitteleuropäisch – 18. Jahrhundert (?)

Baumgruppe auf einem Hügel

Leinwand, 93 × 113,8 cm

Inv. Nr. DO 4681, erworben in 1945

Provenienz: 1819–1945 belegt in der Nostitz Sammlung, Prag; zwischen 1872 und 1905 aus Prag verbracht, 1945 auf Schloss Jindřichovice (Heinrichsgrün)

Literatur: Karl Würbs, *Verzeichniss der Gräflich Nostitz'schen Gemälde-Galerie in Prag*, Prag 1864, S. 9, Nr. 44 (anonym)

Die beiden Pendants Inv. Nr. DO 4681 und DO 4682 (letzteres wird im Nachtrag zu den flämischen Gemälden der NG im erwähnten Bestandskatalog der holländischen Gemälde der NG publiziert werden) sind seit 1819 in der Nostitz-

28





29

Sammlung dokumentiert. Laut Würbs 1864 und dem Nostitz Inventar von 1872 befanden sie sich in der Prager Nostitz-Sammlung. Bergner 1905 erwähnt sie dann nicht mehr.⁴¹ 1945 waren sie auf Schloss Jindřichovice (Heinrichsgrün), das der Familie Nostitz-Rieneck gehörte. Von dort gelangten sie in die NG, wo sie als Arbeiten eines Adriaen van de Velde-Nachahmers klassifiziert wurden. Es handelt sich jedoch um dekorative Routinearbeiten ohne Anspruch auf künstlerische Individualität, die im Schloss Jindřichovice wohl zur dekorativen Ausstattung gedient haben. Beide Bilder sind auf einer roten, heute durchscheinenden Grundierung gemalt. Die Ausführung ist flott und cursorisch. In den Maßen und in der Komposition sind sie als Pendants konzipiert, weisen jedoch stilistische Unterschiede auf, die besonders in der Gestaltung der Baumkronen deutlich werden. Inv. Nr. DO 4681 wirkt stilistisch jünger und wurde möglicherweise von einem mitteleuropäischen Maler als Pendant und spätere Ergänzung zu dem älteren Bild, Inv. Nr. DO 4682, geschaffen, das von einem flämischen Maler stammen könnte.

SB

29)

Deutsch - 18. Jahrhundert

Landschaft mit Herde an einem Bach

Leinwand, 84 × 73 cm; falsch signiert:

F. MOUCHERON

Inv. Nr. DO 5325

Provenienz: ca. 1900–1908 dokumentiert in der Sammlung von Hofrat Prof. Dr. Gustav Tschermak von Seysenegg, Wien; wahrscheinlich durch Erbschaft in die Sammlung von Armin Tschermak von Seysenegg, Prag, dort bis 1949

Literatur: Hans Tietze, *Österreichische Kunsttopographie II. Die Denkmäler der Stadt Wien, XI.-XXI. Bezirke*, Wien 1908, S. 537, Nr. 16 (Niederländisch, „in der Richtung A. Bega“); Lubomír Slavíček, *Itálie očima nizozemských malířů 17. a 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Ausst. Kat., Galerie Výtvarného umění, Hodonín 1989, Nr. 24 (Holländischer Maler der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts)

Die Provenienz wird durch die zwei Etiketten auf der Rückseite gesichert: *Tschermak-Seysenegg / PRAG III / Aujest 404-29* und ein mit Hand beschriftetes Etikett: *MOUCHERON / FREDERICH DE / HIRTE MIT RINDERN UNTER / BIRKEN / (1633-1686) / SOHN: ISAAC DE MOUCHERON / 167(.)-1714 / GEK: [= Gekauft] Wien etwa 1900.*

Das Erwerbungsdatum „Gekauft: Wien etwa 1900“ auf dem Etikett bezieht sich sehr wahrscheinlich auf eine Erwerbung durch Gustav von Tschermak. Zu einem späteren Zeitpunkt aufgebracht, konnte sich Gustav von Tschermak an das genaue Erwerbungsdatum nicht mehr erinnern. Gleichartige Etiketten finden sich auch auf anderen Gemälden, die aus der Tschermak-Sammlung in die NG gelangt sind (z. B., Inv. Nr. DO 5326, DO 5323, DO 5329).

Tietze 1908 bezeichnete das Bild als „Niederländisch, in der Richtung A. Bega“ (= Abraham Begeyn). Mit dem Stil von Moucheron, unter dessen Namen es in der NG geführt worden ist, hat das Bild nichts zu tun. Inv. Nr. DO 5325 ist tatsächlich eine relativ ausdruckschwache Routinearbeit, die verschiedene holländische Einflüsse verarbeitet und zu Recht von L. Slavíček als anonyme Arbeit angesprochen wurde (Ausst. Kat., Hodonín 1989). Nach Marijke de Kinkelder (RKD) handelt es sich um eklektizistisches Werk, das wahrscheinlich in Deutschland im 18. Jahrhundert entstanden ist (mündliche Mitteilung 2010).

SB

30)

Jacob Isaacksz. van Ruisdael

1628/1629 Haarlem - 1682 Amsterdam

Weg am Fuße eines bewaldeten Hügels

Öldruck auf Leinwand, doubliert;

56 × 67,8 cm

Inv. Nr. O 10729, erworben 1950

Provenienz: Bis 1945 in der Sammlung von Dr. Hans Ringhoffer (1885-1946; Generaldirektor der Ringhoffer-Tatra AG, Prag; 1948 Nationaler Erneuerungsfond, 1950 überführt in die NG)

Literatur: offensichtlich unpubliziert

Das Bild, das 1948 im Safe von Hans Ringhoffer in der Živnostenská banka (Gewerbebank) Prag, gefunden wurde, ist ein moderner Öldruck nach einem Gemälde von ca. 1670, das in der Literatur als ein Werk von Jacob Isaacksz. van Ruisdael von ca. 1670 bekannt ist. Für dieses Gemälde gibt Slive eine Provenienz bis 1873 zurück an und zuletzt soll es sich 1935 in Prag bei dem Kunsthändler Julius Singer befunden haben.⁴² Der Öldruck wurde in betrügerischer Absicht doubliert, dann auf einen etwas größeren Keilrahmen gespannt und die Ränder übermalt (Rest. Protokoll Nr. 424, 1951, M. Hamsík). Um Authentizität vorzutäuschen, wurde der retuschierte Öldruck auf einen englischen Keilrahmen der renomierten Firma F. Leedham gespannt.⁴³ Leedham-Rahmen befinden sich unter vielen hochgeschätzten Werken englischer Provenienz.⁴⁴

Die Siegel auf der Rückseite des Rahmens können sich schon vor der Doublierung dort befunden haben und täuschen so eine alte Provenienz vor.⁴⁵ Ein tschechischer Zollstempel auf der Rückseite von Leinwand und Keilrahmen (CSL HLAVNI CELNI URAD I. TR. Č. VELENICE) sowie ein Stempel mit der Umschrift BUNDESDENKMALAMT WIEN auf der Rückseite des Keilrahmens sprechen dafür, dass der doublierte Öldruck zwischen 1919 und 1939 aus Österreich in die Tschechoslowakische Republik eingeführt worden ist. Ob er mit dem angeblichen Original bei Singer 1935 identisch ist, lässt sich nicht eindeutig sagen. Die weiteren Etiketten mit Angaben auf der Rückseite des Keilrahmens lassen sich bislang nicht mit den bekannten Daten der Vorbesitzer des Originalgemäldes in Verbindung bringen.⁴⁶ Wo Ringhoffer sein Bild erworben hat, ist unbekannt, er hat es offensichtlich im Glauben getan, ein „Original“ zu erhalten.
SB



30

Anmerkungen

- 1 Theodor von Frimmel, *Kleine Galeriestudien* 1, Bamberg 1892, S. 267-296.
- 2 Das Forschungsprojekt wurde in den Jahren 2006-2009 großzügig finanziell gefördert durch die *Grantová agentura České Republiky/Czech Science Foundation* (GAČR 408/06/0155). Zu Dank verpflichtet sind die Autoren neben zahlreichen Kollegen im In- und Ausland insbesondere dem *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* (RKD) und dem *Council of Curators for Dutch and Flemish Art* (CODART) für vielfältige Unterstützung.
- 3 *The National Gallery in Prague, Dutch Paintings of the 17th and 18th Centuries*, ed. Anja K. Ševčík, Prague 2012.
- 4 Olga Kotková, *The National Gallery in Prague, Netherlandish Painting 1480-1600, Illustrated Summary Catalogue*, Prague 1999.
- 5 Lubomír Slavíček, *The National Gallery in Prague, Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries, Illustrated Summary Catalogue*, Prague 2000.
- 6 Theodor von Frimmel, *Bilder von seltenen Meistern in der Sammlung Mallmann zu Blaschkow*, Teil 1, in *Blätter für Gemäldekunde* 2, 1906, S. 151-152.
- 7 Die Kürzel der Autoren sind wie folgt aufzulösen: SB= Stefan Bartilla, HS=Hana Seifertova, AŠ=Anja K. Ševčík. Die angegebene Literatur stellt aus Platzgründen nur eine Auswahl dar; gleiches gilt für die zitierten Quellen.
- 8 Notiz in der Bildakte.
- 9 Vgl. z. B. *Illustrated Bartsch*, 2 [1], *Netherlandish Artists*, ed. by Mark Carter Leach and Peter Morse, New York 1978, S. 281, Nr. 77 (290), S. 283, Nr. 79 (292), S. 284, Nr. 80 (293).
- 10 Radierung, 177 × 150 mm, bezeichnet auf dem Piedestal: *Joachim Franc: Beich/ invent.*

- et fecit/ aquae fortae/ Jeremias Wolff excudit/*
Aug. Vind. / No. 76; Matthias Kunze, Katalog der
ausgestellten Radierungen von Franz Joachim
Beich, in: *Barocke Weltenbilder. Franz Joachim Beich,
Hofmaler des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel*,
ed. Wolfgang Meighörner, Zeppelin Museum
Friedrichshafen, Friedrichshafen 1998, S. 208,
Nr. 111.1.
- 11** Ulrich Loth, *zwischen Caravaggio und Rubens*,
ed. Reinhold Baumstark, Ausst. Kat., Alte
Pinakothek, München, Ostfildern 2008, S. 237–
239, Nr. 40.
- 12** Josef K. E. Hoser, *Alphabetisches Verzeichniß
der in der H...schen Privat-Gemälde-Sammlung zu
Wien [...] enthaltenen Kunstwerke der deutschen und
niederländischen Schulen*, Wien 1838, S. 7.
- 13** Josef K. E. Hoser, *Verzeichnis der im Galerie-
Gebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu
Prag (am Hradschin) aufgestellten Hoserschen Gemälde-
Sammlung*, Prag 1844, S. 4.
- 14** Lisa Oehler, *Rom in der Graphik des 16. bis
18. Jahrhunderts. Ein niederländischer Zeichnungsband
der Graphischen Sammlung Kassel und seine Motive im
Vergleich*. Berlin 1997, S. 47, Anm. 19.
- 15** *View in the ruins of the Colosseum*,
11,6 × 9,8 cm. *Hollstein German VIII*, 1969,
S. 33/34, Nr. 6; Hoser 1846, S. 15, 138.
- 16** Leinwand, 54,5 × 45,5 cm, Delft,
Privatsammlung 2007, Photo: RKD.
- 17** z. B. *Hügellandschaft*, 47 × 70,5 cm, signiert
und datiert 1666, Prague, NG, Inv. Nr. O 1152,
Siehe Hana Seifertová, *Německé malířství 17. století
z československých sbírek*, Ausst. Kat., Národní
galerie v Praze, Šternberský palác. Praha 1989,
S. 37–38, Nr. 17, Abb. 17.
- 18** 28,3 × 18,8 cm, Auktion Tenner,
Heidelberg, 9. 12. 1967, Nr. 3739; ehemals
Sammlung A. Rhyner, Basel, Photo: RKD.
- 19** Lisa Oehler, *Rom in der Graphik des 16. bis
18. Jahrhunderts. Ein niederländischer Zeichnungsband
der Graphischen Sammlung Kassel und seine Motive im
Vergleich*. Berlin 1997, S. 43–46.
- 20** Vgl. zur Künstlerin: M. Teresa Cantaro,
*Lavinia Fontana bolognese, „pittora singolare“ 1552–
1614*, Milano 1989.
- 21** Vgl. zum Künstler: Istvan Schlégl, *Samuel
Hofmann (um 1595–1649)*, München 1980.
- 22** Mina Heimbürger, *Bernardo Keilhau detto
Monsù*, Rome 1988, S. 197, Nr. 89.
- 23** Zitiert nach: S. Singer, *Thesaurus proverbium
medii aevi*, Bd. 13, S. 169, Berlin 2002.
- 24** Vgl. zum Künstler: Mathias Ruediger
Joppien, *Phillipe Jacques de Louthembourg, RA, 1740–
1812*, Ausst. Kat., Kenwood, The Iveagh Bequest,
London 1973.
- 25** Giovanni Paolo Panini, *Vedute des Kolosseums
in Rom von Norden*, 43,5 × 73,5 cm, Zámecká
obrazárna v Duchcově (Schlossgalerie Duchcov),
Inv. Nr. 1252; Eduard A. Šafařík – Pavel Preiss,
*Zámecká obrazárna v Duchcově. Seznam vystavených
obrazů*, Duchcov 1967, S. 14, Nr. 77. Panini.
- Ferdinando Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della
roma del '700*, Roma 1986, S. 479, Nr. 503.
- 26** Hier sei nur die erste sichere Erwähnung
angeführt: *Prager Bilder und Mahlereyen
Specification dann Beschreibungen pro A°1748 et
1749*, Statní Okresní Archiv Praha, Zweigstelle
Mnichovo Hradiště, Bestand RA Valdštejn I 5/24,
keine Paginierung, keine Nummerierung.
- 27** Lubomír Slavíček, *Chvála sběratelství.
Holandské obrazy 17. a počátku 18. století v českých
sbírkách 1660–1939*, Ausst. Kat., Státní galerie
výtvarného umění v Chebu, Cheb 1993, S. 84,
Nr. 63.
- 28** Iain Pears, *The Discovery of Painting. The
Growth of Interest in the Arts in England, 1680–1768*.
New Haven / London 1988, S. 85, Abb. 22 und
S. 84, Abb. 21
- 29** Arisi (zit. in Anm. 25), S. 479, Nr. 504,
mit der irrtümlichen, aus der tschechischen
Literatur übernommenen Angabe einer
gefälschten Signatur *H. Robert*.
- 30** Sortiert nach Inventarnummer, wobei
Nummern des O-Inventars vor dem DO-Inventar
steht.
- 31** *Kunst und Kultur im Rom der Päpste,
1572–1576*, Ausst. Kat., Bonn, Kunst- und
Ausstellungshalle der Bundesrepublik
Deutschland, Berlin, Martin-Gropius-Bau 2006,
S. 143, Abb. 55 und 56.
- 32** *Ibid.*, S. 59, Abb. 14.
- 33** Jaromír Šíp in *Výstava přírůstků 1957–1962,
obrazy*, red. Eduard Šafařík, Ausst. Kat., Národní
galerie v Praze, Praha 1962, S. 19, Nr. 33.
- 34** Leinwand, 92,4 × 164 cm, Venedig,
Pinacoteca Querini Stampalia, Nr. 134/289. *Da
Caravaggio a Ceruti: La scena di genere e l'immagine
dei pitocchi nella pittura italiana*. A cura di
Francesco Porzio, Ausst. Kat., Brescia, Museo
di Santa Giulia 1998–1999. Milano 1998, S. 422,
Nr. 84.
- 35** Leinwand, 92,4 × 164 cm, Venedig,
Pinacoteca Querini Stampalia, Nr. 207/293.
Cat. Brescia 1998/1999, S. 423, Nr. 85.
- 36** Elisabetta Antoniazzi Rossi, „Aggiunte ad
Ernesto Daret“, *Pantheon* 38, 1980, S. 255–262,
hier S. 255.
- 37** Jaromír Šíp, *Holandské malířství 17. století
v Pražské Národní galerii*. Maschinenschrift,
Bibliothek der Nationalgalerie Prag, s. a. [1965
terminus post quem].
- 38** Barbara Gaetgens, *Adriaen van der
Werff, 1659–1722*, München 1987, siehe 17; R.
Baumstark (ed.), Ausst. Kat., *Kurfürst Johann
Willems Bilder*, Alte Pinakothek, München
2008/2009, Bd. 1, S. 403–404.
- 39** Eduard A. Šafařík, *Johann Kupezky (1666–
1740): ein Meister des Barockporträts*, Ausst. Kat.,
Aachen, Museen der Stadt Aachen, Praha,
Císařská konírna 2001/2002, S. 127.
- 40** Rüdiger Klessmann, „Der Landschaftsmaler
Christoph Ludwig Agricola. Zur Charakteristik

und Chronologie seiner Werke“, in *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 24/25, 2004/2005, S. 209.

41 Paul Bergner, *Verzeichnis der gräflich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag*, Prag 1905.

42 Leinwand, 51,8 × 64,5 cm; S. Slive, *Jacob van Ruisdael, A complete catalogue of his paintings, drawings and etchings*. New Haven - London 2001, S. 414, Nr. 582.

43 Auf dem Keilrahmen ist auf der Rückseite der Name *F Leedham / Liner* eingepreßt.

44 Yvette Bruijnen, Michel van de Laar, Geschreven, gestempeld of geplakt. Verscholen informatie op de keerzijde van schilderijen. *Bulletin van Het Rijksmuseum* 54, 2006, Nr. 4, S. 429-449, hier S. 441.

45 Es handelt sich um drei Siegel, eines davon ist unkenntlich. Eines zeigt ein Wappen, gekrönt von einem Schirmbrett mit Federn (?): Schrägbalken mit drei Kugeln, links oben Hammer, unten rechts eine unkenntliche Figur. Das dritte zeigt ein verschlungenes Monogramm JTC und eine Krone.

46 Ein weiterer Stempel und zwei Aufkleber auf der Rückseite des Keilrahmens können vielleicht noch zur Aufklärung der Fälschungsgeschichte beitragen. Ein ovaler Aufkleber: *No. 10131 / Ruisdael* (auch auf dem Zierrahmen), ein Stempel: 32 8; ein rhombusförmiger Aufkleber: *119 / F*.

Übersetzung Stefan Bartilla

The Secret of Two Bears

PETRA POLLÁKOVÁ

Petra Polláková,
*Curator of the
National Gallery
in Prague,
specializes in
the iconography
of Chinese and
Western art and
gender issues in
Chinese art.*

The National Gallery's new Permanent Exhibition – The Art of the Old World, housed in the Kinský Palace – holds a section devoted to ancient Chinese art. On display in that section are several superb examples of tomb sculpture, dating from the Han Dynasty (206 BC–220 AD), an era when the art of tomb sculpture reached its first peak. For the most part, these are small-scale statuettes made of fired clay that cover an array of themes. They come in the form of figurines of officials, servants, attendants and dancers, as well as models of architecture and animals.

Large sculptural ensembles of this type made up an important part of the goods buried in the tombs of high-ranking social classes. Their function of tomb inventory was associated with the general belief in the afterlife. The objects placed there, referred to as *mingqi*, were believed to protect the deceased – or rather, their soul¹ – against adverse influences and to provide them with comforts they had been accustomed to during their earthly life.

One of the artefacts on display in this section of the exhibition is a marble figurine of a bear (*Fig. 1*), dated to the Western Han Dynasty (2nd–1st century BC). Even at first glance, the statuette differs noticeably from the ensemble, not only in terms of its overall artistic treatment and material employed, but also its iconography and original purpose that have not yet been satisfactorily explained. Moreover, this is an artwork that has very few – even distant – parallels worldwide.



¹ China, Western Han Dynasty? *Sitting Bear*, 2nd–1st century BC? National Gallery in Prague.

Measuring ca. 18 centimetres, the fully-modelled statuette is a representation of a sitting bear, made of black marble, with remnants of red polychromy around its eyes and muzzle. The animal is rendered with its right hind leg folded under its body and held down by its right front paw. With its back slightly curved, the bear leans forward in an effort to scratch its head with its left paw. The mouth is wide open, yet without a hint of tongue or teeth. The artisan skilfully executed the distribution of muscles on the animal's body, and its natural and relaxed pose. The sculptor made only a few notches to indicate creases in the skin on the stomach and to mark the claws, snout and eyes.

The National Gallery purchased the piece in 1986 from a private Czech collection.² The Gallery's Collection of Oriental Art was highly intent on purchasing this figurine, an endeavour that could have also been reinforced by the fact that at the time one of a pair of sitting bears was housed in another Czech private collection, constituting a mirror counterpart to the National Gallery statue. Instead of its left paw, the bear figure is shown scratching its head with its right paw. A photographic image of this work was published as early as 1957 by Lubor Hájek (1921–2000), the founder of the National Gallery's Collection of Oriental Art and its long-time director, in the book *Umění čtyř světadílů* (The Art of Four Continents).³ In those days, the statuette was in the collection of a certain Dr. Müller.⁴ Later on, it went missing for several decades and resurfaced only as recently as 2010.⁵

Based on his study of foreign literature on the subject and comparison of the statues with similar pieces housed in collections around the world, Hájek dated the two sculptures to the reign of the Western Han Dynasty (2nd–1st centuries BC), placing them within the context of Han Period funerary art. In determining the basic iconography and original purpose of these figures, Hájek derived his findings from the Chinese word for “bear”, *xiong*, that sounds very similar to the expression used to designate strength, courage, or hero. The statues could therefore have had an apotropaic function and, within the funerary cult, could have played a role of tomb guards.⁶

These two figurines are fine pieces of artwork, which have also generated attention owing to their relaxed pose and distinctly original artistic treatment. Nevertheless, due to their unique character and lack of analogous works, for some time already there has been serious doubt among scholars as to their authenticity.

The purpose of this study is not to resolve the problem of the two statues' origin, but rather to point out factors that could conceivably help to set the two works within a specific historical, artistic and iconographic context. With this in mind, I find it important to present hereunder a succinct overview of certain aspects related to the beginnings of Europe's modern collecting of ancient Chinese art. This could shed some light on the possible reasons for the popularity of these artefacts with Western collectors, but also deepen the doubts about the authenticity of the figurines.

New plastic thinking in the Han Dynasty

Since ancient times in China, ancestor worship and the belief in life after death have placed exceptional importance on the burial ritual and the practice of building sumptuous tombs for the highest social strata, as part of that ritual. Typical of the Han era, to which the bear figures are dated, was to conceive of the burial space as an imitation of the residential architecture of the living, as well as a kind of microcosm. In other words, this was a transitory space of sorts that was intended to secure comfortable and free movement to the spirit of the dead, while being a point of departure for the tomb occupant's transition to the afterlife.⁷

The tombs contained a rich assortment of burial items that included a variety of objects from the deceased person's possessions, luxury wares, the above-mentioned *mingqi*, figurines of people, animals, buildings, utilitarian objects, and other statues and articles of a ritual character, usually executed in clay.

In connection with the sculptural relics of the Han era, a major turning point took place in sculpture at the time. This was when ornamentation and planarity in sculptural art began to give way to plastic and natural visual expression. In sculpture of the preceding Shang Dynasty (1600–1100 BC) and during the earlier period of the Zhou Dynasty (1100–403 BC), emphasis had been laid chiefly on the planar, low-relief modelling of complex geometric ornaments and abstract natural forms. The portrayed creatures were a blend of human, animal and totemic features.⁸ Even three-dimensional works were conspicuously planar in form, and their surfaces were adorned with designs that had no connection with the naturalistic appearance of the depicted objects or beings. Such artistic tendencies are distinguishable, for example, in the figure of a jade tiger in the National Gallery's collections, dated to the Shang Dynasty (ca. 1200 BC) (Fig. 2).

In contrast, Han art stressed a loosely plastic modelling, dynamism, spontaneity and fluidity of movement.⁹ This innovative sculptural approach was particularly evident in the peculiar type of sculptural works that had already begun to appear among the funerary objects in the period preceding the Han era, during the Warring States Period (403–221 BC). These were chiefly miniature, fully-modelled sculptures of animals, and less frequently of human figures, and a variety of vessels. The statues were usually executed in bronze or jade that was prized in China from ancient

times as the most precious of gemstones. Bronze statues tended to be encrusted with gems, or gold and silver inlays.

The precise iconography of this type of sculpture has been elucidated only recently, on the basis of archaeological research. Originally, these objects had been used as weights to hold down edges of sitting mats, or mats used for playing the popular board game (*liubo*).¹⁰ The pieces were made in sets of four, which would well explain their function as corner weights.¹¹ On the whole, they were small in size, their average height generally being between 4 to 7 cm.

No depictions of these items have survived in that era's art. This is why information can be drawn primarily from literary sources of the time, which render a vivid and poetic description of the weights' shapes and the precious materials that went into their making.

Of animals, feline beasts, such as tigers and leopards, were sculpted most often; as for other animals, it was the bear, buffalo and sheep. These figurines represented one of the peaks of that era's craftsmanship, while serving as indicators of the high social status of their owners not only during their lifetime, but also after their death, when the objects became a regular part of the tomb sets.

The bear in Chinese art

The Warring States Period and above all the Han era were virtually the only periods in the history of Chinese art in which the bear motif was employed to a greater extent. This subject matter hardly ever appeared in the arts of the preceding Shang and early Zhou Dynasties, or during the following stages in the evolution of Chinese art.

Literary sources suggest that during the Han era the figure of the bear was credited with apotropaic powers and that it fulfilled an important function during rituals of exorcism.¹² It is conceivable that this meaning was adopted by Han China in the regions of Western and Central Asia and Siberia, where the bear was a symbol of spiritual strength.¹³

The bear was also associated with the concepts of the Land (or Islands) of the Immortals, which flourished particularly during the reign of the Han Emperor Wudi (140–87 BC).¹⁴ The motif of the bear perceived as a wild and fascinating beast also appears in Han literature, for example, in the long descriptive poems – *fu*, that tell of the splendour and luxury of Han Imperial palaces, Imperial hunting parks and the fights of different kinds of wild animals, organized by the Emperor and nobles to demonstrate their harmony and control over this world.¹⁵

In the 3rd century BC, miniature figures of bears began to appear. Only a few centimetres high, they fulfilled the function of supports for ritual vessels executed in bronze, lacquer or clay. The statuettes often had a tube attached to the back of the body, which served to hold the legs of various ritual objects. Typically, bear caryatids were featured in dynamic positions that deemed to underscore the impression of the animal's physical activity. The posture wherein one hind leg was folded under the body and one front paw was raised was a frequently repeated motif. The animal's facial expression with a wide-open mouth and bristled fur was probably intended to evoke the feeling of strength, bravery and fearlessness. Bears were also shown in the form of relief designs on the walls of stone tombs or on friezes adorning bronze, lacquer and ceramic vessels. In the main, the scenes depicted mountainous landscapes, with fighting wild beasts in the centre.¹⁶ In free-standing sculpture, the motif of the bear fighting with another beast or a human was rendered in a highly dynamic fashion.¹⁷ Nonetheless, free-standing figures of bears of larger dimensions, as in the case of the statue from the National Gallery and its mirror counterpart in a private collection, were unusual and appeared only seldom.

Currently, only four, larger-sized, free-standing bronze statues of bears exist in public collections throughout the world, which are dated to the Han period. These items found their way to Western collections of Asian art during the first third of the 20th century, and all of

2 China, Shang Dynasty, *Tiger*, ca. 1200 BC, National Gallery in Prague.



them are now in American collections. Their appreciation by Western collectors has partly to do with the beginnings of modern art collecting and dealing in Asian antiquities, as well as with the Western audience's penchant for ancient Chinese art.

Bears loved by all

A deeper and more scholarly appreciation of the art of East Asia first emerged among Western collectors during the final decades of the 19th century. At the turn of the century, many prominent collectors and connoisseurs of Western art also began to develop a taste for Asian art.

The first stage in Chinese art collecting was marked by an interest in early painting.¹⁸ However, soon after 1900, ancient Chinese artefacts randomly found or unearthed from Chinese tombs began appearing at antiques markets in Paris and London.¹⁹ This situation resulted from the railroad being built in central China around 1900, when funeral objects from ancient tombs began to be found at random.²⁰ Tomb sculptures and ancient ritual vessels made of bronze or jade were particularly popular with Western collectors. Browsing through catalogues of Asian and non-European art collections amassed by notable Western collectors during the first half of the 20th century gives the reader at least a perfunctory idea of the direction in which the taste for Asian art had evolved, what was given particular emphasis to, and in what new contexts various works of art appeared.

The bronze bear phenomenon was associated with the interest in archaeological excavations of Chinese tombs. During the 1920s and '30s, a number of Han bear figures of considerable sizes appeared on the European art market. These statues gained unprecedented popularity, sparking a tide of interest among the most prominent art collectors. The modern history of these works is actually quite interesting, and is related to the beginnings of the wide interest in Asian antiquities among European and American collectors. It cannot be ruled out that the fame of these bronze statues among Western art lovers during the first three decades of the 20th century may have a certain connection to the "Czech" sculptures.

The most noted among this group is a pair of bronze bears, now in the possession of the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston (Fig. 3). Both figures are 15.5 cm high and are dated to the Western



3 China, Western Han Dynasty, *Bear*, 2nd–1st century BC, (one of a pair), Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

Han Dynasty. It has also been assumed that the pieces come from a single set of four statues intended as weights for holding down sitting mats. Both bears are portrayed with all four paws placed on the ground and their left hind legs pulled toward the body. They have open mouths and hunched bodies, as if prepared to attack.

Isabella Gardner,²¹ who began to collect Western art in the late 19th century, turned her attention to Asian art as late as 1914. Her first purchase in this field was the two aforesaid bronze bear statues, a purchase recommended to her by Bernard Berenson.²² Berenson had acquired the pieces at the Paris antiques market from the famous art dealer Bing, and allegedly became so fond of them that he, too, wished to own such works.²³ Gardner bought the pair for \$30,000, a record sum paid out in those days for a Chinese antique.²⁴

Gardner's acquisitions of these Chinese antiquities became extremely popular and greatly admired, whetting the appetite of other prominent collectors as well. In the preserved correspondence between Berenson's wife Mary and Isabella Gardner, one may read that the distinguished Belgian collector Adolphe Stoclet himself was intent on acquiring such a piece for his art collections.²⁵ He succeeded in doing so in the second half of the 1920s, when he purchased a similar bronze figure of a bear (now in the collections of the Cleveland Museum), believed to have come from a Qin tomb.²⁶ In 1933, the Museum in St. Louis purchased another, smaller bronze bear.

In 1924, Henry J. Oppenheim acquired at the London market a bronze statue of a bear sitting erect on its haunches.²⁷ In 1947, he donated the piece to the British Museum (Fig. 4), where for many years it was one of its hugely popular items and was frequently exhibited outside the Museum. However, based on an evaluation of style and chemical analysis, proof was furnished as to the fact that this was



not an authentic Han sculpture, but a modern forgery²⁸ created in all probability as a result of the immense popularity that the Han bears enjoyed with Western collectors.

The above-mentioned four free-standing bronze bear statues represent what are virtually the only known parallels to the work owned by the National Gallery and its counterpart housed in a private collection. As has been mentioned early on in this paper, the sitting bear figure in the possession of the National Gallery forms a part of the permanent collection devoted to Han Dynasty tomb art. Nonetheless, a question mark is added to the label with its date. The issue of the work's authenticity therefore remains open to further research.²⁹

The overall artistic stylization of the "Czech" bears may indeed derive from the above-described type of Han sculpture. However, there are various reasons to

seriously doubt the authenticity of these works. Contemplating the possibility that the creation of the pair of bears now in the Czech collections may have some sort of direct relationship with the vast popularity that bronze bear sculptures enjoyed on the interwar European market dealing in Chinese antiquities remains at the level of speculation. And yet, it is worth giving thought to some of the distinctive features that could be of help in this respect.

There are grounds for strong doubt as to the material used to make the figures – black marble.³⁰ According to current scholarly opinion, marble had not been used for this type of works in those days. Moreover, this is a material that does not facilitate even an approximate dating of the object.³¹ Equally disconcerting is the unusual height of the two pieces (roughly measuring 18 cm in height), as this would mean that these are the largest known examples of this sort of work.

The attractiveness of the bear figures is further enhanced by the fact that they exist as a pair. Should we assume that the works indeed rank with the type of Han sculpture used as mat weights, then the question arises as to the whereabouts of the other two statues that would complete the set of four. It is also a mystery why the statues were produced as mirror counterparts. While artistically intriguing, they do not correspond to the sculptural type of Han weights, wherein all four statues were the same and no mirror counterparts were to be known of.

The overall artistic impact of the sculptures provides very important evidence attesting to the above assumption. The extant authentic Han statues and descriptions of bears in period literature indicate that these animals were portrayed in ferocious and wild poses with open mouths, bristled fur and ready to attack. While the bear statue from the National Gallery adopts this frequently repeated pose of the animal with a hunched back, one hind leg pulled under the body, a raised front paw and open mouth, it does not attempt to evoke the characteristics of a wild beast. Quite to the contrary, at very first glance the viewer will notice an emphasis on the animal's relaxed, playful expression.³³ It is therefore likely that the statue is not a rendition of a bear in its fighting and menacing form, but instead perhaps a bear cub at play, which many visitors to the exhibition may easily mistake for a monkey, given the comical "movement" of the paw with which it scratches its head.

On the basis of this explanation, the "Czech" figurines can be compared with the fake statuette of a sitting bear from the British Museum, which resembles a circus bear sitting on its hind legs, rather than a fierce-looking beast. Even though, artistically speaking, the "Czech" sculptures far surpass the bear from the British Museum, what all three figures have in common is a cute and playful look. In this connection, it should be understood that the original iconography of free-standing Han bears was clarified only as late as the second half of the 20th century. Their original significance and function could have therefore been erroneously interpreted in preceding periods and perceived in entirely different contexts than the original one. It may well be the case that such a misapprehension and shifted contexts could have, at least partially, contributed to the justified doubts as to the authenticity of these artworks.

Footnotes

- 1** In simplified terms, the philosophical views on the soul can be explained as a belief in the existence of two types of human souls – the incorporeal *hun* and the corporeal *po*. After the death of a person, the soul leaves the body, the incorporeal *hun* becomes *shen* and rises to heaven, while the corporeal *po* becomes *gui* and remains in the body of the deceased. The *gui* souls require regular and proper sacrifices, otherwise they can be detrimental to the living.
- 2** So far, it has not been possible to contact the original owners, or to gather more information about the sculpture's provenance.
- 3** Lubor Hájek et al., *Umění čtyř světadílů: z českých sbírek mimoevropského umění*, Vol. II, Praha 1957, p. 234.
- 4** We have not been able to find out more about this collector or about his other collecting activities.
- 5** At the beginning of 2010, its new private owner offered to sell the statue to the National Gallery in Prague. In a personal interview, he mentioned that he had acquired the piece as a gift from the original owners, who currently live in Austria. According to him, they had owned the piece already before the outbreak of World War II, and as they considered it to be extremely valuable, they kept it carefully hidden during the war. Owing to the high sum requested by the owner and to certain doubts about the authenticity of the work, the NG's Collection of Oriental Art turned down the offer of purchasing the item. On October 24, 2010, the sculpture was sold to an unknown foreign collector in an auction held by the Prague Arcimboldo gallery (item 55) for 2,400,000 Czech crowns.
- 6** See inventory card to inv. no. Vp 3109 in the Collection of Oriental Art of the National Gallery in Prague.
- 7** For more on the subject, see Guolong Lai, "The Transformation of Space in Early Chinese Burials", in *A Bronze Menagerie. Mat Weights of Early China*, exhibition catalogue, Boston 2006, pp. 34-49.
- 8** For a survey on the basic principles of sculpture during the early Shang and Zhou Dynasties in China, see Yüan Te-hsing, "Between Men and Beasts. Stone Sculpture of the Shang and Chou Periods", in *Pearls of the Middle Kingdom*, Taipei 1993.
- 9** For more on the subject, see Eugene Y. Wang, "Crystallizing the 'Bleary Blur': Bronze Mat Weights and the Emergence of New Plastic Thinking in the Western Han Dynasty", in *A Bronze Menagerie* (cit. in Note 7), pp. 65-74.
- 10** In those days in China, seating furniture had not yet been in use. People sat on the floor, for which they primarily used mats made of various materials, such as silk, cotton, bamboo, or straw. Generally, these were materials of little

durability, which after being placed in tombs easily decayed.

11 The question of sculptures serving as mat weights is widely discussed in the book *A Bronze Menagerie* (cit. in Note 7), p. 19.

12 For more on the subject, see Naomi Noble Richard (ed.), *Recarving China's Past: art, archeology, and architecture of the "Wu Family Shrines"*, Princeton 2005, p. 414 or *A Bronze Menagerie* (cit. in Note 7), pp. 87 and 89.

13 Xiaoneng Yang (ed.), *The Golden Age of Chinese Archeology. Celebrated Discoveries from the People's Republic of China*, New Haven - London 1999, pp. 396-397.

14 For more on the concept of the Land of the Immortals, as it developed in philosophical thought, literature and the fine arts of the Western Han Dynasty, see, for example, Jessica Rawson, "The Eternal Palaces of the Western Han: A New View of the Universe", *Artibus Asiae* LIX ½, 1999, pp. 5-59.

15 Yang (cit. in Note 13), p. 397.

16 For more on the subject, see Richard (cit. in Note 12), p. 414.

17 Ibid.

18 Basil Gray, "The Development of Taste in Chinese Art in the West 1872 to 1972", *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 1973, p. 19.

19 Ibid., p. 28.

20 Lubor Hájek - Ladislav Kesner Jr. et al., *Čínské hrobové figury ve sbírkách Národní galerie v Praze*, Praha 1985, p. 13.

21 Isabella Gardner (1840-1924) was a prominent patron of the arts and art collector. In the 1890s, she began building a collection of Italian Renaissance art, American painting and European arts and crafts. In 1903, she founded a museum in Boston, in which she gradually opened her collections of Western and non-European art to the public.

22 Gardner was in close contact with Bernard Berenson when building her collection of Italian Renaissance art. Like many other connoisseurs, collectors and artists during the first decades of the 20th century, Berenson, too, was enchanted with Asian art. In the years 1910-1917, he devoted intensive attention to collecting and studying Asian art. Written documents about this new passion of his have survived from that time, particularly his correspondence with

Isabella Gardner. In those years, Berenson amassed an interesting ensemble of East Asian art, which became a part of the Villa I Tatti collections. For more on Berenson's collecting of Asian art, see the book *The Bernard Berenson Collection of Oriental Art at Villa I Tatti*, New York 1991.

23 See the correspondence between Isabella Gardner and Berenson's wife Mary, dating from February 7, 1914, *A Bronze Menagerie* (cit. in Note 7), p. 11.

24 Ibid.

25 Ibid., p. 12.

26 The Qin Dynasty ruled from 221 to 206 BC.

27 *A Bronze Menagerie* (cit. in Note 7, p. 12).

28 See the article Harold Barker - Jessica Rawson, "A Chinese Bronze Bear from the Oppenheim Collection", *The British Museum Quarterly* XXXVI, 1971, pp. 53-56.

29 We have recently consulted Dr. Sasha Priewe, Curator of Chinese and Korean Collections, Department of Asia, British Museum, who after inspecting the photograph of the figure, expressed his doubts regarding the work's Han origin. However, it should be stressed that this was only a "long-distance" consultation, without Dr. Priewe's personal inspection of the statue. Prof. Wang Jiapeng, researcher of the Palace Museum in Beijing, examined the statue during his short visit to Prague (Summer 2011). Prof. Wang, similar to Dr. Priewe, expressed doubts about the authenticity of the statuette.

30 I wish to express my thanks to ing. Jana Odvářková of the National Gallery's Chemical Laboratory, and ing. Tomáš Trojek, PhD., of the Faculty of Nuclear Sciences and Physical Engineering of the Czech Technical University in Prague, for the personal consultations and assistance they provided me with in precisely determining the statue's material composition.

31 I wish to thank RNDr. Roman Skála, PhD. of the Geological Institute of the Academy of Sciences of the Czech Republic, for the expert consultation regarding the material of the statue.

32 *A Bronze Menagerie* (cit. in Note 7), pp. 19-20.

33 This artistic impact of the statue was pointed out by Ladislav Kesner Jr. (ed.) in *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 1998, p. 57.

Translated by Linda Paukertová

Correspondance de Jiří Kolář avec Béatrice Bizot

OLGA PUJMANOVÁ



BEUANT ORYOLAN - *Emberiza hortulana* L.

Olga Pujmanová,
*présidente de
l'Association
des amis de la
Galerie nationale
de Prague, elle
se consacre à la
peinture italienne
des 14^e - 16^e
siècles.*

20. 8. 1986



10. 5. 1988

L'apparition d'œuvres graphiques de Jiří Kolář jusqu'alors inconnues provenant d'une collection privée représente une agréable surprise. J'espère qu'elle éveillera le désir de les voir toutes, accompagnées de lettres de leur propriétaire Béatrice Bizot, qui ont un rapport avec ces œuvres.¹ En effet, les extraits des lettres présentés ici ne permettent pas de saisir l'étendue et l'intérêt de leur contenu qu'appréciait Jiří Kolář, une des personnalités les plus importantes et les plus caractéristiques de l'art tchèque moderne. Après un mois de correspondance avec Béatrice, il proposa, ou plutôt décida avec autorité, qu'ils allaient continuer leur correspondance durant toute une année.

Comment ne pas évoquer la passion de Jiří Kolář pour les journaux intimes? Rappelons les poèmes datés de 1948 de son recueil *Les jours de l'année*, toujours marqués par la date de leur origine comme les collages que Kolář envoyait à Béatrice, ou bien ses courtes proses du livre *L'année des jours* de l'année suivante et dont le tirage fut confisqué.²

Dès le début des années cinquante, après avoir été renvoyé de son travail et après avoir passé neuf mois en prison, Kolář vécut pendant des années à l'écart. Il passait son temps à ramasser un matériel d'images pour sa poésie évidente (non-ver-

bale) où les images devaient remplacer les mots. Pour cela, il lui fallait une grande quantité de reproductions d'œuvres d'art ce qui à l'époque était difficile à trouver. Il m'en avait touché un mot lors d'une de nos premières rencontres. Dans la seconde moitié des années soixante, mandatée par le professeur Jiří Kotalík, j'accompagnais les visiteurs étrangers qui allaient lui rendre visite, puis j'y amenais mes propres amis.

En voyant la joie que Kolář témoignait à chaque fois qu'il recevait un nouveau, même minime apport à sa collection, j'ai commencé à quêmander des reproductions auprès des visiteurs étrangers. Jiří n'aurait jamais demandé de lui-même.

Irène Bizot, qui avait son bureau au Louvre à l'époque, et devint par la suite administrateur général de la Réunion des Musées Nationaux, lui fournissait abondamment du matériel. Avec la prévenance qui lui est propre et avec une compréhension rare pour la situation compliquée de notre peuple, Irène est devenue une amie protectrice des Kolář qui s'installèrent en 1980 à Paris.

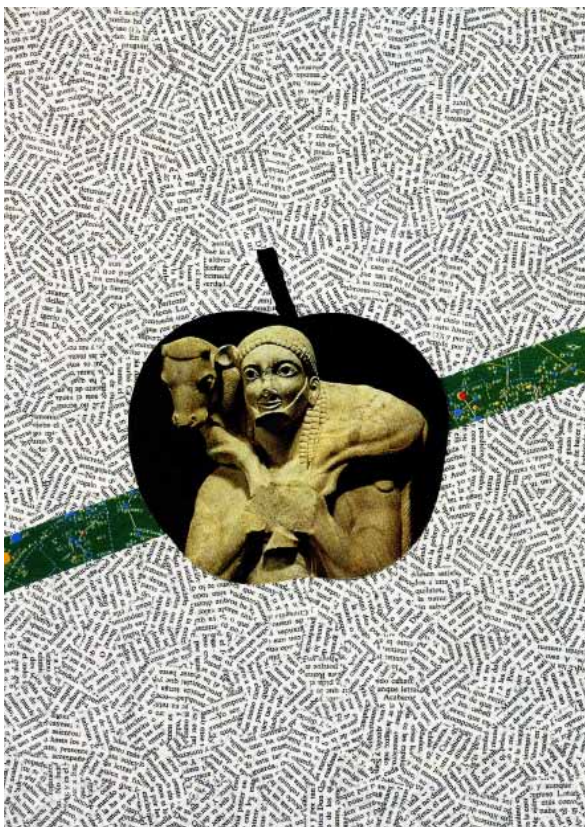
Malheureusement, dès l'année suivante, Běla se rendit à Prague afin de régler les affaires concernant la confiscation des biens de Kolář. Elle n'avait pas imaginé qu'elle allait y rester coincée pendant plusieurs années. Je l'admirais

Sans date [octobre 1986]



Sans date [octobre 1986]

CHÈRE BEATRICE,
 JE CROIS QUE NOUS DEVIENDRONS
 DE VIEUX AMI, J'AI UN SEUL REGRET, MOI JE SERAI
 TOUJOURS VIEUX ET VOUS TRÈS JEUNE. VOICI LE
 MODE D'EMPLOI POUR LA CARTE POSTALE DÉCOUPÉE:
 RECHERCHEZ UNE PHOTO À VOUS ET PLACEZ LA SOUS
 LE DÉCOUPAGE. EST CE QUE VOUS VOUS TROUVÉZ DIFFÉ-
 RENTES? ET APRÈS, ALLEZ DANS LA SALLE DE BAIN ET
 REGARDEZ VOUS DANS LA GLACE À TRAVERS DU DÉ-
 COUPAGE VOUS Y POUVEZ REGARDER AUSSI CE QUE
 CELA FAIT DE VOS DOIGTS, DE VOTRE BOUCHE, DE
 VOS CHEVEUX, ETC.
 PROCHAINEMENT, N'ATTENDEZ DE MOI
 UNE RÉPONSE VERBALE, MAIS IL ME FERA PLAISIR
 DE VOUS ENVOYER CHAQUE FOIS COMME RÉPONSE
 UNE CARTE POSTALE DÉCOUPÉE NI COLLÉE.
 AMICALEMENT À VOUS
 J.K.



Sans date [octobre, 1986]

Jiri Kolář
 UNSER TÄGLICH BROT
 CHÈRE BEATRICE,
 CHOISISSEZ N'IMPORTE QUELLE
 REPRODUCTION ET METTEZ LA SOUS LA "MASQUE".
 LES AUTRES VOUS POUVEZ ^{LES} REJETTER, SOIT LES
 NUMMÉROTES ^{DANS} L'ORDRE QUE VOUS LES TROUVEZ
 LES MEILLEURS.
 J.K.

Zur Ausführung des gleichnamigen Stückes
 „UNSER TÄGLICH BROT“ von Jiri Kolář im
 Theater Bonn, WIEN – AUSTRIA 1986.
 © Jiri Kolář

Sans date [octobre 1986]

pour sa persévérance et sa ténacité et je la plaignais beaucoup. Souvent je la rencontrais, sombre, près du Château de Prague. Parfois, elle se rendait au bureau du Président, parfois, elle revenait d'une intervention infructueuse. De temps en temps, quand elle ne savait plus comment faire, elle allait prendre conseil auprès de Kotalík, et dans ce cas-là, elle s'arrêtait chez moi au Palais Sternberk; parfois nous allions déjeuner ensemble. Je me souviens combien j'avais été surprise quand elle avait mentionné ses contacts continuels avec son mari à Paris. Tous les jours, Jiří notait ses impressions. Il écrivait sur des cartes postales; il prétendait faciliter ainsi la travail de la censure. Comment pouvais-je imaginer à l'époque que nous allions voir leur parution! Les cartes postales adressées à Běla dans les années 1983-1985 représentent un journal intime original que Jiří Kolář continua à rédiger pendant deux ans même quand Běla fut de retour à Paris après la fin de leur séparation forcée.³

A cette époque-là, l'intérêt que Kolář portait aux journaux intimes reçut une impulsion inattendue – avec la rencontre de Béatrice Bizot. La jeune fille au beau sourire chaleureux et au regard avide retint l'attention de Jiří Kolář au-delà de sa grâce. Kolář reconnut son sens de l'art et son talent de plasticienne. Elle l'attira par sa culture, son intérêt pour les événements du monde, son sens artistique et la rapidité de ses jugements. Kolář, qui savait découvrir les talents, pressentit que Béatrice allait comprendre son expression artistique où les images avaient remplacé les mots.

Mais Kolář ne se tut pas quand leur étrange correspondance réglée par un contrat s'arrêta. Parmi les œuvres « hors contrat » dédiées à Béatrice, son collage (prolage) envoyé de l'Angleterre le 1^{er} mai 1988 est le plus remarquable.

Ce message, poétique dans tous les sens du terme, fait probablement allusion à la rencontre de Béatrice avec Eric Didier, son futur mari. Dans l'ouverture découpée dans une carte postale représentant le Parlement à Londres apparaît Mars embrassant Vénus, détail provenant de la célèbre composition du maniérisme italien. A la différence des autres collages marqués juste par la date de leur création, Kolář a écrit ici le premier vers du poème *Mai* de Mácha et, à côté de sa signature et de celle de Běla, il a fait signer Roman Kameš et Ivan Blatný, un de nos plus grands poètes lyriques.⁴

Béatrice elle non plus n'a pas cessé d'écrire à Kolář après l'expiration de leur contrat. Rappelons au moins sa réaction

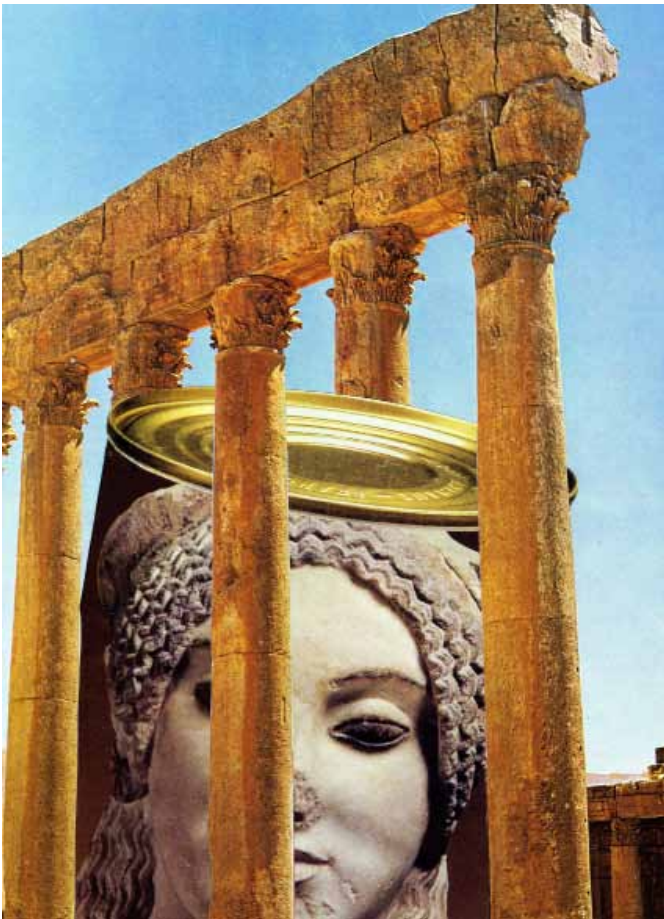
aux événements historiques du mois de novembre 1989. « Je pense beaucoup à vous, cher Jiří, et je pense aussi à Běla et à M. Kameš. J'imagine l'intensité avec laquelle vous avez suivi les événements qui ont eu lieu à l'Est, et à PRAGUE! Croyez-bien que je les vivais moi aussi avec émotion ... » écrit la toute jeune journaliste en ajoutant qu'elle envoyait tous ses collègues partis en Pologne, en Roumanie, en Tchécoslovaquie où elle aurait aimé partir pour voir elle-même les changements de la situation politique.⁵

Son voyage rêvé se réalisa bien plus tard. En automne 2001, elle vint à Prague pour fêter le dixième anniversaire de son mariage avec Eric Didier et elle en profita pour rendre visite aux Kolář. J'ai accompagné le jeune couple chez les Kolář le jour anniversaire, le 7 septembre, et j'ai vu comment Běla et Jiří, alité déjà depuis longtemps, étaient heureux de leur visite, comment Jiří regardait et appréciait les photographies des œuvres de Béatrice, j'ai entendu comment il rappelait l'année de leur correspondance qui leur avait profité à tous les deux.

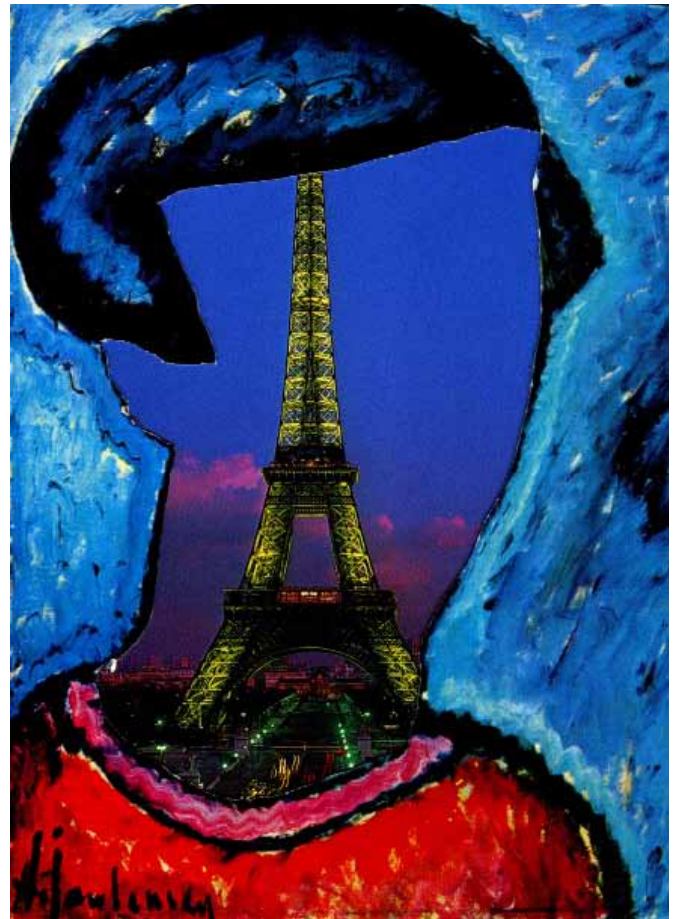
Béatrice comprit l'importance de la volonté, elle apprit à s'exprimer avec aisance ce qui facilita ses études de journalisme. La connaissance des œuvres de Kolář l'orienta vers l'étude des arts plastiques et plus tard, elle lui permit de changer de métier. La journaliste devint sculpteur.

Pour Kolář, réfugié politique, le dialogue de toute une année avec Béatrice représentait une source fraîche d'inspiration et d'informations.⁶ La spontanéité des observations d'une jeune fille cultivée l'aiderent à connaître la vie du pays qui lui avait proposé de devenir sa seconde « patrie » en lui offrant la nationalité française en 1984. Heureusement, Jiří Kolář n'en eut pas besoin très longtemps. Depuis « la révolution en velours », il pouvait voyager à Prague où il s'installa définitivement dix ans plus tard en mai 1999.

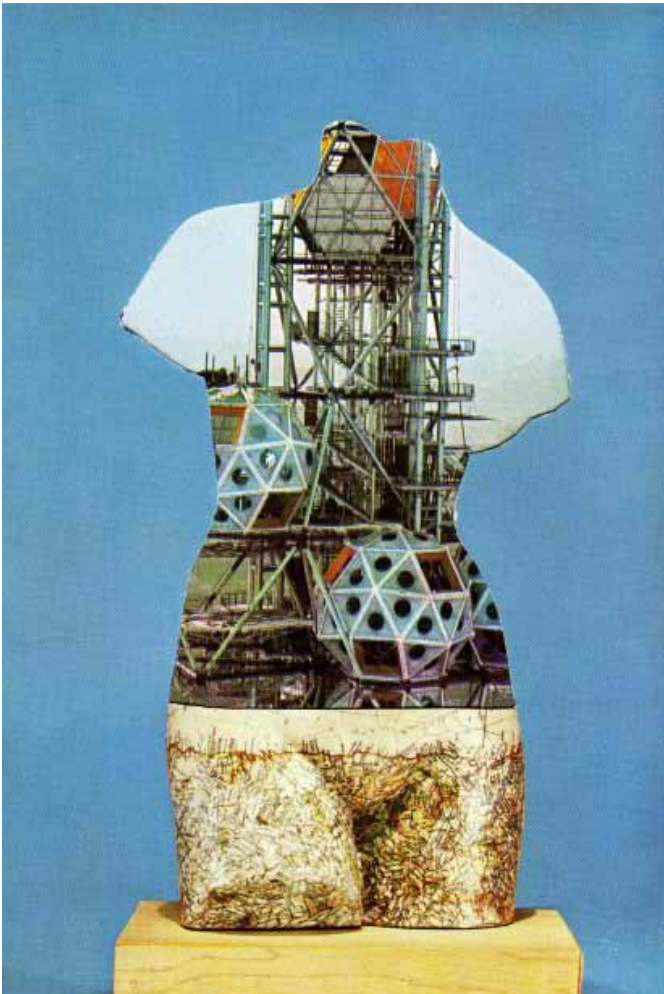
J'aime me souvenir de nos rencontres dans l'atmosphère décontractée des années quatre-vingt-dix. A Paris, à la Réunion des Musées Nationaux en janvier 1992, quand il signait le contrat pour la décoration des pages de couverture de deux catalogues – guides des collections de la Galerie nationale⁷ et ensuite en été, déjà à Prague, au vernissage de Josef Šíma à Valdštejnská jízdárna. La sensation de l'instauration de la liberté était tellement forte qu'elle ne pouvait pas être bridée par des craintes de ce qui pourrait la menacer.



Sans date



5. 9. 1986



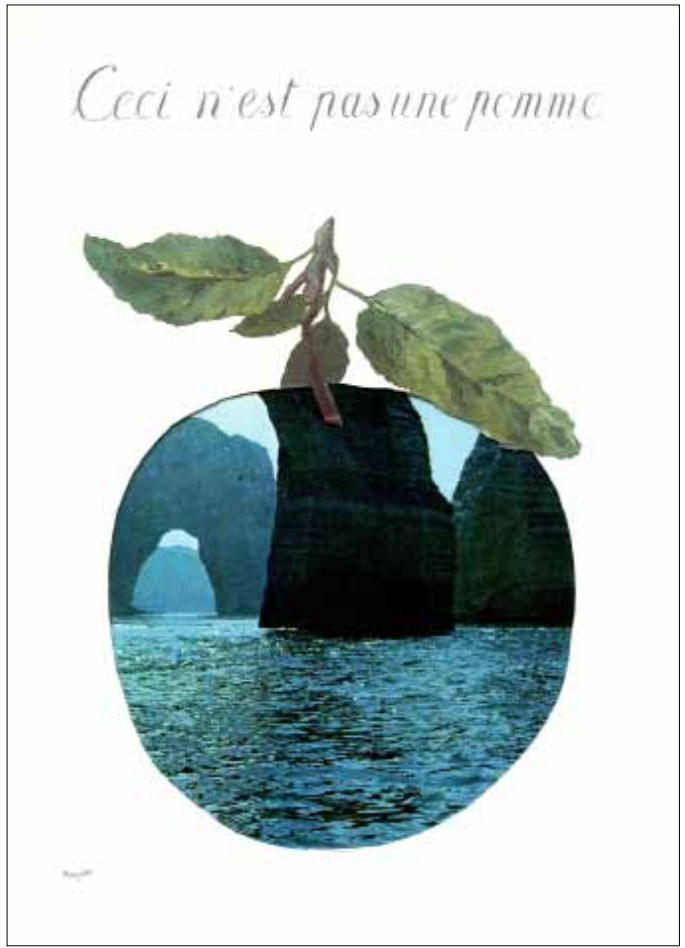
7. 10. 1986



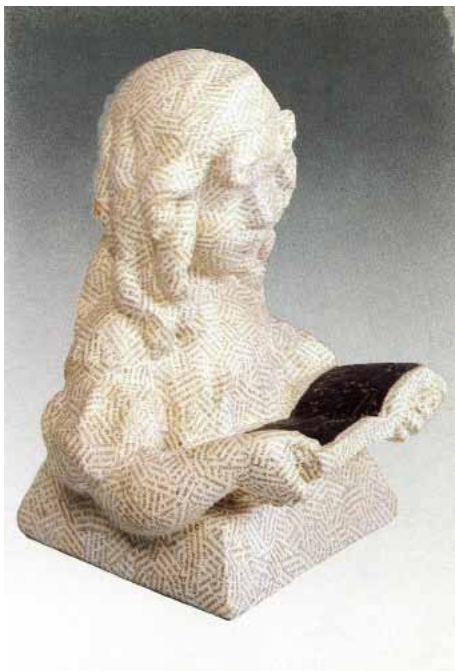
8. 12. 1986



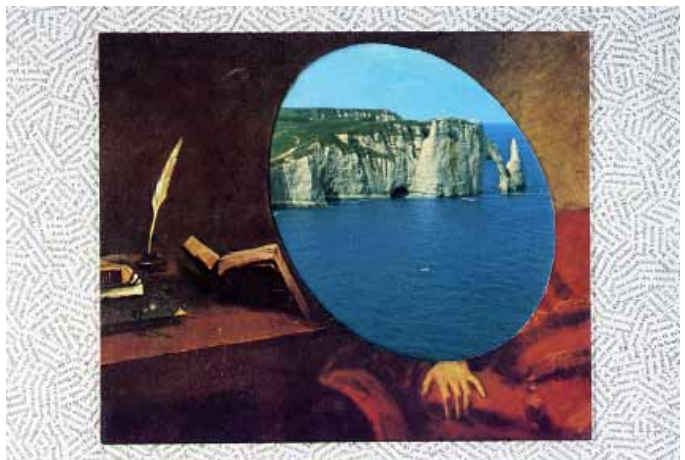
28. 8. 1986



22. 8. 1986



24. 8. 1986



21. 8. 1986



26. 8. 1986

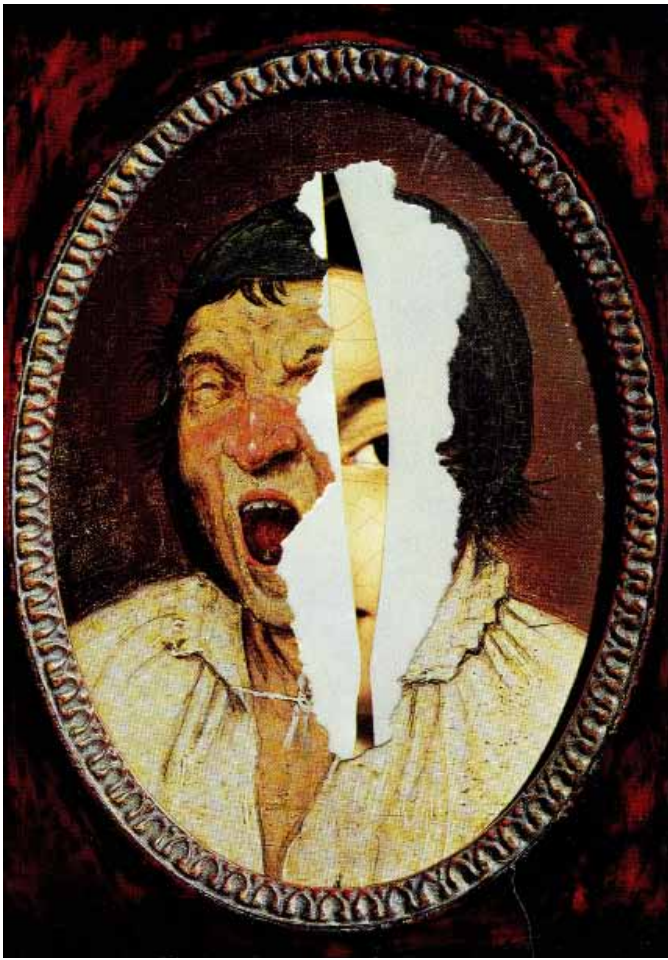
Jiří Kolář était au courant de la situation au pays surtout grâce à Madame Marie Vaculíková, épouse du célèbre écrivain Ludvík Vaculík, dont le courrier illustre clairement les événements dans les années après la Révolution de velours. Kolář communiquait avec elle à sa façon particulière qui avait déjà fait ses preuves; en réponse aux lettres, il envoyait des collages. A la différence du dialogue quotidien avec Béatrice Bizot qui avait duré douze mois, sa correspondance avec Madla (Marie) Vaculíková était hebdomadaire, de 1991 à 1993, puis elle fut irrégulière jusqu'au retour de Kolář à Prague.⁸

Je regrette de n'avoir eu l'idée de recommander à Béatrice la publication de son courrier personnel que récemment. Běla aurait certainement aimé fournir un commentaire de connaisseur intime. Après le décès de Kolář, elle reprit tout naturellement son rôle: le suivi du travail de plasticienne de Béatrice et de son chemin d'artiste. Les dernières années de vie de Běla, nos rencontres ou nos entretiens téléphoniques ne se sont jamais passés sans évoquer nos amies françaises que nous avions en commun, Irène et Béatrice, comme c'était le cas au temps de Kolář.

L'année prochaine, par un concours de circonstances, une belle occasion d'organiser une exposition de collages inconnus de Kolář et de publier la correspondance « Béatrice – Jiří » se présentera. Dix ans se seront écoulés depuis la disparition de Kolář et vingt ans depuis le jour où il est devenu le premier mécène de l'Association des amis de la Galerie nationale à Prague à peine fondée. Il l'a fait à notre plus grande joie d'une façon très spontanée: il a téléphoné pour dire qu'il souhaitait bonne chance à notre association et qu'il envoyait un don financier. Son geste, aimable et inattendu, a eu l'effet d'un baume dans nos débuts difficiles. C'est aussi pour cela que nous pensons à lui avec gratitude.

Bibliographie

- 1** Les lettres de Béatrice Bizot sont déposées dans le Monument de la Littérature nationale à Strahov.
- 2** Dílo Jiřího Koláře (11 volumes, Odeon 1992–2002, Československý spisovatel, Mladá fronta, Paseka, ed. V. Karfík (volumes 1–9) et M. Topinka (volume 11); le 1^{er} volume, 1992, comprend Dny v roce et un cycle de proses inédit Roky v dnech.
- 3** Jiří Kolář, Psáno na pohlednice I, comprend la correspondance adressée à Běla Kolářová, envoyée dans les années 1983–1985 de Paris à Prague; Dílo Jiřího Koláře cf. note 1, volume 8, 2000 – Jiří Kolář, Psáno na pohlednice II, comprend la correspondance fictive adressée à Běla Kolářová, dans les années 1985–1987; *ibid.*, volume 5.
- 4** Ivan Blatný, (1919 Brno – 1990 Colchester), poète et traducteur. Au printemps 1948, il partit avec Jiří Kolář et Arnošt Vaněček (écrivain, journaliste et traducteur) suite à une invitation du British Council à Londres, d'où il ne revint jamais. Ensuite, il fut déchu de ses droits civiques et de ses biens. Roman Kameš, né en 1952 à Prague, graphiste, peintre, typographe et homme de lettres vivant à Paris.
- 5** Béatrice Bizot à Jiří Kolář, le 12 janvier 1990.
- 6** Les notes de Běla dans les lettres de Béatrice expliquant les mots que Jiří ne comprenait pas sont bien la preuve de l'apport de Běla au dialogue français.
- 7** Galerie nationale de Prague. L'ancien art européen. Le Palais Sternberk (kat.) – Réunion des Musées Nationaux. Galerie nationale de Prague. L'ancien art européen. Le cloître St. Georges (kat). Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- 8** Madla Vaculíková: *Drahý pane Kolář* (korespondence z let 1991–1993 adresovaná J. Kolářovi, 1994, ed. K. Jadrný); Madla Vaculíková: *Drahý pane Kolář* (korespondence z let 1993–1999 adresovaná J. Kolářovi, 1999, red. J. Jiskrová). Leur correspondance était irrégulière.



5. 4. 1987



3. 5. 1987



11. 5. 1987



20. 5. 1987

Béatrice Bizot: Mes souvenirs

C'est accoudée à la même table autour de laquelle j'avais partagé un premier déjeuner avec Jiří Kolář il y a plus de vingt ans qu'Olga Pujmanová et Irène Bizot m'ont encouragée, cet été, à écrire ou plutôt décrire l'histoire qui a un jour fait entrer Jiří Kolář dans ma vie.

C'est à la fin de l'été 1986 que Jiří, accompagné de sa femme Běla, sont venus un jour déjeuner chez mes parents. Ils vivaient à Paris et étaient liés avec ma tante, Irène Bizot, qui avait de nombreux amis tchèques. Cette dernière avait en effet été envoyée par la Réunion des Musées Nationaux à Munich en août 1968 et avait prolongé son voyage à Prague pour une semaine au cours de laquelle elle avait de cette expérience, tissé de nombreux liens dans le monde de l'art tchèque. Elle avait donc invité ce couple d'artistes pour lequel ma famille avait déjà beaucoup d'admiration, à visiter le site exceptionnel d'Etretat. On fit une grande balade sur les falaises, il faisait beau.

J'avais alors vingt ans et mon humeur était à l'insouciance même si l'été se terminait et que des examens universitaires importants pour moi se profilaient à la rentrée.

Jiří ne parlait pas bien le français mais Běla faisait le lien et la conversation tourna autour de l'écriture. Etant la plus jeune à la table, on m'interrogea sur mes projets et je répondis que j'avais des velléités du côté de l'écriture ayant à l'époque l'idée de devenir journaliste. Jiří raconta qu'il avait été séparé de Běla pendant plusieurs années au cours desquelles cette dernière lui avait écrit quotidiennement. Elle avait ainsi fait, selon lui, d'énormes progrès sur le plan de l'expression et du style. Dans l'enthousiasme du moment, il me lança un défi de sa voix ronde: « Vous n'avez qu'à m'écrire tous les jours, vous verrez ! ». J'attendis un instant la traduction que Běla me fit de sa voix appliquée, avec cette pointe d'accent chantant qu'elle avait. Animée par la bonne humeur qui régnait à la table et sentant certainement qu'il m'était donné une chance, j'acceptai. Ai-je brandi ma fourchette en souriant, ou ri après avoir proféré ces mots d'acceptation? Je ne le sais plus. Toujours est-il que ce « oui » a scellé mon engagement mais aussi, et je ne le savais pas encore, le sien.

Dès le lendemain j'achetai dans une boutique de souvenirs une carte postale du village, celui de cette première rencontre, voulant ainsi lui montrer que je ne prendrais pas à la légère ce défi.

Ce que je ne savais pas, et qui me surprit énormément, fut qu'en retour de mes très modestes écrits, je me mis à recevoir à mon retour à Paris des enveloppes quotidiennes contenant non des mots, mais des images découpées ou plutôt soigneusement déchirées, souvent dans des cartes postales, toujours datées du jour où elles m'étaient envoyées. Elles étaient parfois, et pour mon plus grand plaisir, en relation avec une circonstance ou un fait relaté dans mes lettres. Ainsi, une des premières que je reçus représentait une jeune fille de Chardin appuyée contre un morceau de falaise découpée dans une carte postale achetée à Etretat. Kolář était un poète des images, il jouait avec elles comme le font les poètes avec les mots. Il était aussi un travailleur invétéré, et Běla disait qu'il ne cessait de manipuler des morceaux de papier jusque dans ses moments de détente du soir.

Les jours se succédèrent aux autres et jamais je n'ai failli à ma tâche. Parfois tard dans la nuit après une journée chargée, je descendais dans la rue pour aller jeter dans la boîte aux lettres du coin de la rue un mot griffonné, quelques lignes ou une longue lettre en direction de la rue Olivier Métra dans le 20^{ème} arrondissement de Paris.

Le souvenir de cet homme au regard vif et au verbe slave, habillé d'une chemise rayée et d'un complet beige et dont les cheveux s'étaient envolés dans le vent sur les falaises d'Etretat s'émuait peu à peu et se transformait dans mon esprit en un interlocuteur un peu mystérieux et désincarné que je ne voulais pas décevoir.

Au bout des quelques semaines, je lui fis part de mes craintes face aux examens. J'avais en effet une série d'épreuves à passer et je me sentais peu sûre de moi. Ces incertitudes durent déclencher une alarme rue Olivier Métra, car, une semaine plus tard, je reçus une lettre non chargée d'images mais de vrais mots, des mots avec des lettres. Tapée à l'encre violette sur une vieille machine à écrire. Elle me percuta. Me fit même un peu mal. Elle n'était pourtant poussée que par un désir de répondre à certaines interrogations posées par moi sur les pouvoirs de la volonté. Elle disait en substance que la volonté peut tout, et qu'il devait en être de même pour moi face aux examens. Qu'il valait mieux en finir avec cette correspondance.

N'ayant pas de recul, je pris cela au premier degré et me sentis un peu rejetée. Je répondis laconiquement que j'avais bien reçu le message. Je concentrerai dorénavant



28. 2. 1987

mes énergies sur les examens et chasserai les lettres de mes pensées.

Un mois plus tard les examens étaient finis. La pensée de Jiří trottait toujours dans ma tête et je pris ma plume pour lui proposer de continuer à lui écrire, s'il le voulait bien. Même si je me rendais bien compte qu'il était un homme occupé et qu'il avait autre chose à faire que de lire mes lettres. Son silence suffirait à me faire comprendre.

Quelques jours plus tard, avec le courrier, arriva une grosse enveloppe à mon nom. Une enveloppe kraft, doublée de papier bulle. Elle contenait plus de trente collages. Chacun daté d'un jour où nous ne nous étions pas écrit. Une pensée pour chaque jour perdu. Mon émotion fut grande.

Le lendemain je recevais de nouveau une lettre typographiée à l'encre violette. Il s'agissait cette fois d'un contrat en bonne et due forme. Un contrat d'un an où je m'engageais à lui écrire chaque jour, où il s'engageait à m'envoyer chaque jour un collage, « selon les règles d'une correspondance entre une très jeune fille et un très vieil homme ».

A partir de ce jour une année jour pour jour s'écoula, jalonnée d'images et de mots transportés quotidiennement par le service des postes.

Cet exercice m'a demandé une constance quotidienne. Je ne me doutais pas que cette discipline allait m'occuper tant l'esprit. La fin du jour devait voir venir au moins quelques lignes racontant un fait,



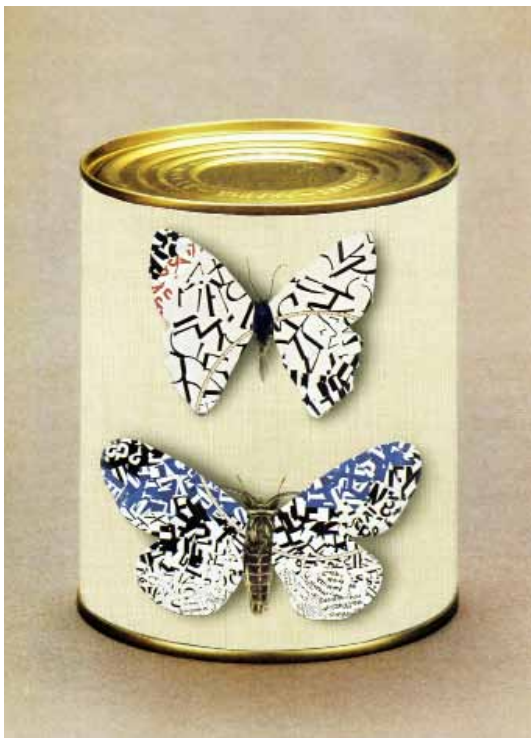
13. 3. 1987

un sentiment. Cependant je ne voulais en aucun cas lui écrire comme on se raconte dans un journal et je crois que je me suis beaucoup refrénée, peut-être autocensurée.

Cette année a été marquée par mes études en Histoire, par la mort de ma grand-mère dont j'étais extrêmement proche, par quelques voyages.

Je lui ai parfois envoyé des objets. A l'occasion de la mort de ma grand-mère, nous avons eu le droit de choisir certains objets, parfois sans valeur, en guise de souvenir. Dans son appartement, j'avais trouvé dans une jolie boîte de bois ancienne un amoncellement de toutes petites clés ayant jadis ouvert les portes de petites armoires, cabinets ou commodes et qui avaient été gardées dans cette boîte. J'avais décidé d'en coller une à la place du mot Jiří dans ma lettre du lendemain. Cela lui avait plu car Běla m'avait appelée quelques jours plus tard pour me demander si j'en avais d'autres à lui envoyer. Je le fis, et reçus plus tard en cadeau un collage en forme de livre sur lequel il avait collé des clés pour former une lettre avec entête et signature. Cet échange de clés a je crois pour moi été fondateur d'une influence de cet objet sur mon travail de sculpteur. Elles sont toujours présentes dans mon travail et représentent les mots indicibles, symboles de ce qui est caché, occulté, enfermé en nous et révélateur de nos pensées profondes.

Bien que nous habitions la même ville je ne l'ai quasiment pas vu. Et je ne le désirais pas. Mes parents invitèrent les Kolář à dîner un soir d'hiver. Et je ne savais pas



19. 7. 1987

où me mettre. Il me semblait que notre proximité physique, entourée de convenances et de politesse était indécente. Je suppose que j'éprouvais une maladresse à m'adresser à lui oralement.

Je me rendis également au vernissage d'une exposition à la galerie Maeght. Il me sembla que toute la communauté tchèque de Paris était là. C'était un rendez-vous joyeux. Je me mis dans un coin et l'observai : très animé, rieur parlant même fort sa langue maternelle. En « français », il était plus silencieux, évidemment. Il m'accueillit avec chaleur et me présenta à quelques personnes.

Je lui rendis également visite avec mes parents à son atelier dans le vingtième. Un bel espace lumineux, très haut de plafond. Il y avait des livres et des œuvres partout. Il nous expliqua comment il collait ses papiers, comment il pressait ses œuvres pour qu'elles soient parfaitement droites et plates en les écrasant sous le poids de livres empilés. Je lui fis cadeau d'une petite sculpture en terre cuite représentant une femme enceinte prenant un bain dans une bassine.

Je fis connaissance de Roman Kameš et nous passâmes un bon moment avec la charmante Běla.

Běla. Je suis sûre qu'elle était très présente dans cette correspondance. Pourtant lorsque je mettais mon enveloppe dans la boîte elle s'adressait toujours à Jiří. Nous avons cependant par la suite bâti toutes les deux une amitié régulière car nous nous sommes souvent donné rendez-vous pour

évoquer notre travail et nos vies. Je suis allée la voir à Prague avec Olga Pujmanová et Irène Bizot en 2008, et c'est la dernière fois que je l'ai vue, nous faisant un dernier geste du haut de sa fenêtre.

Une année exactement est passée. Ma vie étudiante s'intensifiait, ma vie sentimentale aussi. Je n'ai cependant jamais dérogé à mon engagement.

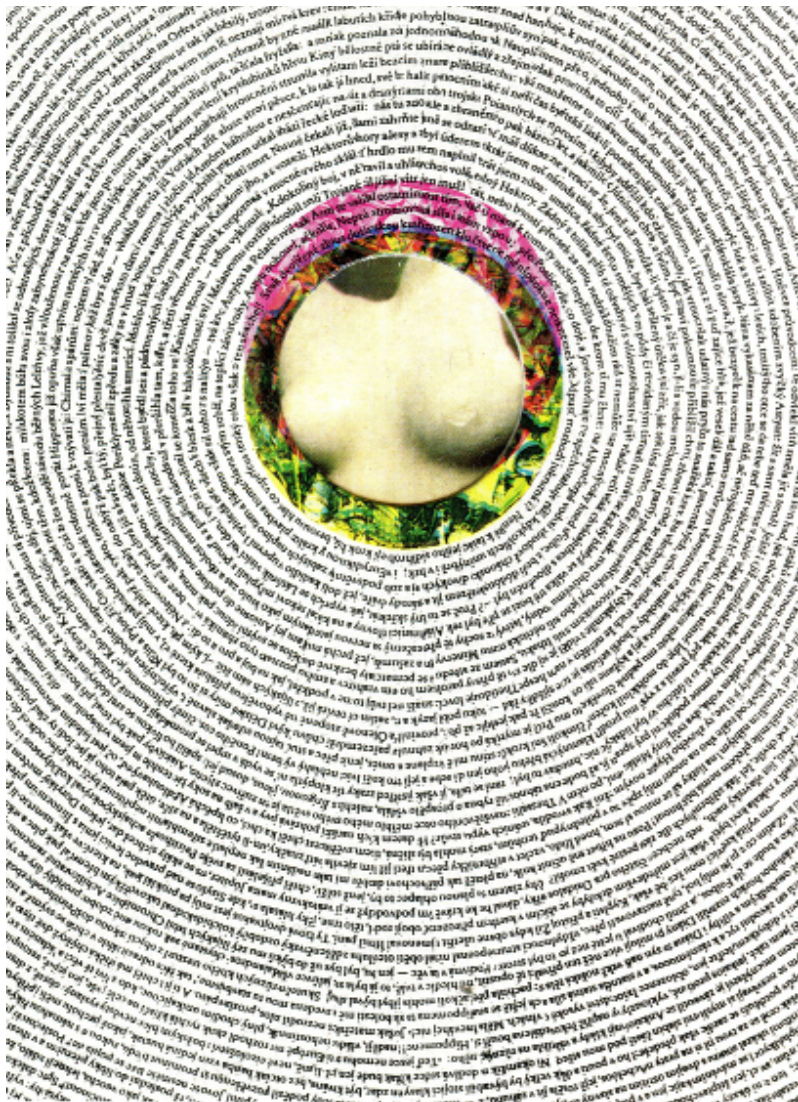
C'était en 1986. Vingt ans plus tard avec l'aide d'Olga Pujmanová, j'ai pu recevoir une photocopie de mes lettres dont je n'avais gardé aucune copie... L'enveloppe contenant ces photocopies est arrivée 20 ans après exactement, jour pour jour, la date de notre contrat rédigé à l'encre violette. Le hasard prend parfois des airs solennels. J'ai coupé la ficelle et ai replongé dans ces lettres envoyées du temps de ma jeunesse. Faisant intrusion, comme une étrangère un peu voyeuse dans ma propre vie, j'y ai vu trop de retenue. Aujourd'hui j'en aurais dit plus... Sans doute derrière cette retenue puis-je entrevoir la jeune fille polie que j'ai été. Et pourtant il me semble être devenue quelqu'un d'autre. Qui sait? Toujours est-il que cette année fut intense pour moi et cette interaction avec « cher Jiří » a certainement influencé le travail de l'artiste que je suis devenue.

Sélection des œuvres et des lettres

Réunies à Etretat avec Olga Pujmanová et Irène Bizot, nous tentons de faire une sélection de mes 354 lettres écrites à Jiri Kolar et autant de collages reçus de lui: 253 cartes postales et de nombreux collages de plus grande taille.

Nous avons tenté de reproduire des cartes représentant la période Etretataise, le voyage en Grèce, mademoiselle Rivière toujours présente, et le reflet dans les images de certains états d'âmes racontés dans mes lettres. Il est à noter que de nombreux collages sont actuellement encadrés chez moi à Tarragone en Espagne et n'ont pu être sélectionnés pour cet article.

Etretat, août 2011



17. 8. 1987

DE BEATRICE A JIRI

Cher Jiri,

Voici un clin d'œil que je vous envoie. Mlle Rivière est aussi charmante le jour que la nuit, où s'échappe tout son mystère.

Je vous envoie toute mon amitié, *Beatrice*

Paris, le 22 août 1986

Cher Jiri,

Aujourd'hui j'ai été comblée lorsque j'ai découvert mon courrier: 3 lettres de vous. Je les ai toutes lues et admirées chacune à leur tour et je les ai beaucoup aimées.

Bien sûr je me suis regardée dans la glace et je me suis transformée en oiseau grâce à vous. Je suis donc devenue un ortolan qui peut avoir des aspects innombrables, et je me sens très légère tout à coup.

Depuis une semaine, chaque matin, je me réjouis de ce que je pourrai vous écrire dans la soirée, et j'imagine au fur et à mesure que les événements de la journée défilent toutes les choses que je pourrai vous raconter.

Le soir, pourtant, quand le moment est venu d'écrire, je cherche à n'évoquer que les impressions heureuses, pour vous épargner les soucis « communs » d'une jeune fille de 20 ans.

J'ai beaucoup d'idées de choses à vous envoyer, en effet, je voudrais photographier et vous montrer des objets que j'aime. A demain, cher Jiri,
Beatrice

23 août 1986

...Je voudrais lui raconter quelque chose d'extraordinaire, une histoire qui le fasse sourire lui aussi... Il est trop tard, mes tempes se resserrent et je me sens un peu fatiguée. Il vaut mieux me coucher, cette nuit je ferai un rêve et demain je le lui raconterai...

24 août 86

...J'ai en face de moi une montagne de travail et, dans mes moments de découragement, j'ai peur de ne pas être à la hauteur de ma tâche... Je me suis jurée que je ferai l'impossible. Je voudrais avoir la certitude que cette volonté insolente et puissante existe...

26 août 1986

Cher Jiri,

J'ai reçu votre réponse qui m'a beaucoup touchée car j'y ai vu point par point tous mes états d'âme: les couleurs, l'agitation, la diversité représentent mes désirs et mes combats intérieurs, tandis que par derrière ou dans la réalité apparaissent les échéances, la rigueur, le devoir. Je l'ai reçue à trois heures de l'après-midi et je l'ai gardée sur moi jusqu'au soir pour pouvoir la regarder de temps en temps.

Le week-end prochain je retourne à Etretat où, bien sûr, je penserai beaucoup à vous. Je regarderai les falaises avec un œil nouveau en pensant à la description que vous m'en avez faite dans vos dernières lettres.

A demain, cher Jiri, *Beatrice*

27 août 86

...Les lumières de la ville s'éteignent peu à peu et les hommes pensent déjà au lendemain.

Bientôt je descendrai l'escalier de l'immeuble avec ma lettre à la main, j'ouvrirai la grande porte et jeterai un coup d'œil pour m'assurer qu'aucune ombre malveillante ne viendra m'importuner dans ma course nocturne. Je marcherai, seule dans la rue sombre, pour aller poster votre lettre que, je crois, vous recevrez par le courrier du matin.

Ce soir, j'ai l'impression d'être en attente de quelque événement, quelque hasard, car je ne saurais définir ce que c'est...

Paris, 1^{er} octobre 86

J'ai 20 ans et je ne veux pas mourir sans laisser derrière moi quelque chose que j'aurai construit avec ma force. Cependant à partir du moment où je décide d'être sincère dans mes lettres, je ne peux cacher mes faiblesses...

Je suis prête à reprendre cette correspondance, cela me plairait même beaucoup. Je veux cependant être sûre que cela ne vous importune pas et je ne veux pas que vous vous sentiez obligé de « m'écrire » tous les jours si cela ne vous convient pas...

Paris, 4 octobre 1986

...il m'est impossible de vous retransmettre l'impression d'émerveillement que j'ai eu ce matin en ouvrant votre paquet. Je l'ai d'abord contemplé sans l'ouvrir, comme on regarde un objet mystérieux dont on sait qu'il contient des merveilles et puis j'en ai tiré les multiples pensées insoupçonnées qui m'ont comblées.

Paris, 7 octobre 1986

J'aime le sommeil profond et pesant qui récompense une journée fatigante et qui alimente les hasards du lendemain...

Paris, 8 octobre 1986

...il y a du bleu partout derrière les maisons, derrière les feuilles des arbres et derrière les autobus, tout semble plus simple et moins grave...

PS. Dekuju Vam za vasi pozor a za vseny « Kolaze » « *Beatris* »

4 octobre 1984

Je soussigné, Jiri Kolar, demeurant à Paris (20^{ème}), 61 rue Olivier Métra, m'engage par la présente, pour autant que je reste en bonne santé et en pleine possession de mes facultés, à envoyer chaque jour, pendant une période d'un an, commençant le 4 octobre 1986, à mademoiselle Béatrice Bizot, demeurant à Paris (15^{ème}) 75 avenue de Breteuil, un collage d'un format à ma convenance.

Ladite Béatrice Bizot sera en contrepartie tenue de faire parvenir chaque jour, à moi soussigné, Jiri Kolar, une lettre dont les dimensions ne seront pas déterminées d'avance mais dont le contenu reflétera fidèlement celui de sa vie, c'est-à-dire qu'elle ne se défendra pas d'y parler de ses rêves, ses espoirs, de ses faits et gestes, de ses peines et plaisirs, etc., comme le veulent les lois de

toute correspondance entre une très jeune fille et un vieil homme.

Puisse la terre nous donner des forces et le ciel nous aider tous les deux à bien remplir les termes de cet engagement.

Jiri Kolar

Je soussignée Béatrice Bizot, demeurant à Paris 15^{ème}, 75 avenue de Breteuil m'engage par la présente, pour autant que je reste en bonne santé et en pleine possession de mes facultés, à envoyer chaque jour à monsieur Jiri Kolar, demeurant à Paris dans le 20^{ème}, 61 rue Olivier Métra une lettre dont les dimensions ne seront pas déterminées d'avance mais dont le contenu reflétera fidèlement celui de ma vie comme le veulent les lois de toute correspondance amicale entre « une très jeune fille et un vieil homme ». *Béatrice Bizot*

dimanche 9 novembre 1986

Cet après-midi, mon père m'a apporté de la terre glaise. J'aime beaucoup sortir du magma argileux des formes et des êtres modelés par mes mains. J'ai déjà fait „naître“ trois femmes. La première est allongée et lit un livre, la deuxième a un chapeau sur la tête, elle est assise et est enveloppée par une serviette, la troisième, ma préférée, est enceinte. Elle est à genoux dans son bain.

Paris, vendredi 14 nov. 86

(objet collé en entête: une petite clé)
Voici une clé dont vous trouverez peut-être la serrure. Vous accéderez sans doute à un trésor inversement proportionnel à sa taille...

Ma grand-mère avait une boîte en bois dans laquelle il y avait près de 500 clés ayant chacune un secret. Qui sait où vous mènera celle-ci... Le tiroir secret d'un meuble ancien? Un coffret à bijoux? Une cassette poussiéreuse où dorment depuis des siècles les lettres enflammées de Romeo à Juliette? Qui sait...

jeudi 20 novembre 86

Voilà, je vous ai envoyé les clefs, j'ai dû attendre de pouvoir passer par la poste. J'espère qu'elles vous parviendront sans problème.

Cela m'a fait plaisir d'entendre la voix de votre femme au téléphone et je profite de cette lettre pour lui adresser mes sentiments respectueux et affectueux.

J'étais contente que cette petite clef vous ai plu et c'est avec plaisir que j'ai trié celles que vous allez recevoir.

25 novembre 86

...Aujourd'hui la faculté était en ébullition. tous les étudiants parlaient à tort et à travers du projet de loi de monsieur Devaquet qui devrait changer certains statuts des universités... Je n'ai pas personnellement pris parti dans cette polémique n'ayant pas encore pu lire le texte même de ma loi... ils ont décidé de faire grève et ils interrompent les cours de ceux qui ne le veulent pas en disant que « la démocratie c'est la loi de la majorité à laquelle la minorité doit se plier »... ceux qui voteront la loi ne seront pas gênés par les étudiants qui n'étudient pas. Cela ne peut que nuire aux étudiants qui finiront par rater leurs examens. Ils feraient mieux de faire une manifestation, cela ferait sûrement plus de bruit...

vendredi 28 novembre 86

...Merci de m'avoir envoyé votre histoire écrite par Jindrich Chalupecky... peut-on dire que vous êtes une sorte de pionnier? Que vous avez toujours exprimé votre pensée avec ce courage et cette indépendance d'esprit qu'ont certains artistes et par des moyens toujours nouveaux et toujours expressifs...

lundi 8 décembre 86

...« Jiri Kolar l'œil de Prague » est un très beau livre. Je vous remercie énormément de me l'avoir offert. Je l'ai feuilleté et j'ai aimé votre Prague froissée. J'ai plus envie que jamais d'y aller.

j'ai commencé à lire le texte de Michel Butor et j'apprécie beaucoup toute cette conversation poétique...

vendredi 12 décembre 86

...j'ai entamé les „Réponses » et ne m'en détache pas. vous êtes un homme de progrès. Je découvre beaucoup de choses et j'ai l'impression en lisant que je survole le monde, que j'ouvre les yeux sur une multitude de choses...

26 décembre 1986

Il est tard dans la nuit, l'heure où l'on peut se moquer de tout. C'est un peu comme quand on a bu juste ce qu'il faut pour avoir l'illusion d'être lucide et de voir le monde d'en haut.

Parfois dans ces atmosphères presque folles j'ai des idées et des pensées, des intuitions que je vous écrirais bien mais j'ai peur de changer d'avis après les avoir postées.

dimanche 28 décembre 86

Peut-être sommes nous tous dans une immense poche transparente qui flotte dans un univers de vide blanc. Peut-être les étoiles s'étendent à l'infini de l'infini et indéfiniment. Il n'y a pas de limites. Peut-être un jour, à la fin des temps, Dieu fera disparaître l'espace aussi. Et il n'y aura plus RIEN. Les âmes n'ont pas besoin d'espace et de temps, éternelles, elles sont.

Nous rêvions à cela hier soir avec Benoît et nous pensions que cela nous dépassait...

mardi 30 décembre 86

...Vous avez de la chance d'avoir un jour rencontré mademoiselle Eiffel avec sa robe légère et surtout mademoiselle Joconde qui est si inaccessible!...

vendredi 2 janvier

...je dois vous remercier pour ce superbe poème de clés. Merci, enfin à Bela Kolarová de nous avoir donné son temps et sa gentillesse. Je dois dire que j'étais impressionnée à l'arrivée dans cet atelier, je dirais même intimidée.

Des centaines de piles de papier et de livres, quelques œuvres superbes et l'artiste lui-même.

Jiri Kolar a des yeux très rieurs avec au fond d'eux la lueur de l'humour.

dimanche 3 janvier 87

Ce matin il y avait dans l'escalier de l'immeuble, une odeur de brioche ou de tartines grillées. Elle flottait, surtout au premier étage. En passant, je me suis dit « j'en parlerai à Jiri ». C'était presque meilleur que si je les avais savourées, doux, sucré, grillé.

Qui eût cru qu'une telle odeur puisse émaner de chez les gens du premier? Un petit couple sans histoires, bien rangé, que l'on croise dans l'escalier sans s'en apercevoir...

samedi 31 janvier

Etre seuls. C'est peut-être la réalité la plus crue et le sentiment le plus désespérant qui existe. Je crois que j'ai peur de la vraie solitude, celle où l'on s'enferme soi même en croyant que c'est le monde qui vous y a poussés. La solitude creuse, où chaque pensée est un cul de sac et un monde où l'on se noie. celle qui n'est pas un passage ou un havre de paix mais une éternité, un instant qui se prolonge à l'infini.

lundi 2 mars

Ceci est une flûte

Cher Jiri, J'ai reçu votre collage de lundi avec, dans la profondeur de la nuit, à Paris,

un cœur qui sent la chaleur l'envahir et qui se cache derrière une forteresse, celle du silence ou celle de l'apparence, de la pudeur. Cette muraille est bien épaisse pour ce jeune cœur qui n'a reçu que quelques coups, une blessure peut-être... En réalité cette muraille peut être celle d'une raison factice, n'est qu'un prétexte pour trouver une peu de sommeil malgré la folie ou la fièvre de ce cœur qui cette nuit là, est capable de tout...

dimanche 8 mars 87

Le dimanche est souvent le jour le plus morne et parfois triste de la semaine. Celui-ci ne m'inspire pas grand chose. La rue est vide, les feux marchent pour des voitures qui sont dans leurs garages...

lundi 23 mars 87

Cher Jiri,

Je me demande si c'est vers 20 ans que l'on change le plus. Dans un sens j'espère que oui, car en fin de compte, c'est fatigant de changer. On a la taille adulte (ou a peu près) et pourtant chaque jour, les certitudes de la veille ne sont plus là pour nous servir d'appui.

On se demande, peut-être un peu trop, si ce que l'on fait est bien, et puis de toute façon on ne sait pas très bien ce que l'on veut. Mais en même temps on sait que l'on veut quelque chose...

samedi 28 mars 87

...J'ai dit à mon frère que si je mourais je lui confierais toutes ces idées noires et dévastatrices, ainsi il pourrait avoir de la matière pour écrire les épopées d'une midinette adolescente...

mercredi 1^{er} avril

...Qui est le plus coupable dans la mort du roi dans la pièce « Macbeth » de Shakespeare? Macbeth lui-même ou sa femme? C'est la question que ma mère a posé à ses élèves dans un devoir sur table. Elles ont toutes répondu que c'était lady Macbeth. Cela sous prétexte que c'était elle qui l'avait poussé à tuer, qu'elle l'avait tenté et avait fait grandir l'ambition de son mari. Lui, en revanche aimait le roi, bien sûr, il était ambitieux, mais il avait beaucoup hésité. Tuer ou ne pas tuer, là est la question.

Maman et moi avons répondu que c'est lui, le coupable. Lady Macbeth est une enfant capricieuse, un peu folle, elle fonce et ne réfléchit presque pas. Macbeth, lui, a réfléchi, il a fait un choix et a sacrifié son amour du roi à son ambition. Par conséquent il a choisi et dans un choix, malgré

tous nos conditionnements, il y a un instant où nous sommes LIBRES.

Les élèves de ma mère considèrent que l'homme est conditionné et n'est pas libre, que la fatalité pèse sur lui.

Je trouve cette vision de l'homme et de la vie vraiment lugubre. Moi je crois que chaque homme a, à un moment de sa vie au moins, eu la chance d'être libre. Peut-être qu'ils n'utilisent pas cette chance, qu'ils la négligent. Peut-être qu'ils n'ont pas la force de s'en servir, mais il l'ont eu, ne serait-ce qu'un petit peu...

mardi 28 avril 1987

...Femme-parfum, femme-masque, étoile, femme-orientale et mystérieuse, femme-naïve, femme ancestrale et femme forteresse, chaleur. Elles semblent toutes pareilles et pourtant elles ont au fond d'elles tous ces visages tous ces miroirs.

Vous avez dû partir en voyage, je vous envie. J'ai retrouvé l'université qui se remet lentement en marche.

J'ai recouvert mon pied droit de terre glaise et j'ai fait un moule. Bientôt, si cela réussit, je pourrai vous envoyer le bout de mon pied par la poste...

mercredi 13 mai 1987

...Merci beaucoup pour le collage de ce matin. Il est aussi beau des deux côtés. Cependant l'esprit n'est pas pareil à l'envers et à l'endroit (et vice versa). Le cheval tire les pensées de la jeune femme vers le passé, il l'incite avec violence à se retourner vers le calme et le secret. L'autre cheval, le bleu, l'invite à promener son regard vers l'horizon. Quelles pensées se cachent derrière ce regard hermétique, figé, peut-être perdu? Quelle invitation suivra-t-elle? Ça, c'est moi qui le déciderai selon que je mettrai l'une ou l'autre face contre le mur...

mercredi 20 mai 1987

...Je lis avec attention « Jours des années, années des jours »... Je trouve très belle l'idée que pour ce dernier « un seul poème, de quelques vers, un seul tableau, pas plus grand qu'une carte postale, remplit tout son horizon, ses actes, ses paroles et jusqu'à son avenir »...

4 octobre 1987

Cher Jiri,

les parents sont sortis, et j'ai invité des amis. Il est tard, ils sont partis. Chopin continue de jouer ses airs et je ressens une sorte de tristesse. Les lumières du salon sont allumées et remplissent le silence et la solitude.

Des pensées resurgissent et me rappellent le caractère solennel de ce jour. C'est peut-être cette solennité qui marque les grands jours et les rend inoubliables qui me rend triste, ou plutôt, qui me rend grave.

N'ai-je pas encore mentionné que nous étions le 4 octobre: Cette date s'est gravée dans ma mémoire il y a un an exactement, lorsque j'ai reçu votre lettre-contrat où nous nous engageons; moi à vous écrire, et vous, à m'envoyer des collages « selon les lois de toute correspondance entre une très jeune fille et un vieil homme ».

Cher Jiri, si je ne vous ai pas écrit très régulièrement ces derniers temps, c'est que la lettre de ce soir qui prépare la journée de demain, m'a occupé l'esprit. Je réalise cependant, maintenant que je l'écris, que je n'y ai encore que trop peu songé tant il m'apparaît à cet instant tout ce qu'elle peut signifier.

Voilà maintenant plus d'un an que je vous écris chaque jour, que je me mets devant le vide d'une feuille blanche pour extraire l'essence de ma journée, aussi infime ou insignifiante soit-elle. Voilà un an que chaque jour je me demande ce qu'ont valu mes dernières vingt-quatre heures de vie. Et maintenant que je regarde en arrière, je réalise que cela a mis en valeur certains événements. Et peut-être que cela a donné de l'importance à ma vie, tout simplement. Comme si chacun de ces événements s'étaient imprimés quelque part et ne s'étaient pas écoulés avec le flot de tout ce qui s'oublie.

Voilà un an aussi que je reçois vos poèmes qui m'ont souvent troublée et m'ont toujours fait plaisir.

Pour cela, et pour tant d'autres choses, Jiri, je vous remercie. Et je suis heureuse d'avoir partagé avec vous, mes joies, mes peines et mes épreuves ou tout simplement mes observations.

Je suis heureuse aussi que cette correspondance ait eu lieu cette année justement. Comme si le destin avait mis sur ma route de quoi vous écrire et de quoi réfléchir: la mort de ma grand-mère, mon premier travail, mes voyages et certains sentiments. Et puis aussi, des jours apparemment vides, ou comme les autres, et en réalité pleins d'enseignement.

Jiri, je suis heureuse d'avoir fait votre connaissance et celle de votre délicieuse Bela.

Cher Jiri, pour reprendre vos propres termes d'il y a un an, la terre nous a donné les forces et le ciel nous a aidés tous les deux à bien remplir les termes de notre engagement. Un contrat est un contrat;

et c'est sans doute ce qui fait sa valeur. Il semble que la date soit tombée et que le temps de dire que les bonnes choses ont une fin soit venu.

Mais cher Jiri. Je crois que je ne résisterai pas à la tentation de vous envoyer quelques lettres de temps à autre (si vous n'y voyez pas d'inconvénient), comme les dernières secousses de vie d'un mourant, ou tout simplement, comme ça, en toute sérénité. Je vous embrasse ainsi que Béla.

Béatrice

DE JIRI A BEATRICE

Chère Béatrice,

Je crois que nous deviendrons de vieux amis. j'ai un seul regret, moi je serai toujours vieux et vous très jeune. Voici le mode d'emploi pour la carte postale découpée: recherchez une photo à vous et placez là sous le découpage. Est-ce que vous vous trouvez différente? Et après, allez dans la salle de bain et regardez vous dans la glace à travers du découpage. Vous y pouvez regarder aussi ce que cela fait de vos doigts, de votre bouche, de vos cheveux, etc...

Prochainement, n'attendez de moi une réponse verbale, mais il me fera plaisir de vous envoyer de chaque fois comme la réponse une carte postale découpée ou collée.

Amicalement à vous,

J. K

Chère Béatrice,

Choisissez n'importe quelle reproduction et mettez là sous le « masque ». les autres vous pourrez soit les rejeter soit les numéroter fans l'ordre que vous les trouvez les meilleurs.

J. K

Paris, le 27 août 1986

Chère Béatrice,

il y a un abîme infranchissable qui sépare la volonté de la distraction, une inimitié mortelle qui oppose le travail acharné à la négligence. Attention donc à ce qui vous attend!

Je suis un homme qui a fait siennes les paroles de Van Gogh disant qu'il n'était pas né pour jouir de la vie mais pour faire quelque chose dans le monde, et comme je n'aime pas l'indifférence et le laisser-aller où nous n'avons tous que trop tendance à tomber, je vous propose de laisser dormir notre « correspondance » jusqu'à ce que vous ayez bien terminé vos examens.

Ma lettre d'aujourd'hui sera donc la dernière en attendant que vous ayez la joie de me faire part de la victoire de votre volonté.

Mes salutations respectueuses à vos parents.

Bien à vous, *Jiri Kolar*

P. S. Remplissez les trous de la reproduction, à tort et à travers, avec les fragments ci joints. Collez le carton par derrière et fixez le tout avec une punaise où vous voudrez. J. K

Chère Béatrice,

Si mademoiselle Rivière vous déplaît, regardez la le soir à travers de la lumière d'une lampe.

amicalement votre

J. K

1^{er} mai 1988

Chère Béatrice, Pour vous ces vers du poète Tchèque K. H. Macha. Byl pozdní večer, první máj, večerní máj. Byl lásky čas.

I. Blatný, Bela, J. K, Roman [Kameš]



Béatrice BIZOT

Née à Milan, Italie, le

7 avril 1966

Vit à Milan puis à Sydney, Australie et arrive en France à l'âge de 13 ans.

Fait une maîtrise d'histoire

à la Sorbonne, est diplômée de l'école de journalisme ESJ.

Elle part en Italie où elle entre à l'Académie des Beaux Arts de Milan, la Brera. Elle retourne à Paris et sera journaliste pendant quelques années avant de partir en 1993 vivre 5 ans aux Etats unis où elle approfondira la sculpture et devient définitivement sculpteur.

En 2004 elle part en Espagne où elle a son atelier et vit avec son mari et ses trois enfants.

Elle a exposé aux Etats Unis, à Paris, Compiègne, Le Havre, à Barcelone et au Musée d'Art Moderne de Tarragone, a réalisé trois sculptures publiques pour la ville de Tarragone en Espagne.

Traduction Klára Notaro

Husitství a styl.

Poznámky k výtvarné kultuře Prahy v předvečer husitských válek a k její interpretaci¹

JAN KLÍPA

Jan Klípa,
kurátor Národní
galerie v Praze,
specializuje se na
deskovou malbu
14. a 15. století.

Otázka vztahu husitského reformačního hnutí a výtvarného umění patří k nejdiskutovanějším tématům české umělecko-historické medievistiky.² Při dosavadních pokusech o vymezení pojmu husitské, či v širším kontextu utrakvistické,³ umění byl – vedle prosté doby vzniku – zásadním kritériem pro zařazení díla do této kategorie jeho ikonografický obsah či (v menším počtu případů pramenně doložená) konfese donátora.⁴ Volba námětu totiž dokáže identifikovat konfesijní kontext díla, respektive konfesijní příslušnost donátora nejzřetelněji. I v tomto případě je však namístě opatrnost, jak ukázala kontroverze okolo tzv. *Krumlovského sborníku*⁵ nebo Jakubem Kostowskim opakovaně akcentovaný výskyt eucharistických motivů (téma Bolestného Krista či zobrazení kalicha), které jsou v českém prostředí interpretovány jako proreformní,⁶ ale ve Slezsku ve druhé čtvrtině 15. století se objevují v prostředí katolickém,⁷ či konečně případ Assumpty⁸ adorované utrakvistickou rodinou Smíšků z Vrchovišť.⁹

Přijmeme-li jako premisu, že forma a obsah výtvarného díla tvoří jednotu,¹⁰ je s podivem, že se jen výjimečně setkáme s pokusem popsat jako typické pro husitské prostředí také určité formální znaky – jinými slovy definovat husitské umění z hlediska stylu. Výjimku tvoří řada studií Roberta Suckaleho.¹¹ Suckale vyšel z vlivné teorie slohových modů, formulované Janem Białostockim¹² (na jejímž teoretickém základě postavil již starší studii o problematice stylových poloh

v parléřovském umění¹³) a zformuloval tezi, podle níž je možné volit slohovou polohu – tedy formální podobu – tak, aby výsledné dílo odpovídalo politickým či konfesijním názorům objednavatele. Tuto tezi pak aplikoval na široce pojaté husitské umění, a to ve svém referátu na 28. mezinárodním kongresu dějin umění v Berlíně.¹⁴ Vyšel z Husovy kritiky obrazů a kostelní výzdoby, která odvádí diváka od Krista a uvrhuje jej v pokušení, a vyložil ji jako kritiku formální stránky výtvarných děl českého krásného slohu – jejich svůdné krásy a barevnosti a jejich realistických tendencí vedoucích ke směšování nebeského a pozemského.¹⁵ Nakonec explicitně formuluje: „Diese Kritik hatte größte Wirkung. Auf vielerlei Weise versuchten zeitgenössische Auftraggeber und Künstler, ihr zu entsprechen. ... Deshalb gewinnt seit etwa 1400 eine Tendenz zur Reduktion der Schönlinigkeit und -farbigkeit zunehmend die Oberhand, die man nicht einfach als schlechtere künstlerische Qualität abtun kann. Sie ist Absicht.“¹⁶

Suckale dokládá svou tezi poukazem na *Roudnický oltář*¹⁷ (obr. 1), zejména na jeho střizlivou barevnost a ikonografický typ, kdy je P. Maria zobrazena pokorně klečící u lůžka a nikoli trůnicí na nebesích a triumfálně korunovaná. Na tomto místě je třeba upozornit, že autor patrně opominul prostý fakt, že jde o oltářní archu Smrti Panny Marie a nikoli Korunování Panny Marie – volba námětu zde tedy sleduje vysoce pravděpodobně zasvěcení oltáře a nikoli Husovy názory na umění krásného slohu. Navíc případná scéna Korunování

Panny Marie se mohla nacházet vyobrazená např. v nedochovaném nástavci triptychu.¹⁸ Pro další příklady ilustrující vliv názorů Jana Husa na výtvarné umění sahá Suckale do památkového fondu lokálních center sousedících s Českým královstvím, zejména do prostředí norimberského. V Norimberku se totiž Hus krátce zastavil na své cestě do Kostnice v roce 1415, byl zde přivítán zvědavými zástupy a disputoval s místními mistry. Podle dopisu, který zaslal do Prahy, došly Husovy názory v Norimberku obecného přitakání, z něž se vymykal pouze nesouhlasný postoj jakéhosi kartuziána a faráře od Sv. Sebalda.¹⁹ Z této epizody dedukuje Suckale natolik zásadní vliv reformních myšlenek Husových na norimberskou produkci, že ji neváhá nazvat přímo „reformním stylem“, který ovládal místní tvorbu až do poloviny 15. století.²⁰ Důkazem je mu mariánský *epitaf Anny Imhoffové*,²¹ který se ve srovnání se svým prvotním vzorem – tedy *Madonou z Roudnice* – vyznačuje potmělou monotónní modro-červenou barevností. Výpovědní hodnotu zmiňovaných rozdílů však podstatně snižuje fakt, že na dnes ztraceném nápisu, který epitaf doplňoval, byla zmíněna smrt Anny Imhoffové dne 2. července roku 1449.²² Srovnávaná díla tedy dělí přibližně sedm desetiletí. Podobně se Suckale vyjádřil ve své syntéze vývoje dějin umění v Německu: v reakci na Husovo kázání se v českých i okolních zemích objevilo umění (Suckale je označuje za „husitské“ či poněkud anachronicky za „utrakvistické“), které zůstalo katolické po stránce obsahové, ale formálně odpovídalo na kritiku estetiky krásného slohu. A to zejména rezignací na formální krásu a vybranou barevnost. Zpřesnil přitom časové vymezení, když za spodní hranici tohoto jevu označil rok 1405.²³ Své přesvědčení o úzkém vztahu koloritu a proreformního smýšlení však Suckale demonstroval okrajově již ve starším příspěvku o *basilejském diptychu a oltáři z Pählu*.²⁴ Reformní orientaci podle něj signalizuje užití tlumených barev s charakteristickou prevalencí hnědi na *arše z Pählu*.²⁵ V textu Suckale odhalil i stopu, která jej přivedla k označení koloritu za hlavní rozlišovací formální znak reformního či husitského umění. Byl jí případ *Tabulí starých a nových barev*, tedy obrazových antitezí nošených podle běžné interpretace dobových zpráv Prahou někdy v letech 1412–1414 na popud Mikuláše z Drážďan a jeho antitetického polemického spisu.²⁶ Jak je patrné z jeho textu, a jak to zachytily i pozdější ohlasy těchto propagandistických děl – zejména tzv. *Jenský kodex* z konce

15. století, výjevy zachycující Krista a apoštolů v jejich příkladném konání byly pojednány ve zdrženlivé, světlé a jednoduché barevnosti, zatímco jejich protějšky, nejčastěji kaceřující zlořády papežství a kuriální praxe byly vyvedeny v sytých, pestrých barvách a s dekorativně pojatým pozadím.

Shrneme-li základní body Suckaleho teorie o formální podobě husitského umění, lze říci, že autor operuje předně s širokou znalostí Husových názorů na náboženské umění (zvláště pak jeho distance vůči těm soudobým uměleckým projevům, které dnes nazýváme krásným slohem), a to nejenom v českém prostředí. Za druhé předpokládá obecnou akceptanci těchto názorů a za třetí pak uzavírá, že převažující odpovědí uměleckého prostředí na tyto podněty je vědomý ústup od smyslové krásy obrazů a soch, nejmarkantněji vyjádřený změnou koloritu, přičemž referenční analogií pro takové konstatování jsou pozdně gotické iluminované ohlasy *Tabulí Mikuláše z Drážďan*.

Otázka, do jaké míry byly teoretické názory Husa a jeho následovníků na umělecká díla obecně známa a nakolik lze právě jimi vysvětlit například fenomén husitského ikonoklasmu, patří jistě mezi nejzásadnější v soudobé diskusi, ale také mezi ty, na něž nedokážeme přesvědčivě a jednoznačně odpovědět. Zdá se však, že bude nutno počítat spíše se selektivní znalostí dotčených názorů, které navíc v případě Husově, jak bylo v literatuře vícekrát zdůrazněno, zdaleka nepatřily k jádru jeho učení.²⁷ Situaci v roce 1417, kdy se otázka obrazů dostala na rovině teoretického zápasu do samotného středu tehdejších disputací, dokresluje (stejně jako míru fragmentárnosti našeho poznání dané problematiky) nedávné zjištění, že známý text „týnského kázání“ Jakoubka ze Stříbra pravděpodobně není kázání, ale latinsky psaná univerzitní kvestie – což podstatně snižuje možný impakt v širokých kruzích obyvatelstva.²⁸ Ikonofobické či ikonoklastické projevy lidu tak spíše skutečně, jak to formulovala Milena Bartlová, napodobovaly ojedinělé akce předáků hnutí, jako byly například doložené performance Jeronýma Pražského, aniž však byly neseny hlubším pochopením jejich intelektuální báze.²⁹

Druhý bod – tedy přesvědčení o široké akceptanci Husových myšlenek – ignoruje fakt, že i samotné pražské prostředí bylo ve vztahu k Husovi značně diferencované. Přestože Hus nacházel zastání na Václavově dvoře (i to však se střídavým úspěchem – s ohledem na právě domínující dvorskou kliku),³⁰ stále existovala

mocná enkláva, která jeho učení nakloněna nebyla, totiž vysoký klérus v čele s arcibiskupským dvorem a movitý měšťský patriciát zhusta německé národnosti.³¹ Z těchto sociálních vrstev se pak samozřejmě rekrutovala značná část objednavatelů uměleckých děl.

Samostatný exkurs si vyžaduje analýza Suckaleho korunního důkazu v podobě *Tabulí starých a nových barev*. Představa o existenci věroučných či polemických desek – jakýchsi středověkých transparentů nošených v průvodech a procesích, které měly ilustrovat text traktátu Mikuláše z Drážďan, je mezi historiky středověkého umění oblíbená a široce sdílená. Z hlediska ostatních historických oborů však není situace zcela jednoznačná. František Šmahel relativizoval některé zažitě představy o Mikulášově traktátu již v roce 1992.³² Předpokládaná souvislost mezi spisem a malířskými památkami je podle něj důsledkem sugestivně působící výtvarné terminologie. Oba výrazy – *color* i *tabula* mají však své významy také v rámci systému středověké rétoriky, který je pro traktát Mikuláše z Drážďan adekvátnějším kontextem, jak dokládá i označení několika opisů tohoto textu jako *dialogus* či *conversatio*. *Color* je totiž běžný pojem označující formální rétorický prostředek – jedním z užívaných středověkých rétorických kompendií byl tak spis Onulfa ze Špýru s názvem *Colores rhetorici*, který o barvách vůbec nepojednává.³³ Výraz *tabula* pak v kontextu rétoriky označoval přehled či shrnutí autoritativních výroků k určitému tématu. Jediným dokladem souvislosti Mikulášova textu s určitými malbami je tak noticka připojená k Husově traktátu „De sex erroribus“ v *Mikulovském rukopisu*.³⁴ Na otázku, zda by mohly iluminace *Jenského kodexu* vycházet právě z výzdoby Betléma – jediného doloženého ohlasu Mikulášových *Tabulí* v malířském médiu, pak odpověděl záporně v důkladném rozboru těchto maleb Miloslav Vlk.³⁵ Šmahel sám se přiklání k možnosti, kterou naznačil již Karel Chytil,³⁶ totiž že Mikulášův traktát mohl druhotně posloužit jako libreto k agitačnímu cyklu, který byl podle zprávy Václava Hájka z Libočan vymalován v mázhausu příbytku drážďanských mistrů v domě U černé růže.³⁷ Pozdější parafráze v obou rukopisech (jak v *Jenském*, tak v *kodexu z Göttingen*) jsou pak spíše nežli replikami této výzdoby samostatným pozdním zpracováním Mikulášova textu. Uzavřeny na stránkách kodexu pak pozbývají původního zamýšleného agitačního charakteru.³⁸

I v případě, že budeme nadále předpokládat souvislost výzdoby obou kodexů

s dříve existujícím obrazovým cyklem, můžeme poukázat na fakta, která hovoří proti Suckaleho hypotéze. Kupříkladu množství vysvětlujících nápisových pásek, které obrazy doprovázejí, svědčí spíše o gramotných a poučených adresátech cyklu, které bychom mohli velmi dobře hledat ve studentech navštěvujících pražské obydlí Drážďanských. To by však opět omezovalo doposud předpokládaný obecný a široký dopad malovaných *Tabulí*, jakož i formální stránky jejich výtvarné podoby. Další problematická skutečnost je, že oproti tradovanému názoru nejsou obrazy Krista a apoštolů v *Jenském kodexu* vyvedeny v tlumených a jednoduchých barvách důsledně všechny. Například kolorit scény Mytí nohou apoštolům na fol. 34v se v ničem neliší od barevnosti antitetického Líbání nohou papežovi na fol. 35r. (obr. 2). *Kodex z Göttingen* pak s touto formální dichotomií nepracuje vůbec. Moralistní rozměr dodal tady až malíř *Jenského kodexu*³⁹ a ani zde, jak vidno, nebyl zcela důsledný.

Vedení přímé linie mezi tlumeným koloritem směřujícím k monochromii a proreformními názory se však jeví jako příliš zjednodušené i z opačného úhlu pohledu: s ohledem na díla, o nichž lze říci, že prokazatelně vznikla v husitském či prohusitsky orientovaném prostředí. Takovou atribuční jistotu nám poskytují zejména iluminované rukopisy zhotovené pro konkrétního známého objednavatele. Argumentace, která se snaží ohraničit pole knižního malířství jako produkci natolik specifickou, že nám nedovoluje poznatky zde získané analogicky uplatňovat na jiné druhy malířského projevu, v tomto případě neobstojí, neboť klíčovými díly, o něž se Suckaleho teorie (aplikovaná zhusta na deskovou malbu) opírá, jsou právě památky malířství knižního – vedle zmiňovaných *Kodexů z Göttingen* a *Jeny* je to *Kompendium z augustiniánského kláštera v Metten*, na jehož příkladu Suckale svou hypotézu vyložil poprvé.⁴⁰ Výzdobu *Bible Husova* i *Žižkova přítele*, husitského hejtmána a královského mincmistra Petra Zmrzlíka ze Svojšína z let 1411–1414 charakterizoval Karel Stejskal slovy: „Za kresebné poklesky odškodnil malíř diváka pozoruhodnými koloristickými efekty, zvláště v šerosvitně malovaných výjevech odehrávajících se v noci.“⁴¹ (obr. 3) Iluminátor tohoto díla se skutečně vyznačuje zálibou v jasných, svítivých tónech, jejichž efekt – který zmiňuje Stejskal – spočívá v nepříliš rafinovaných, ale o to účinnějších akordech nelomených základních barev. Podobně lze charakterizovat i kolorit bohaté výzdoby tzv.

Krumlovského sborníku z majetku knihovny Národního muzea (obr. 4). Tímto rukopisem se naposledy detailně zabývala Daniela Rywíková, která navázala na starší literaturu a v otázce datace a donátora našla přijatelný kompromis mezi názory Karla Stejskala a Mileny Bartlové. Domnívá se, že rukopis vznikl pravděpodobně v roce 1417 pro reformě orientovaný jihočeský okruh v čele s Oldřichem z Rožmberka (před jeho odklonem od kalicha) a jeho matkou – oddanou Husovou ctitelkou Eliškou z Kravař. Po formální stránce nicméně v ilustracích nenalezneme ani stopy po zdrženlivosti při užívání sytých a jasných barev.⁴²

Pozoruhodným případem je ve sledovaném kontextu soubor 28 ilustrací k *cestopisu Sira Johna Mandevilla*, chovaný v Národní knihovně v Londýně. Tento výjimečný konvolut zařadilo starší bádání přesvědčivě do prostředí pražské malby druhého desetiletí 15. století, a to jak z důvodů slohových, tak ikonografických – malíř totiž evidentně vycházel z českého překladu Mandevillova textu, který pořídil kolem roku 1410 dvořan Václava IV. a pozdější autor latinské *Husitské kroniky* Vavřinec z Březové.⁴³

Pro meritum našeho tématu má zásadní význam technika, kterou jsou ilustrace provedeny a která velmi úzce souvisí s jejich specifickou barevností. Monochromní kresba na světlezeleném pergamenu se slabou vrstvou malby nanášenou pouze výběrově – zejména v místech inkarnátů a korun stromů – (spolu s určitými náznaky sympatií k církevní reformě v textu cestopisu) by totiž mohla podporovat Suckaleho stylové vymezení husitského umění. A skutečně je v této souvislosti výzdoba londýnského *Mandevilla* zmiňována – poprvé v diplomní práci Otto Lohra.⁴⁴ Podle něj je zde pestřejší barevnost rezervována výjevům, které mají souvislost s kritizovanou církevní praxí, a téměř úplná monochromie pak scénám odkazujícím k době a prvotní církvi Kristově. Jako vzor podobného řešení jsou nepřekvapivě zmiňovány *Tabule starých a nových barev*.

Vedle námitky, kterou vznesl již Josef Krása – totiž že nejpestřejší ze všech 28 ilustrací je nikoli výjev s kurií a Janem XXII., ale naopak obraz Ráje⁴⁵ (obr. 5) –, se mi jako podstatnější jeví fakt, že monochromní malba či kresba se coby formální projev objevuje v období kolem roku 1400 častěji, a to snad ve všech centrech tehdejšího západního umění. Tedy i tam, kde ohlas Husových a kališnických názorů na umělecká díla opravdu předpokládat nelze (například v severoitalských uměleckých střediscích). Otevírá se zde proto otázka po

jiných příčinách obliby a významu monochromní či přímo grisaillové techniky, na kterou již v době před nástupem první generace nizozemských realistů reagovala i malba desková – jak o tom svědčí například postava sv. Jana Křtitele na vnitřní straně levého křídla *oltáře z Pählu*, který figuruje jako jeden z příkladů zmiňované teorie (obr. 6) –, či malířství nástěnné (zejména v italském prostředí).

Problematicke monochromie a grisaillové techniky byla v posledních dvou desetiletích, věnována v odborné literatuře zasloužená pozornost. Symbolickou hodnotu monochromního způsobu výzdoby zejména na materiálu francouzské knižní malby 14. století s přesahy do století následujícího zkoumala vídeňská badatelka Michaela Kriegerová, která jednoznačně dovedla, že monochromní malba byla – zejména ve spojení s barevným pozadím – chápána jako metafora luxusních zlatnických děl zhotovovaných ze vzácných kovů a emailů. Jako taková je pak symbolem drahocennosti a nákladnosti daného uměleckého díla.⁴⁶ Katharina Christa Schüppelová pak odlišuje monochromní kresbu, jejímž příkladem může být i *Mettenské kompendium* stejně jako ilustrace k *Mandevillovi* (Suckalem ostatně přímo dílensky propojené), od iluzivního monochromního malířství napodobujícího reliéf či plastiku na vnějších křídlech malovaných pozdně gotických oltářů, kde tento způsob výzdoby fungoval v liturgickém kontextu postního období.⁴⁷ Obliba monochromní malby však vrcholil již dříve, právě kolem roku 1400, a nemusí vždy jít pouze o malbu v šedavých tónech. Při její interpretaci si podle Schüppelové nevystačíme ani s poukazem na iluzivní efekty ani s poukazem na reformní řádový kontext.⁴⁸ Je totiž zapotřebí vzít v úvahu estetickou autonomii monochromní malby (a s tím související kresby samotné), která právě jako taková došla vysokého ocenění v prostředí dvorského umění přelomu 14. a 15. století. Umělci, kteří se tímto způsobem dokázali vyjadřovat, tak činili jistě pod vlivem dvorského „kultu kresby“⁴⁹ a na přání objednavatelů, kteří byli schopni novou estetiku náležitě ocenit. Domnívám se, že právě v takovém, spíše než v reformním, kontextu je nutno interpretovat kolorit *oltáře z Pählu*. Svědčí o tom zejména neobyčejně bohaté minuciózní zdobení, které akcentuje zlaté pozadí a dovoluje vnitřní strany oltáře číst cum grano salis jako drahocenné dílo zlatnického a emailérského umění.

Na základě důkladné analýzy dvou monochromních kreseb Lorenza Monaca –

slavné *Jízdy tři králů* a neméně proslulého *Navštívení Panny Marie* – a Cenniniho textu z *Libro dell'Arte* nastoluje navíc Katharina Schüppelová otázku, která se z uvažování o umění přelomu 14. a 15. století již bezmála vytratila, přestože byla v prvních dvou třetinách 20. století v tomto diskursu pravidelně zmiňována (pohříchu méně však skutečně studována), totiž otázku po roli fantaskního či snového elementu v umění internacionálního slohu. Tedy konkrétně formulováno: zda užití monochromie neslouží jako vizuální kód odkazující na přechod na rovinu fikce a fantazie, na rovinu, která leží mimo recipientův běžný časoprostorový rámeček.⁵⁰ Domnívám se, že právě to napovídá zvolený kolorit ilustrací k *Mandevillovým cestám*. Musíme však mít na vědomí, že se nám s největší pravděpodobností dochoval pouhý zlomek výzdoby, která se váže k prvním třinácti ze 121 kapitol české redakce Mandevillova textu, přičemž pravý gejzír pozdně středověké obraznosti i osobního fantazírování autorova popisující nejrůznější obyvatele dálných království a jejich výstřední zvyky – tento „exotický vokabulár“ – je uložen v druhé polovině textu. Fantazijní složka Mandevillova textu, související se samotným obrazem Orientu ve středověké imaginerii Západu jako místa chaosu, ale i místa, kam lze projektovat vědomá či potlačená přání a fobie, se sama stala v nedávné době předmětem detailního studia⁵¹ a byla ostatně již dříve rozpoznána i v akcentech první části textu – tedy zdánlivě konvenčního cestopisu po Svaté zemi, v jehož rámci autor věnuje zvýšenou pozornost „zázrakům, relikviím a mimořádným událostem jakéhokoli druhu.“⁵²

Měly-li být iluminace vyhotoveny rovnoměrně k celému textu cestopisu, pak by šlo o výjimečný soubor více než dvou set ilustrací, který by z rukopisu činil pravděpodobně nejvýpravnější ilustrovaný exemplář středověké cestopisné literatury vůbec. Takový podnik by v prostředí předhusitských Čech předpokládal mimořádného objednavatele, jehož by bylo třeba hledat nejspíše ve vysokých dvorských či církevních kruzích. Chtěl bych zde předložit hypotézu, podle níž by objednavatelem ilustrací k londýnskému *Mandevillovi* mohl být nejvyšší kancléř Václava IV., probošt vyšehradské kapituly, patriarcha antiochijský a biskup olomoucký – Václav Králík z Buřenic. Tento pozoruhodný mecenáš, jehož donátorská činnost začíná v poslední době získávat jasnější obrysy,⁵³ totiž vystupuje již u Josefa Krávy jako možný objednavatel *Dittrichsteinského martyrologia* z *Gerony*,⁵⁴ k čemuž se opatrně kloní

i Milada Studničková.⁵⁵ Výzdobu poslední složky *Martyrologia* pak Krása určil právě jako dílo iluminátora *Mandevillových cest* (fol. 92r, 92v, 93r).⁵⁶ Králíkovi z Buřenic, který se stal namísto Václava IV. – obrazně řečeno – legitimním dědicem Karlova stejně vášnivého jako promyšleného shromažďování ostatků, by jistě konvenoval i důraz, který je ve výběru ilustrací položen právě na scény spojené s ostatky Kristových pašijí a výjevy svatých hrobů a poutních míst (obr. 7). Navíc je známo, že Králík obdržel papežské povolení provozovat skriptorium na Vyšehradě, v němž pracovalo 30 osob (což samozřejmě nutně neznamená, že šlo o 30 iluminátorů).⁵⁷ Lze nicméně předpokládat, že co do vztahu k iluminovaným rukopisům byl tak jistě důstojným následovníkem svého krále.

Klíčem ke spojení ilustrací k *Mandevillovi* s Václavem Králíkem z Buřenic jsou podle mého názoru zejména výjevy na foliích 10 a 11. Dvě iluminace na fol. 10 (obr. 8), zobrazují dosti nezávisle na samotném textu tři majitele legendického Longinova kopí, kterým byl proklán Kristův bok: byzantského císaře, francouzského krále a císaře římského. Domnívám se, že lze předpokládat velmi těsnou souvislost mimořádné pozornosti věnované v iluminacích ostatku sv. kopí s událostí z roku 1410, kdy Králík z Buřenic získal v Římě jedny z nejcennějších pašijových relikvií – ostatky sv. Longina, které dal na Vyšehradě uložit do dochovaného románského sarkofágu.⁵⁸ O zvláštní úctě, kterou Václav Králík sv. Longinovi projevoval, svědčí i to, že jeho ostatky věnoval rovněž olomoucké katedrále (olomouckým biskupem byl od roku 1413) a do synodálních statut olomoucké diecéze vložil samostatný pasus o svátku sv. Longina. Stejně důležitá pro identifikaci donátora je pak ilustrace na následujícím foliu, která zachycuje průvod duchovních přinášejících nejcennější ostatky umučení Páně chované v Konstantinopoli před tvář císaře (obr. 9). V městském prospektu rozpoznala Zoe Opačicová symbolickou vedutu hlavního fora pražského Nového Města s pohledem na kapli Božího těla uprostřed (podle textu jde samozřejmě o „překrásný a převelký kostel ke cti sv. Žofie“) a dokonce s rotundou sv. Longina (sic!) při východní straně náměstí.⁵⁹ Průvod s pašijovými ostatky by pak byl odkazem na ukazování ostatků během svátku Kopí a hřebů Páně, které se zde konalo od roku 1354.⁶⁰ Neobyčejná je navíc pozornost, které se na iluminacích folií 11r a zejména 9v (obr. 10) dostává gotické centrále uprostřed náměstí – tedy kapli Božího těla, stavěné od roku 1382

na místě dřívějšího dřevěného provizoria. Výstavba svatyně byla jak známo prvotním úkolem Bratrstva kladiva a obruče, jehož členové, pocházející většinou z nejvyšších a nejmajetnějších vrstev blízkých královskému dvoru, se na stavbě finančně angažovali.⁶¹ Členem bratrstva byl pak mezi jinými i králův kancléř Václav Králík z Buřenic, kterého navíc ke kapli vázalo nepochybně obzvláštní pouto, když se mu podařilo prosadit ji vedle kolegiálního chrámu vyšehradského na seznam čtyř hlavních pražských chrámů, do nichž směřovaly poutě během milostivého léta roku 1393.⁶² Kaple byla sice v roce 1403 předána i se všemi nadáními do rukou českého univerzitního národa (konkrétně Janu Husovi), bratrstvo si však ponechalo patronátní právo ke kostelu a tím i „rozhodující míru kontroly nad dalším osudem kaple“.⁶³

Je-li uvedená argumentace průkazná, znamenalo by to, že bychom mohli konvenční datování ilustrací k *Mandevillovi* – tedy mezi léty 1410–1420⁶⁴ – zpřesnit na období vymezené roky 1410 (získání ostatků sv. Longina) a 1416, kdy 12. září Václav Králík z Buřenic umírá. Identifikace donátora však zároveň vylučuje možnost zařadit *Mandevillovy cesty* do vyložene proreformně orientovaného prostředí, v němž by bylo možno předpokládat vliv myšlenek jednotlivých reformátorů na konkrétní podobu umělecké zakázky.⁶⁵ Naopak je nutno konstatovat, že latentní kritika papežství a kuriální praxe (která mohla objednavateli konvenovat) v tomto případě s největší pravděpodobností nepřesáhla sémantické pole původního textu a nedotkla se formální podoby ilustrací.⁶⁶ Tím je ovšem pro teorii Roberta Suckaleho a Otto Lohra ztracena jediná malířská památka předhusitských Čech, u níž jde legitimně uvažovat o smyslu a účelu užití monochromní techniky.

Na základě svrchu řečeného je třeba na existenci svébytného slohového projevu odrážejícího reformní husitské názory pohlížet spíše skepticky. Vrátime-li se však k úvodní premise o bytostné jednotě formy a obsahu uměleckého díla, musí být položena otázka po příčinách této diskrepance. V rámci studia sledovaného období, které představuje dobu velkých společenských, ale i uměleckých změn, se nabízí jako účelné využít stále aktuálního potenciálu letité teorie Julia von Schlosser o paralelně probíhajícím vývoji uměleckého stylu na jedné a řeči umění na druhé straně.⁶⁷ K rozpracování předkládám hypotézu, dle níž bude nutno omezit aplikaci teorie volitelných stylových modů či vůbec funkčního pochopení stylu⁶⁸ právě na tu

výseč dobového umění, kterou Schlosser vymezuje jako oblast dějin stylu: tedy onoho vysokého, konvence a tradici překračujícího uměleckého tvoření, jehož nositeli jsou výjimečné umělecké osobnosti. Na straně druhé by pak zůstávala většina běžné umělecké produkce, která podléhá zákonitostem tradování a sdílení konvencí a stereotypů. Tento proces však často probíhá nereflektovaně, a to na rovině každodenní „umělecké řeči“. To by jinými slovy řečeno znamenalo, že ideální jednotu stylu a obsahu (a funkce) je vyhrazena pro umění „stylotvorné“, kdežto ona problematická disparátnost námětů, které se objevují bez patrné změny formální složky (tedy uměleckého rukopisu), by zůstala doménou oné „umělecko-historické mluvnice“.

Problematika vztahu obsahové a formální složky husitského umění před uzavřením kompaktát by potom spočívala v tom, že v něm dočasně chybí ona poloha stylová či stylotvorná a pro přeživší produkci zůstává použitelná tradovaná umělecká řeč – tedy onen Kropáčkův „rozkládající se formalistický (= krásný) sloh“.⁶⁹ Protože však ani kategorie uměleckého slohu a umělecké řeči nemohou být založeny jinak než historicky a sociálně – tedy nemohou existovat bez konkrétního tvůrce, objednavatele a recipienta – bude zapotřebí vrátit do diskuse tradiční (a dnes poněkud marginalizovanou) otázku exodu umělců z pražského centra v souvislosti s vypuknutím husitských bouří. Nově formulována by pak tato otázka zněla, zda pražské centrum neopustili právě ti umělci, kteří byli schopni naplnit kategorii uměleckého stylu – a to jednoduše proto, že to byli umělci kvalitní a jistě také drazí a husitská Praha jim nezaručovala dostatečnou poptávku a dostatečné ocenění.⁷⁰

Poznámky

1 Text je stylisticky přepracovaná verze přednášky Husitství a styl, proslovená na konferenci „Umění reformace v českých zemích (1380–1620)“ 17. února 2010. Drobné obsahové změny byly motivovány diskusními připomínkami Mileny Bartlové, Jana Hrdiny a Michala Svatoše, kterým tímto děkuji za cenné podněty. Stat vznikla za podpory grantu „Praha a střední Evropa – centra, periferie, síť. Desková malba 1400–1420“ (GA ČR 408/09/P655).

2 Studium této problematiky má dnes u nás již více než stoletou tradici. Z rozsáhlé bibliografie proto zmiňuji dvě z recentních publikací, které mohou posloužit pro základní obeznámení s hlavními proudy současné diskuse. Obsahují samozřejmě také (výběrově) odkazy na starší literaturu k tématu: Karel Stejskal, „Husitští válečníci a výtvarné umění“, in *Jan Žižka*

z *Trocnova a husitské vojenství v evropských dějinách* (= *Husitský Tábor, Supplementum 3*), eds. Miloš Drda - Zdeněk Vybíral, Tábor 2007, s. 395-431; Milena Bartlová, „Understanding Hussite Iconoclasm“, *Bohemian Reformation and Religious Practice*, Volume 7/2006, Praha 2009, s. 123-124. Významným starším počinem bylo III. husitologické sympozium v Táboře, konané v září 1983, jehož tématem bylo husitské obrazoborectví. Přednesené příspěvky byly publikovány v 8. čísle ročenky *Husitský Tábor* (1985).

3 Výrazy „husitské“ či „proreformní“ umění budou v následujícím textu užívány jako synonyma, která se vztahují k uměleckým projevům spojeným s husitstvím a s šířením Husových myšlenek - a to již od počátku 15. století, ale pouze po dvacátá léta, případně do podpisu kompaktát. Pro pozdější dobu je vhodné hovořit o umění utrakvistickém.

4 Toto kritérium bylo rozhodující i pro výběr exponátů představených v rámci výstavního projektu „Umění české reformace 1380-1620“ (Praha 2009-2010).

5 Milena Bartlová, „Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska“, *Umění XLIV*, 1996, s. 167-183; Karel Stejskal, „Poznámky ke krumlovskému sborníku“, *Umění XLV*, 1997, s. 93-97; Milena Bartlová, „Odpověď Karlu Stejskalovi“, *Umění XLV*, 1997, s. 97; Daniela Rywiková, „The Question of the Krumlov Miscellanea: The Chalice as Utraquist Symbol?“, *Umění LVII*, 2009, s. 349-363.

6 Josef Krása, „Studie o rukopisech doby husitské“, *Umění XXII*, 1974, s. 30; Bartlová 1996 (cit. v pozn. 5), zejm. s. 180; Jan Royt, „Utrakvistická ikonografie v Čechách 15. a první polovina 16. století“, in *Pro Arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila*, ed. Dalibor Prix, Praha 2002, s. 194.

7 Jakub Kostowski, „Sztuka śląska wobec husytyzmu. Późnogotyckie świadectwa malarskie“, *Artium Quaestiones IV*, 1990, s. 29-59; Jakub Kostowski, „Contra hereticos hussitas‘. O niektórych aspektach stylu pięknego na Śląsku i w krajach sąsiednich“, *Biuletyn historii sztuki LX*, 1998, s. 572-576; Jakub Kostowski, „Slezské umění a husitství, svědectví pozdně gotického malířství“, in *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550*, IV. Opava, ed. Kaliopi Chamonikola, Brno 1999, s. 101-109.

8 K motivu Assumpty a jeho konfesních souvislostí viz Jan Klípa, „Jan Kapistrán v jižních Čechách a otázka protokonfesionalizace ve výtvarném umění“, in *Christianizace českých zemí ve středoevropské perspektivě*, ed. Jiří Hanuš, Brno 2011, s. 178-195; Milena Bartlová, „Obraz církve v pražském slovanském klášteře ve 14. a 15. století“, in *Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, eds. Klára Benešová - Kateřina Kubínová, Praha 2008, s. 93-106.

9 *Smíškovský graduál*, Vídeň, ÖNB, cod.s.n. 2657, f. 285r; Josef Krása, „Knižní malířství“, in

Jaromír Homolka - Josef Krása - Václav Mencl - Jaroslav Pešina - Josef Petráň, *Pozdně gotické umění v Čechách (1471-1526)*, Praha 1984², s. 417-420; Milada Studničková, „Úvodní iluminace Smíškovského graduálu jako klíč k interpretaci rukopisu“, in Prix (cit. v pozn. 6), s. 183-189.

10 Srov. např.: Robert Suckale, „Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten“, in *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, eds. Bruno Klein - Bruno Boerner, Berlin 2006, s. 271-282.

11 Suckale patrně nevědomky navazuje na některé myšlenky, které nadnesl ve své, přes mocný sediment dobové ideologie dodnes inspirativní, studii v 50. letech minulého století Karel Stejskal („Archa Rajhradská a její místo ve vývoji českého umění první poloviny 15. století“, *Universitas Carolina, Philosophica*, Vol. 1, No. 1, 1955, s. 61-108). Podle něj je paralelou husitské nauky a husitského zpěvu výtvarné umění, které koření v krásnoslohých formách přelomu století, ale vyznačuje se tzv. „žánrovým realismem“. Jeho vrchol vidí Stejskal v díle Mistra Rajhradského oltáře. Netřeba dodávat, že v tehdejší Stejskalově pojetí souvisí žánrový realismus a jeho antiteze - formalismus - s třídním zakotvením v dobovém proletariátu, respektive ve dvorských reakčních kruzích. Se Suckaleho teorií souzní Stejskalova poznámka, že husitství zapůsobilo „na soudobou estetiku svým bojem proti skvostným obrazům, malovaným drahocennými barvami a bohatě zdobenými zlatem. Proti nim vyzdvihuje Jakoubek ze Stříbra jako postulát »imago naturalis«, tedy patrně obraz srozumitelný s naivně realistickou tendencí“. Ibid., s. 72. Formální kvalitu „realismu“ přiřadil ovšem Stejskal husitskému umění již o rok dříve: „...tak jako husitský zpěv, existovalo i husitské umění. Náměštářská deska dokládá, jaké neobyčejné realistické možnosti byly v něm skryty.“ Karel Stejskal, „Podoba císaře Zikmunda - prostředkem boje husitského umění proti feudální reakci“, *Acta Universitatis Carolinae 1954-1957. Philologica et historica*, Pragae 1954, s. 74-75. Ve svých pozdějších textech se však Stejskal k problematice výtvarné formy husitského umění ani slohu obecně již nevyjadřoval. Srov.: KS [Karel Stejskal], heslo „Husitské umění“, in *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, ed. Anděla Horová, Praha 1995, s. 294; Jan Klípa, „Tradice českého myšlení o krásném slohu a Karel Stejskal“, in *toho bzde toho. Kniha studii k počtě Karla Stejskala*, eds. Klára Benešová - Jan Klípa, Praha 2011, (v tisku).

12 Jan Białostocki, „Das Modusproblem in den bildenden Künsten“, in idem, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, s. 9-35.

13 Robert Suckale, „Peter Parler und das Problem der Stillagen“, in *Die Parler und der schöne Still 1350-1400. Europäische Kunst unter den*

Luxenburger, 4. díl, ed. Anton Legner, Köln am Rhein 1977, s. 175–183.

14 Robert Suckale, „Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarländern Böhmens“, in *Künstlerisches Austausch / Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Bd. II, Berlin 1992, s. 65–70.

15 *Ibid.*, s. 67.

16 „Tato kritika měla veliký dopad. Soudobí umělci a objednavatelé se snažili na ni odpovědět rozličnými způsoby... Proto získala kolem roku 1400 převahu tendence směřující k redukci krásných linií i krásných barev, kterou nelze odbýt jednoduše jako pokles umělecké kvality. Šlo o záměr.“ *Ibid.*

17 Národní galerie v Praze, inv. č. O 1464–1466.

18 Existenci takového nástavce nevyklučují první zmínky o nalezení díla v roudnickém kanovníckém kostele. Ke stavu dochování a k materiálové podstatě *Roudnické archy* viz Jan Klípa – Adam Pokorný – Jana Sanyová, „Triptych se Smrtí Panny Marie, zvaný Roudnický oltář. Poznámky k technice malby a uměleckohistorickému kontextu“, in *Acta Artis Academica 2010. Příběh umění – proměny výtvarného díla v čase. Sborník mezioborové konference ALMA*, Praha 2010, s. 189–226.

19 Suckale 1992 (cit. v pozn. 14), s. 65; Srov. Frederick G. Heymann, „The Hussite Revolution and Reformation and Its Impact on Germany“, in *Festschrift für Hermann Heimpel zum 70. Geburtstag am 19. September 1971*, Bd. II, Göttingen 1972, s. 610–626.

20 *Ibid.*, s. 68; Suckaleho tezi o souvislosti „temnějšího koloritu“ a „omezení bohatého zdobení zlateného pozadí“ v norimberské malířské produkci první poloviny 15. století s „husitským revolučním hnutím“ přijala a aplikovala v českém prostředí – Milena Bartlová, „Vztahy mezi uměním Prahy a Norimberka po roce 1420“, *Umění* LI, 2003, s. 99–107, zejm. 102.

21 Kostel sv. Vavřince.

22 „als man zahlt nach Christi Geburth 1449 jahr, an vnser lieben frauen tag, sie über das Geprung ging, da verschiedt Anna Im Hoff die hie begraben liegt“ podle: Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, Königstein im Taunus 1993, s. 180, č. kat. 18. Tam také čb. vyobrazení epitafu. Dále viz Carl Gebhardt, *Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg*, Strassburg 1908, s. 73; *Katalog der Ausstellung Nürnberger Malerei 1350–1450 im Germanischen Museum Nürnberg*, Nürnberg 1931, s. 38–39, č. kat. 55; Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik. Neunter Band. Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500*, Nendeln 19692, s. 18.

23 Robert Suckale, *Geschichte der Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis heute*, Köln am Rhein 1998, s. 184–186.

24 Robert Suckale, „Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel: Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens“, *Zeitschrift für Schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte* XLIII, 1986, s. 103–112.

25 Bayerisches Nationalmuseum, inv. č. MA 2377.

26 *Ibid.*, s. 107.

27 Např.: „... na rozdíl od Janova, svého předchůdce, Jakoubka a Mikuláše z Drážďan, svých vrstevníků a následovníků, Hus neměl umění za problém tak substanciální.“ Josef Krása, „Husitské obrazoborectví: poznámky k jeho studiu“, *Husitský Tábor* VIII, 1985, s. 13.

28 Kristína Sedláčková, „Jakoubek ze Stříbra a tzv. týnské kázání z 31. ledna 1417. Názory předhusitských a husitských ‚reformátorů‘ na obrazy“, *Opuscula historiae artium. Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis* 53, 2004, F 48, s. 7–43; Kristína Sedláčková, „Jakoubek of Stříbro and the so-called ‚Sermon in Týn Church‘ of 31 January 1417“, *Bohemian Reformation and Religious Practice*, Volume 6/2004, Praha 2007, s. 77–86.

29 Bartlová 2009 (cit. v pozn. 1), s. 123–124.

30 Ke změnám ideové orientace královského dvora před Václavovou smrtí viz Jan Urban, „‚Kališnický‘ převrat na dvoře Václava IV.“, in *Husitství – Renesance – Reformace I, Sborník k 60. narozeninám Františka Šmahela*, eds. Jaroslav Pánek – Miroslav Polívka – Noemi Rejchrtová, Praha 1994, s. 419–432.

31 Jaroslav Mezník, *Praha před husitskou revolucí*, Praha 1990, zejm. s. 152–166.

32 František Šmahel, „Die Tabule veteris et novi coloris als audiovisuelles Medium hussitischer Agitation“, *Studie o rukopisech* XXIX, 1992, s. 95–105.

33 James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, London 1974, s. 203. Edice Onulfova spisu vyšla péčí Wilhelma Wattenbacha v Berlíně r. 1894. Tohoto faktu si byl vědom ostatně již Karel Chytil, který problematiku shrnul slovy: „Ač oba výrazy »tabulae« a »color« – barva, upomínají na činnost malířskou, přece sluší upozorniti na to, že slovem »color« v původním smyslu antithesí není vyznačena pestrost barev, nýbrž jaksí jen dvojitý ton, starý a nový, prvotní a moderní, Kristův a protikristův. Nicméně malíř jenský využil tohoto momentu ve směru malířském. ... Zdali již původně se činil tento rozdíl, těžko rozhodnout, zvláště když u druhého exempláře, gotingského, tou měrou není zjevný, ježto obrazy jeho jsou zběžnější, silně konturované s barvami splavenými, nekrycími.“ Karel Chytil, *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese*, Praha 1918, s. 170.

34 „Has tabulas fecit fieri magister Johannes Hus egregius predicator legis Christi, in capella Bethleem in Maiori civitate Pragensi.“ Univerzitní knihovna

- v Brně, sign.: MK 108/II.24. Citováno podle: Šmahel (cit. v pozn. 32), s. 98. Srov. Chytil (cit. v pozn. 33), s. 139–148.
- 35** Miloslav Vlk, „Obrazy v Betlémské kapli. Rozbor historických pramenů“, *Časopis Národního muzea CXXX*, 1961, s. 151–169.
- 36** Chytil (cit. v pozn. 33), s. 145–146.
- 37** Šmahel (cit. v pozn. 32), s. 99.
- 38** Ibid., s. 101. Milada Studničková se kloní k tomu, že *Tabule* měly i malovanou podobu, a klade ji do kontextu s univerzitou coby výukovou memorativní pomůcku. Podobnou funkci podle ní zastával i sborník zv. *Jenský kodex*. Milada Studničková, „Iluminátoři a systém výzdoby jenského rukopisu“, in *Jenský kodex. Komentář* (kol.), Praha 2009, s. 68.
- 39** Ibid., s. 66.
- 40** Suckale tak učinil v rámci svého habilitačního spisu z r. 1975, publikovaného jako: Robert Suckale, „Das geistliche Kompendium des Mettener Abtes Peter. Klosterreform und Schöner Stil um 1414/15“, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1982, s. 7–21.
- 41** Karel Stejskal – Petr Voit, *Iluminované rukopisy doby husitské*, Praha 1991, s. 46.
- 42** Rywiková (cit. v pozn. 5). V otázce výzdoby rukopisu lze jistě mluvit o zjednodušení celkového formálního aparátu, to ovšem nepochybně vycházelo z potřeby fyzicky zvládnout rozsáhlý malířský program, zahrnující neméně než 288 ilustrací.
- 43** Jediným monografickým zpracováním zůstává úvodní stať a komentáře k ilustracím z pera Josefa Kráasy v rámci vydání faksimile rukopisu: *Die Reisen des Ritters John Mandeville. 28 kolorierte Silberstiftzeichnungen von einem Meister des Internationalen Stils um 1400 im Besitz der British Library London*, Eingeleitet und erläutert von Josef Krása, München 1983. Zde je i soupis veškeré starší literatury. Původní českojazyčná verze úvodní studie byla otištěna ve výboru Krásových stať: Josef Krása, *České iluminované rukopisy 13./16. století*, Praha 1990, s. 268–297. Recentně se rukopisu Mandevillových cest věnovaly studie: Milena Bartlová, „Obraz jako zpráva o neznámém: Český soubor ilustrací Mandevillových cest“, in *Odorik z Pordenone: z Benátek do Pekingu a zpět. Setkávání na cestách Starého světa ve 13.–14. století (= Colloquia mediaevalia Pragensia*, 10), eds. Petr Sommer – Vladimír Liščák, Praha 2008, s. 137–143; Mojmír Frinta, „Searching for the Sources of Inspiration of the Master of the Travels of John Mandeville“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LVII, 2008, s. 7–30.
- 44** Otto Lohr, *Studien zum Londoner Mandeville, British Museum Add.Ms 24189*. Magisterarbeit an der Universität Bamberg 1981.
- 45** Sám Krása ovšem na jiném místě sytě barevné vyobrazení papeže Jana XXII. na jedné straně a prosté ztvárnění řeckých kněží na straně druhé vykládá jako přímý předstupeň významového užívání koloritu v rámci malířských verzí *Mikulášových Tabulí* z let 1412–1414. Krása 1990 (cit. v pozn. 43), s. 282–283.
- 46** Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*, Wien 1995, zejm. s. 155–176; Michaela Krieger, „Zum Problem des Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert – ein Deutungsversuch“, *Pantheon* LIV, 1996, s. 4–18, zejm. s. 11–13.
- 47** Katharina Christa Schüppel, „Zur Ästhetik des Monochromen um 1400. Zwei Zeichnungen Lorenzo Monacos aus der Sammlung des Berliner Kupferstichkabinetts“, in *»Fantasie und Handwerk« Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, eds. Wolf-Dietrich Löhr – Stefan Weppelmann, Berlin 2008, s. 201–223.
- 48** Autorka má v tomto případě na mysli kontext reformu řádového života v rámci vlny návratů k vlastním kořenům a k přísnější observanci, jak se ní setkáváme u mnoha řeholí a řádů pozdního středověku.
- 49** Krása 1990 (cit. v pozn. 43), s. 285.
- 50** Schüppelová to vyjadřuje sugestivní otázkou, zda si „středověk nenechal zdávat monochromní sny“, Schüppel (cit. v pozn. 47), s. 219.
- 51** Alena Scheinostová, „Stvoření místa ve středověkém cestopise (Cestopis tzv. Mandevilla)“, *Česká literatura – časopis pro literární vědu* LII, 2004, s. 149–171, zejm. s. 159.
- 52** Eduard Petru: *Vzrušující skutečnost. Fakta a fantazie ve středověké a humanistické literatuře*, Ostrava 1984, s. 35.
- 53** Jan Royt, „Wenzel Králík von Buřenice als Mäzen“, in *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgen im Europäischen Kontext*, eds. Jiří Fajt – Andrea Langer, Berlin – München 2009, s. 388–395.
- 54** Krása 1990 (cit. v pozn. 43), s. 290.
- 55** Milada Studničková, „Nové poznatky k rukopisu Martyrologia z Gerony“, *7. odborná konference Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska. Vědecká knihovna v Olomouci*, 14. 10. 1998. publikováno na: <http://www.vkol.cz/cs/aktivita/konference-a-odborna-setkani/7--rocnik-odborne-konference/clanek/nove-poznatky-k-rukopisu-martyrologia-z-gerony/>, vyhledáno 30. 6. 2011.
- 56** Krása 1990 (cit. v pozn. 43), s. 291–292.
- 57** Royt (cit. v pozn. 53), s. 390.
- 58** Ibid.
- 59** Zoe Opačić, „Architecture and Religious Experience in 14th-Century Prague“, in Fajt – Langer (cit. v pozn. 53), s. 137.
- 60** Antonín Podlaha – Eduard Šittler, „Chrámový poklad u sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis“, Praha 1903, s. 55–58; Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae. Karel IV. a Řím*, Praha 2006, s. 230–231.
- 61** Václav Vladivoj Tomek, *Základy starého místopisu Pražského II, Nové město Pražské*, Praha

1870, s. 26–27; František Ekert, *Posvátná místa královského hlavního města Prahy*, II, Praha 1884, s. 481–487; Václav Vladivoj Tomek, *Dějepis města Prahy* II, Praha 1892, s. 224.

62 Jiří Fajt – Barbara D. Boehm, „Václav IV. 1361–1419. Panovnícká reprezentace v otcových šlépějích“, in *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, eds. Jiří Fajt – Barbara D. Boehm, Praha 2006, s. 475.

63 Miloslav Polívka, „K šíření husitství v Praze (Bratrstvo a kaple Božího těla na Novém Městě pražském v předhusitské době)“, *Folia historica Bohemica* 5, 1983, s. 100. Předpokládaný trvalý zájem Bratrstva (a potažmo Václava Králíka z Buřenic) o kapli Božího těla potvrzuje Polívka ještě v závěru svého textu: „Převzetí novoměstské kaple Božího těla českým univerzitním národem tedy nevedlo ke ztrátě zájmu bratrstva o její další osudy.“ Ibid., s. 104. Za konzultace k bibliografii týkající se kaple Božího těla jsem zavázán Aleši Mudrovi.

64 Jiří Fajt – Robert Suckale, in: Fajt – Boehm (cit. v pozn. 62), s. 493–495, kat. č. 164.

65 Václav Králík z Buřenic nicméně nebyl nijak horlivým odpůrcem husitů. Ve sporu arcibiskupa s Husem, v němž se Václav IV. coby rozhodčí orgán zprvu častěji stavil na kazatelovu stranu, Králík z Buřenic obvykle krále zastupoval. S Husovými názory byl tedy pravděpodobně obeznámen více než průměrný pražský prelát ve své době. Viz Jiří Spěváček, *Václav IV. 1364–1419. K předpokladům husitské revoluce*, Praha 1986, passim.

66 Stejskalova domněnka, že by mohl být proreformně laděný přímo iluminátor sám, jenž by pak své stanovisko nejzřetelněji vyjádřil v iluminaci s Aristotelovým hrobem, vyložené jako kritika kultu relikvií, a který dále spolupracoval na proreformně laděné

Bibli Boskovické či na výzdobě *Bible kališníka Sixta z Oppersdorfu*, není dostatečně historicky založená. Stejskal – Voit (cit. v pozn. 41), s. 49–51, č. kat. 24–26. Rovněž málo pravděpodobná je identifikace hlavního malíře s královým malířem Kuncem. Ibid., s. 51, č. kat. 26.

67 Julius von Schlosser, „Stilgeschichte‘ und ‚Sprachgeschichte‘ der bildenden Kunst: ein Rückblick“, *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung* 1935, s. 5–44. O teorii a jejím vztahu k aktuální umělecko-historické problematice pojednal Beat Wyss, „Stil‘ und ‚Sprache‘ der Kunst – Julius von Schlosser“, in *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven* (= *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53, 2004), red. Maria Theisen, Wien 2005, s. 235–245.

68 Funkční pojetí slohu je přístup, který Robert Suckale nejen teoreticky rozpracovává (např. Suckale 2006 [cit. v pozn. 10] nebo idem, „Stilgeschichte“, *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 2001, č. 11, s. 17–26), ale i prakticky aplikuje (výbor Suckaleho studií nese editorský název „Styl a funkce“. Robert Suckale, *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, hg. Peter Schmidt – Gregor Wedekind, Berlin – München 2008). Vztahem stylu a funkce se podnětně zabývá rovněž Michael V. Schwarz, „What Is Style For?“, *Ars* 39, 2006, s. 19–30.

69 Pavel Kropáček, *Malířství doby husitské*, Praha 1946, zejm. kapitola „Rozvoj českého formalistického slohu kolem 1400“, s. 37–52.

70 Na poli deskové malby bychom mohli jistě uvažovat například o dílenském okruhu, do něž patří *Roudnický oltář*, *Kapucínský cyklus*, *Zikmundova podobizna* atd., okruhu, jehož ohlas lze na přelomu první a druhé čtvrtiny sledovat v širším středoevropském prostoru.

Reliéf z kláštera Corona Mariae v Třebořově u Krasíkova a olomoucká dílna činná v první čtvrtině 16. století

HELENA DÁŇOVÁ

Helena Dáňová, kurátorka Národní galerie v Praze, zabývá se pozdně středověkým sochařstvím.

Reliéf *Narození Krista* ze sbírky Národní galerie v Praze pochází ze zaniklého kláštera augustiniánů Corona Mariae v Třebořově u Krasíkova (nyní okres Zábřeh na Moravě). Do Národní galerie byl zakoupen roku 1934 ze soukromé moravské sbírky, avšak v moderní době nebyl nikdy vystaven. Monumentální reliéf představuje v kontextu pozdně gotického sochařství na Moravě neobyčejně zajímavé dílo a nedávno dokončená restaurace plně odhalila jeho vysokou kvalitu.¹

Ačkoli se datace reliéfu v literatuře ustálila do let 1510–1520, jeho stylové zařazení nebylo vždy bez problémů. Jaroslav Mathon, prostějovský lékař a nadšený sběratel převážně středověkého umění, který dílo pocházející z jeho vlastní sbírky poprvé uvedl do literatury,² jej považoval za práci sochaře zcela mimo okruh Veita Stosse a nenašel pro něj v soudobém moravském sochařství žádné analogie. Zato objevil stylovou příbuznost s reliéfy bývalého hlavního oltáře z kostela Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi, datovaného rokem 1527.³ Mathon srovnával fyziognomii postav a drapérii rouch chrudimského oltáře s reliéfem *Narození Krista* z Třebořova, nápadnou souvislost našel v řešení vlasů a vousů apoštolů na *Nanebevzetí* a sv. Josefa z Třebořova. Také „véčkovitý“ záhyb šatu porodní báby s mísou na okraji našeho reliéfu je podle něj blízký plášti sv. Petra z Chrudimi. Tyto poznatky jej vedly k závěru, že chrudimský oltář a reliéf *Narození Krista* vznikly zhruba ve stejné době a v téže dílně, jejíž lokaci blíže nespecifikoval. Ačkoli odborná veřejnost takové

spojení zcela nepřijala, Mathon určité obecné slohové souvislosti postřehl, jak vyplývá z následujícího textu.

Spojení s chrudimským oltářem odmítla Marie Anna Kotrbová,⁴ která ve své práci patřící stále k pilířům bádání o středověkém sochařství na Moravě zmínila reliéf z Třebořova u Krasíkova v rámci děl, jež obecněji souvisejí s charakterem tvorby Veita Stosse, a navrhla přímou spojitost s reliéfem *Korunování P. Marie* v Pavlovicích u Kojetína.⁵ Soudí, že jde o práci téhož mistra, který vytvořil pavlovické *Korunování* a který tvarově čerpal ze Stossovy tvorby již jen vzdáleně. Příbuznost krasíkovského a pavlovického reliéfu později konstatovaly Anna Groborzová-Schürmannová⁶ a Zdena Jeřábková,⁷ jimž zůstal reliéf s *Narozením Krista* nedostupný. Vzhledem ke stavu, v jakém se dochovala, a náročnosti případného restaurování nebyla dřevorezba zahrnuta ani do výstavy „Od gotiky k renesanci“ v roce 2000,⁸ která byla obrovským přínosem pro další studium v oblasti pozdně gotického umění na Moravě. Poslední revizi bádání o reliéfu provedla autorka tohoto příspěvku roku 2004,⁹ kdy dílo přiřadila ke skupině dřevorezeb, kterou Kotrbová zformovala okolo *Madony z olomouckého Muzea umění*. Některé dřevorezby ze jmenované skupiny včetně krasíkovského reliéfu zařadil do své práce Milan Dospěl, který svou heuristickou činností významně přispěl k obohacení dosud známého fondu sochařství pardubického kraje (kam nyní regionálně patří i územní část Moravy).¹⁰ Technicky a časově náročné restaurování díla¹¹ odhalilo v kontextu moravského

umění znamenitou kvalitu reliéfu a umožnilo doplnit a upřesnit závěry autorčiny předchozí studie, zejména pozici reliéfu v souvislostech tvorby olomoucké dílny, v níž vznikl.

Pro analýzu reliéfu z Třebařova u Krasíkova je klíčová právě dílna olomouckých madon, činná v Olomouci na konci 15. a v první třetině 16. století, do jejíhož kontextu lze reliéf bezpochyby stylově zařadit. Marie Anna Kotrbová byla první badatelkou, která – ve své diplomové práci v semináři dějin umění MU v Brně – práce této dílny seskupila.¹² Její studie se staly pevným základem pro další bádání v oblasti pozdně gotického sochařství na Moravě. Badatelka formulovala několik znaků, které jsou společné souboru dřevorezeb soustředěných okolo *Madony z olomouckého Muzea umění*: zdůrazněné svaly krku, tzv. zdvihač hlavy (musculus sternocleidomastoideus), nápadně vystouplá a plochá ramena, pramen vlasů splývající přes rameno a vyplňující jamku ramenního kloubu, širší tvar obličej s vypouklým čelem, specificky řezanýma očima a kulatou dvojitou bradou a hlavně zdůrazněné vytočení volné nohy rýsující se pod šatem do strany. Přestože všechny tyto jmenované charakteristické prvky najdeme také u postav reliéfu z Třebařova u Krasíkova, Kotrbová jej se skupinou olomouckých madon nespojila.

Skupinu soch kolem *Madony z Olomouce* považovala za dílo umělce, který přišel na Moravu po rozpadu Stossovy dílny v Krakově roku 1496. Jako jeho nejstarší práci určila silně stossovsky orientovaný retábl sv. Jakuba z Rokytnice u Přerova z doby po roce 1496.¹³ V jeho dílně podle Kotrbové vznikly další sochy – především skupina olomouckých madon, do níž patří *Madona z farního kostela v Jevíčku, Světice* z Moravské galerie, původně ze *Skřípova* (inv. č. E 163), *Madona z Muzea umění v Olomouci* (inv. č. P 27), *Madona z kostela v Hradčanech-Koberčicích* a *Madona* ze soukromého majetku v Brně, původně snad z *Litovle* (dnes nezvěstná). Dále k tomuto okruhu volněji přiřadila také sochy *Sv. Jan Evangelista* a *Sv. Jan Křtitel* (dnes nedostupné) z bývalé Mathonovy sbírky, obě pravděpodobně pocházející z kostela klarisek v Olomouci, méně kvalitní řezby *Sv. Barbora* a *Sv. Jan* údajně z Konicka (z bývalé Mathonovy sbírky, dnes nedostupné) a také reliéf *Smrt P. Marie* z Jívové (dnes v Národní galerii v Praze, inv. č. P 696 a, b, c). Z dnešního pohledu je jisté, že soubor takto prezentovaný jako celek není zcela soudržný a že musí dojít k určité revizi a doplnění. Odvození sku-

piny olomouckých madon od stossovského retáblu sv. Jakuba v Rokytnici, silně závislého na tvorbě krakovského období Veita Stosse, vedlo k zobecněnému vnímání pozdně gotického sochařství na Olomoucku směrem ke Krakovu. Jak se tato studie bude snažit dokázat, olomoucká řezbářská tradice těžila navzdory relativní blízkosti Krakova převážně z jiných oblastí.

Vzhledem k místům dochování zmíněných dřevorezeb, považovala Kotrbová za sídlo dílny Olomouc, která na přelomu 15. a 16. století byla společně s Brnem největším a nejvýznamnějším moravským městem. V letech 1496–1540 se stala sídlem biskupa Stanislava Thurza (asi 1470–1540), který se mimořádně zasloužil o stavební i kulturní rozkvet města a okolí (biskupská rezidence v Olomouci, přestavba hradu v Kroměříži atd.).¹⁴

Ačkoli se nedochovaly žádné archivní doklady týkající se existence konkrétních řezbářských či sochařských dílen v Olomouci pro první polovinu 16. století, z městských knih lze excerpovat množství jmen malířů, řezbářů i sochařů spjatých s městem.¹⁵ Ti pracovali pro biskupství, církevní řády i bohaté měšťanstvo. Z existujících památek v Olomouci a okolí je zřejmé, že zde na počátku 16. století vedle sebe působilo dílen dokonce několik, což je běžná praxe, jakou známe z dalších velkých středověkých měst (Ulm, Norimberk, Vratislav ad.). Vedle řezbářské dílny olomouckých madon, která nás zajímá, zde pracovala velká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic.¹⁶ Kromě toho v Olomouci působila kamenická dílna, která vytvořila epitaf Johanna Eibenstocka (v chóru kaple sv. Alexia v kostele sv. Michala v Olomouci),¹⁷ jejímž hlavním mistrem byl snad autor náhrobku rytíře Arnošta Kužela ze Žeravic, mistr PH.¹⁸

S výjimkou retáblu sv. Jakuba z Rokytnice u Přerova, který pro Kotrbovou představoval úvodní práci sledované dílny, považovala badatelka za nejstarší sochu skupiny olomouckých madon *Madonu z Jevíčka* (Pardubický kraj, okr. Svitavy), vzniklou kolem roku 1500.¹⁹ Ačkoli jevíčská socha splňuje vlastně všechna kritéria znaků typických pro dílnu olomouckých madon, subtilností a líbezně lyrickým výrazem tváře ze skupiny ostatních rezeb poněkud vyčnívá. Ani použití vysoké koruny jevíčské sochy není pro olomouckou skupinu pravidlem, jakož ani její klidný postoj ovládaný jen náznakem vnitřního pohybu. Spodní šat P. Marie splývá na těle již od výstřihu v dlouhých vertikálních řasách, zatímco na dalších sochách sledovaného

souboru jsou šaty vysoko přepásány, čímž zdůrazňují tělesný objem horní partie těla.

Východisko pro stylovou polohu *Madony z Jevíčka* hledala Kotrbová v tvorbě Veita Stosse, konkrétně v *Madoně ze Stossova domu* na Wunderburgergasse v Norimberku (nyní Germanisches Nationalmuseum, Norimberk), která vznikla po Stossově návratu z Krakova do Norimberku, někdy kolem roku 1500.²⁰ Hladká plocha volné nohy rýsující se pod pláštěm i husté nařazení nad kolenem se v modifikované verzi objevují také na *Jevíčské madoně*, stejně jako koruna nasazená poměrně vysoko nad čelem.

Blízkou, dosud nepovšimnutou, analogii jevíčské sochy představuje však kamenná *Madona z kostela sv. Máří Magdalény* ve Vratislavi, která stojí na konzole s nápisem „Jacob 1499 Beinhart“.²¹ Najdeme u ní výrazně vybočené koleno volné nohy (zde dané stoupnutím na pŕlměsíc), vodorovně nataženou nožku dítěte (zde skrytou pod pláštěm) i pramen vlasů splývající přes rameno, tak jak je to charakteristické pro jevíčskou sochu. Ani uspořádání drapérie v dolní partii sochy není příliš vzdálené hustým vertikálním řasám členícím spodní šat *Madony z Jevíčka*, spojuje je i obdobně lyrický výraz ve tvářích.

Madoně z Jevíčka je blízká další dřvořezba řazená do skupiny, socha *Světice ze Skřípova* (okr. Prostějov, nyní Moravská galerie v Brně, inv. č. E 163)²² působící obdobně subtilním a lyrickým dojmem. Spodní šat má již předělen úzkým páskem, plášť přidržovaný levou rukou tvoří před břichem pro skupinu olomouckých madon charakteristické ostré „véčkovité“ záhyby a volná noha je výrazně vytočená do boku. Obě sochy spojuje i typ vysoké koruny. *Světice ze Skřípova* má již definovány všechny formální znaky objevující se napříč celou skupinou olomouckých madon. Její vznik je možno klást do doby po roce 1500, krátce po vzniku *Jevíčské P. Marie*.

Jevíčskou a skřípovskou sochu pak podle Kotrbové následují *Madona z olomouckého Muzea umění* a její stranově obrácená dílenská replika – *Madona z Hradčan-Kobeřic* u Prostějova.²³ Vzájemný vztah obou madon přehodnotil Ivo Hlobil a méně kvalitnější, zjednodušenou *Madonu z Muzea umění v Olomouci* považoval v kompozici za variantu již jednou v dílně přijatého vzoru, jaký představovala *Madona z Kobeřic*.²⁴ O velmi úzkém vztahu obou soch nemůže být pochyb, lze jen doplnit, že *Madona z Muzea umění v Olomouci* nesla původně na hlavě obdobnou vysokou korunu jako *Madona z Jevíčka*. Také drapérie spodního šatu nezduřazňující tělesný objem je této

soše blízká. Výrazně zploštělá partie stehna volné nohy je oproti *Madoně z Jevíčka* na olomoucké dřvořezbě ještě více zdůrazněna. Na rozdíl od *Jevíčské madony* však olomoucká působí hmotnějším dojmem, lyrickou formu zde vystřídal široký typ tváře s výraznou dvojitou bradou a charakteristickým výrazem obličeje, který se pak objevuje i na zbývajících sochách skupiny.

Do téhož časového období, kolem roku 1510, patří také *Assumpta z Litovle* (dříve brněnský soukromý majetek, dnes nezvěstná), která zachovává stejné drapériové schéma pláště jako sochy ze skupiny. I obličejový typ má své analogie v *Madoně z Muzea umění v Olomouci*. Je pravděpodobné, že *Assumpta z Litovle* podobně přidržovala i diagonálně umístěné dítě.

Madona z Hradčan-Kobeřic představovala pro Kotrbovou nejmladší článek celé skupiny a badatelka kladla její vznik před rok 1510.²⁵ Na této kvalitní soše zaujme výrazně mačkaná, avšak poněkud již manýristicky cítěná drapérie pláště pod pasem. Dlouhá diagonála pláště splývající od kyčle zatížené nohy a vinoucí se pod kolenem volné nohy na opačnou stranu je dalším charakteristickým prvkem společným všem zmiňovaným dřvořezbám. *Madonu z Kobeřic* od zbylých soch skupiny však odlišuje plasticky zdobený lem výstřihu šatů (dřevěné perly), čelenka (obtáčená perlami) a nástavec koruny. Inspirací řezbáři mohl být grafický list Veita Stosse se sv. Jenovéfou (kol. 1490),²⁶ kde světice nese vysokou ozdobnou čelenku s květinami a má zdobený lem výstřihu.

V dílně Mistra olomouckých madon vznikla také velmi kvalitní socha *Assumpty z Jedlové* poblíž Poličky.²⁷ Do literatury ji nedávno znovu uvedl Milan Dospěl²⁸ a spojil ji – nepochybně správně – s tvorbou olomoucké dílny. Domnívá se, že *P. Marie z Jedlové* představuje spojnicí mezi ranou dřvořezbou *Madony z Jevíčka*, která skupinu olomouckých madon uvádí (kol. 1500), a *Madonou z Kobeřic* (před 1510). *Assumptu z Jedlové* pak datoval do doby kolem roku 1507, tedy do období, kdy svojanovské panství, kam Jedlová v té době patřila, získává Ladislav z Boskovic (1455–1520).²⁹ Socha *Assumpty z Jedlové* představuje velmi důležitý stupeň v genezi olomoucké dílny a splňuje předpoklad chybějícího vývojového článku v řadě od *Madony z Jevíčka* po kobeřickou sochu, od lyrismu typického pro přelom 15. a 16. století k realismu první čtvrtiny 16. století. Kompoziční posun zaznamenala také poloha dítěte: zatímco *Jevíčská Marie* má dítě na boku, *Marie z Jedlové* drží Ježíška otáčejícího hlavu ke straně diagonálně

před svým tělem. Levá Mariina ruka je detailně odpozorovaná z reality – malíček a prostředníček přidržují nožku dítěte, zatímco zbylé prsty se mu opírají o bříško. Obdobně roztažené prsty má i *Jevičská madona*. Dalším vývojovým stupněm je pak dítě frontálně předsazené před matčino tělo, s tvářičkou směřující přímo, jak to známe z madon olomouckého Muzea umění a z Koberčic.³⁰

V tvorbě olomoucké dílny následuje monumentální reliéf *Narození Krista* určený pro klášterní kostel augustiniánského kláštera v Třebarově u Krasíkova. Jako nejpravděpodobnější období vzniku reliéfu se ukazuje doba mezi lety 1510–1515, což neodporuje historickým souvislostem v dějinách kláštera.³¹ Pro své monumentální rozměry reliéf pravděpodobně tvořil střed oltáře, zřejmě jiného než hlavního, který by měl mít ve svém středu – v souladu se zasvěcením kláštera – výjev *Korunování P. Marie*.³² Ze stylového hlediska je v rámci skupiny olomouckých madon reliéfu nejbližší nezvěstná *Assumpta z Litovle*, *Assumpta z Jedlové* a *Madona z Hradčan-Koberčic*. Příbuznost Mariiných obličejů se širokými tvářemi, vypouklým čelem, výrazným nosem a kulatou dvojitou bradou je spolu s nápadnými krčními svaly nepřehlédnutelná, obdobnou fyziognomií pak nese také tvář ženy s mísou (porodní báby) na okraji reliéfu z Krasíkova. Torzálně zachovanému dítěti z krasíkovského reliéfu je blízký typ baculatého Ježíška s kulatým obličejem, drobnými kudrnami vlasů, dvojitou bradou a vážným, nedětským výrazem, kterého nese *Madona z Koberčic*. Analogie najdeme rovněž pro schéma drapérie: kompozice typická pro skupinu olomouckých madon, tvořená pláštěm přetaženým před tělem a přidržovaným předloktím, odkud splývá v lámaných řasách ve tvaru písmena V, se opakuje i na našem reliéfu včetně motivu do rubu přetočeného lemu pláště pod rukou. Na krasíkovském reliéfu též motiv najdeme kromě samotné postavy P. Marie také na figuře asistující porodní báby. Zajímavou analogii této postavy se stejným drapériovým schématem nabízí figura Salome na levém křídle oltáře sv. Jana Křtitele z kostela Corpus Christi ve Vratislavi z roku 1497.³³ Rafinovaný detail na reliéfu z Krasíkova pak představuje plášť, který sklouzl P. Marii z pravého ramene. Stejného motivu odhaleného ramene využívá také *Assumpta z Litovle*. Těsnější souvislost, než je jen širší dílenská, váže zcela jistě krasíkovský reliéf s *Korunováním P. Marie z Pavlovic*,³⁴ zejména fyziognomie Marií je velmi blízká a na reliéfu najdeme také některé prvky používané

dílnou Mistra olomouckých madon (široká a plochá ramena, pramen vlasů ad.).

Znaky charakterizující celou skupinu olomouckých madon pak najdeme na sochách *Sv. Jan Evangelista* a *Sv. Jan Křtitel* z bývalé sbírky Jaroslava Mathona (dnes nezvěstné). Protějškové řezby pocházejí snad z kláštera klarisek v Olomouci. Fyziognomie obličejů s vpadlými tvářemi, plochá hladká ramena, výrazně vytočené koleno volné nohy i diagonála pláště vedeného před tělem potvrzují příslušnost obou světců k olomoucké dílně. Zajímavá je Hlobilova poznámka o velmi podobném kompozičním řešení pláště *Sv. Jana Evangelisty* a kvalitní *Madony z Chornice*,³⁵ která sice zaujme zdůrazněnou hladkou plochou volné nohy, avšak nenese ještě pro skupinu olomouckých madon charakteristické zploštění. Volně se pak k tvorbě dílny přiřazují dnes taktéž nezvěstné, méně kvalitní řezby *Sv. Barbora* a *Sv. Jan Evangelista* z bývalé Mathonovy sbírky.³⁶

Výstava „Od gotiky k renesanci“ na přelomu roku 1999 a 2000 rozšířila počet soch vzniklých v naší olomoucké dílně o *Madonu ze Štěpánova*.³⁷ Recentní terénní průzkum pardubického kraje, provedený Milanem Dospělem, pak přinesl další zjištění a naznačil souvislost se sledovanou olomouckou dílnou u následujících soch: kromě již zmíněné *Assumpty z Jedlové*, je to *Madona z Vysokého Mýta* a *Assumpta z Mlýnického Dvora*.³⁸ Poněkud nejistou polohu v rámci olomoucké dílny zaujímá *Madona z Kroměříže* vzniklá nejspíš mezi lety 1516–1517.³⁹ Socha sice splňuje formální znaky charakteristické pro olomoucké madony, avšak, jak zdůraznil Hlobil, jde o barokně vzrušenější a vývojově pokročilejší práci. Pokud ji zařadíme mezi řezby olomoucké dílny, jde o dílo již vyzrálého sochaře, který do své tvorby promítl i podunajský vliv, jenž začal na Moravu pronikat ve druhém desetiletí 16. století.⁴⁰ Ve spojitosti s koberčickou sochou má také *Kroměřížská madona* plasticky zdobený lem šatu a navíc i plášť.

Do dílny olomouckých madon zařadila Kotrbová mj. také reliéf se *Smrtí P. Marie* z Jívové z bývalé Mathonovy sbírky, nyní v Národní galerii v Praze.⁴¹ Námět i některé kompoziční prvky (např. pozdvižené ruce apoštola) nevyklučují inspiraci tvorbou Veita Stosse, stylovou polohou však reliéf odkazuje spíše na vliv jihoněmeckého prostředí⁴² a do námi sledované dílny jej nelze bez obtíží zahrnout. Podobný příklad tvoří rokytnický retábl sv. Jakuba, který Kotrbová považovala za iniciační dílo celého sledovaného souboru. Na rozdíl od zbytku skupiny je velmi poplatný tvorbě Veita Stosse,

dokonce cituje některé detaily Stossova krakovského oltáře. Lze jen stěží přijmout, že by umělec tak stossovsky expresivního projevu vedl dílnu, v níž později vznikaly natolik slohově odlišné sochy, jaké přísluší ke skupině olomouckých madon.⁴³

Na tomto místě se nabízí otázka, jaká tedy byla stylová orientace olomoucké dílny, tradičně hledaná v krakovském období Veita Stosse. Vliv tvorby tohoto velkého sochaře nelze sledovaným sochám upřít, avšak dynamická pohybová složka – tolik charakteristická obecně pro okruh stossovských děl – se v tvorbě olomoucké dílny neuplatňuje. Zdá se, že naše dílna aplikovala převážně formální motivy zavedené krakovskou Stossovou dílnou: např. charakteristická stossovská ucha vzniklá překlápením drapérie, obličejový typ, případně kompozici. S přímým vlivem krakovského oltáře na tvorbu olomoucké dílny zde nelze počítat, a je třeba hledat analogie v jiné oblasti.

Olomouc, v té době po Praze a Vratislavi třetí největší město Českého království, měla za vlády biskupa Stanislava Thurza (biskupem olomouckým v letech 1497–1540) čilé obchodní vztahy se slezskou Vratislaví. Jeho starší bratr Jan Thurzo se stal vratislavským biskupem a roku 1517 objednal mj. reliéf *Stětí sv. Jana Křtitele* v tympanonu portálu ve vchodu do sakristie vratislavské katedrály, který je stylově blízký dřevěnému reliéfu se *Zázrakem sv. Kunhuty*, pravděpodobně tvořícímu část chórových lavic či chórové přepážky v kostele sv. Václava v Olomouci.⁴⁴ Středověká Vratislav byla také sídlem norimberských obchodníků, kteří se kromě jiného podíleli na uměleckých objednávkách (rodina Imhoffů ad.). Obdobná situace byla jistě i v Olomouci. Recentní bádání prokázalo, že za objednávkou nástěnné malby se sv. Sebaldem a sv. Kryštofem v presbytáři olomouckého kostela sv. Mořice stojí právě norimberští obchodníci usazení v Olomouci.⁴⁵ Můžeme snad předpokládat, že po Stossově návratu z Krakova do Norimberku (1496), byl právě z Norimberku prostředkován jeho vliv na olomoucké sochařství po roce 1500, a to jak v naší sledované dílně, tak ve větší míře i v další místní dílně Mistra Kunčického ukřížování.⁴⁶

Pro dílnu olomouckých madon však musíme hledat základní stylové východisko ve Vratislavi. Jak již bylo naznačeno výše, kompoziční i stylové zdroje nejstarší ze soch vzniklých v naší sledované olomoucké dílně – *Madony z Jevíčka* – najdeme v kamenné *Madoně z kostela sv. M. Magdalény* ve Vratislavi umístěné na konzole označené nápisem „Jacob 1499 Beinhart“.

Socha je považovaná za první doložené dílo Jacoba Beinharta st. (kol. 1460–1525),⁴⁷ sochaře, který v letech 1483–1525 vedl ve Vratislavi velmi rozsáhlou a významnou dílnu.⁴⁸ Za svého největšího rozkvětu zaměstnávala dílna dvaapadesát učedníků z blízkého i dalekého okolí, což vysvětluje i kolísavou kvalitu některých děl. O původu Jacoba Beinharta není známo nic bližšího, ve vratislavských pramenech je doložen až od roku 1483, kdy se stal zdejším měšťanem. Do slezské metropole snad přišel ze švábského GeiBlingen,⁴⁹ k roku 1484 je pak jmenován jako mistr. Ve své tvorbě byl jistě ovlivněn dílem Veita Stosse, který v letech 1477–1496 pobýval v relativně blízkém malopolském Krakově, jeho stylovou genezi ale bude třeba hledat prostřednictvím tvorby Nicolausa Gerhaerta z Leydeny v hornorýnské nebo jihoněmecké oblasti. Stejně jako většina německých pozdně gotických sochařů od třetí čtvrtiny 15. století byl i Beinhart ovlivněn uměním této vůdčí umělecké osobnosti. Snad nejvýrazněji transformoval ve svém díle gerhaertovské postupy právě Veit Stoss, jež novější bádání považuje za přímého žáka Gerhaerta z Leydeny.⁵⁰ V této souvislosti je zajímavé, že drapériové schéma kamenné Beinhartovy *Madony z kostela sv. M. Magdalény* ve Vratislavi vychází z norimberské *Madony z domu na Ovocném trhu* z osmdesátých let 15. století,⁵¹ jejímž předstupněm (včetně vysoko posazeného hravého dítěte) je kamenná *Madona z Trevíru* připisovaná Gerhaertovi z Leydeny.⁵²

S výjimkou oltáře se *Smrtí P. Marie ve Svídnicí* (1492),⁵³ není tvorba Beinhartovy dílny do konce 15. století dosud příliš objasněná, po subtilní stylové analýze mu umělecko-historické bádání připisalo několik oltářních celků i jednotlivých soch vzniklých po roce 1500. Beinhartova dílna využívala „stossovského“ námětového rejstříku zprostředkovaného převážně grafikami. Oproti expresivnímu a dynamickému projevu Stossovu je však Beinhartovo dílo statičtějšího rázu a zužitkovává hlavně jednotlivé prvky charakteristické pro stossovsky orientovaná díla: „uchovitě“ záhyby, přetáčené lemy šatů, podobný typ obličejů s výraznější kulatou bradou, u Ježíšků baculatá dětská tělíčka a hlavy s kudrnatými vlásky. Takovýmto abstrahováním stossovských forem se vyznačuje také naše olomoucká dílna a stylově jsou dřevorezby z Beinhartovy dílny sochám vzniklým v olomoucké dílně mnohem bližší než práce samotného Veita Stosse. Je pravděpodobné, že mistr dílny olomouckých madon vzešel z vratislavské dílny

Beinhartovy a kolem roku 1500 se usadil v Olomouci a osamostatnil se. S vratislavskou dílnou však udržoval styk i nadále, jak napovídají některé obdobné motivy používané současně v obou dílnách. V té vratislavské poměrně často využívali prvku pramene vlasů splývajícího přes rameno, vyplnění prostoru mezi krkem a ramenem vlasy, kompozice drapérie koncipované do tvaru písmena V, tedy rysů, které najdeme i na sochách z naší olomoucké dílny. Např. utváření drapérie sochy *Madony z oltáře v kapli zlatníků v kostele M. Magdalény* ve Vratislavi z roku 1507 od Jacoba Beinharta,⁵⁴ zvláště v partii pod pasem, koresponduje s drapérií *Madony z Koberčic* s vysokými „můstky“ (kol. 1510). U *Assumpty z Jedlové* (kol. 1507–1510), jejíž přepadávající drapérie přes srpek měsíce odpovídá obdobně utvářené spodní části zmíněné Beinhartovy *Madony* z roku 1507, zaujme také rafinované držení dítěte. Další zajímavé srovnání poskytuje oltář z Góry vytvořený v Beinhartově dílně roku 1512.⁵⁵ Postava sv. Kateřiny ze skříně oltáře má shodný typ obličeje, jaký používala olomoucká dílna (např. *Madona z Koberčic*, P. Marie na reliéfu z Třebařova u Krasíkova ad.), obdobné přirovnání poskytují i široké poněkud ploché ruce všech ústředních postav na oltáři a na reliéfu z Krasíkova⁵⁶ i široká ramena postav oltáře z Góry (jeden ze znaků typických pro olomouckou dílnu). Obličejový typ sv. Josefa z krasíkovského reliéfu lze zase najít v postavě apoštola Petra z oltáře *Smrti P. Marie* ze Svídnice (kol. 1492) nebo ve figuře světce (sv. Petr?) na levém horním křídle nedochovaného mariánského oltáře z kaple zlatníků při kostele M. Magdalény ve Vratislavi z roku 1507.⁵⁷ Plastické zdobení lemů a koruny, které nás zaujalo na Madoně z Koberčic i z Kroměříže a u olomoucké skupiny je spíše výjimečné, používala Beinhartova dílna také střídmě (např. reliéfy *Sv. Lukáš maluje Madonu*, *Smrt P. Marie* ze Svídnice či oltář z Czerniny aj.). Plastická zdobnost je naopak typická pro díla Veita Stosse z jeho norimberského období.

Jak vyplývá z uvedeného textu, je zajímavé, že mnoho ze znaků společných Beinhartově i olomoucké dílně používají tyto dílny téměř současně, což by svědčilo o velmi intenzivním styku mezi nimi po celá dvě desetiletí 16. století. Je možné, že si mezi sebou vyměňovaly tovaryše i dílenské náčrty a vzorníky,⁵⁸ jak na to v souvislosti s chrudimskými oltáři upozornil Wojciech Marcinkowski.⁵⁹

Při srovnání tvorby olomoucké dílny s pracemi vzniklými ve Vratislavi v tomtéž

časovém úseku v blízkosti dílny Jacoba Beinharta pak vyvstávají další možnosti upřesnění a rozšíření našeho souboru. Např. porovnání kvalitní *Sv. Anny z Muzea umění v Olomouci* (u níž Groborzová-Schürmanová shledala příbuznost se skupinou madon zformovanou Kotrbovou) a k ní příslušné sochy stejné ikonografie z Pavlovic u Kojetína⁶⁰ se *Sv. Annou z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi*⁶¹ prokazuje zřetelnou souvislost mezi těmito dřevořezbami. Zvláště řešení drapérie svrchního pláště splývajícího diagonálně z kolen všech sv. Anen komplikovaně sedících s překříženými chodidly vede k úvahám o intenzivním vzájemném uměleckém styku nejen mezi dílnou olomouckých madon a dílnou Beinhartovou, ale o širším ovlivňování umělecké tvorby mezi oběma městy.

V závěru nesmíme opomenout zajímavou otázku týkající se objednavatelů zmíněných děl. S výjimkou církevních činitelů se u několika ze sledovaných děl objevuje souvislost s osobností Ladislava z Boskovic (1455–1520). Tento vzdělaný humanista se zcela jistě pohyboval v okruhu biskupa Stanislava Thurza, až do smrti zastával funkci nejvyššího komorníka Markrabství Moravského. Ladislav z Boskovic patřil na svém rozsáhlém panství mezi širitele italské renesance na Moravě. Pro naše sledované dřevořezby z dílny olomouckých madon je důležité, že kromě jiného postupně vlastnil⁶² Moravskou Třebovou s okolím (od. 1490), Svojanov (od 1507), pod nějž spadala Jedlová,⁶³ získal i Litovel (1513) či od roku 1512 Třebařov u Krasíkova, kde měl dokonce i patronátní právo ke klášteru.⁶⁴ Ve všech případech historické souvislosti i doba, kdy Ladislav z Boskovic jednotlivá panství získal, konvenuje se slohovou analýzou uměleckých děl. Pro reliéf z Krasíkova je významný také fakt, že podle zmínky z roku 1490 byl klášter Corona Mariae v Třebařově spravován augustiniány z Jevíčka.⁶⁵ Tím se propojuje nejstarší zjištěná socha ze skupiny olomouckých madon, *Madona z Jevíčka*, s reliéfem *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova i v historických souvislostech.

Zůstává otázka, proč humanisticky a ve své podstatě italsky orientovaný šlechtic zvolil formu ještě čistě gotických soch.⁶⁶ Lze se domnívat, že tak učinil pod vlivem biskupa Stanislava Thurza, pro kterého olomoucká dílna převážně pracovala nejméně po dvě desetiletí 16. století (viz mj. *Madona z Kroměříže*). Objednávat umělecká díla z podobných zdrojů jako církevní elita Moravy jistě posilovalo společenskou prestiž. Nutno také podotknout, že vliv italské renesance se nejdříve projevil v architek-

tuře, kde máme mecenášství Ladislava z Boskovic (i biskupa Thurza) doloženo konkrétněji.⁶⁷

Tato studie představuje v návaznosti na základní tezi Kotrbové tvorbu dílny Mistra olomouckých madon, která byla činná v biskupském městě nejméně po dvě desetiletí. I když v některých případech došlo k přehodnocení příslušnosti jednotlivých děl k olomoucké dílně, je počet dochovaných prací pozoruhodný a poskytuje představu o rozsáhlé činnosti této řezbářské dílny na Olomoucku.⁶⁸ Prozatím se dílnu nepodařilo spojit se jménem konkrétního řezbáře. Tvorba tohoto anonyma a jeho spolupracovníků představuje důležité svědectví o směru, jakým se ubíral vývoj pozdně gotického sochařství na Olomoucku. Studie se pokusila zpochybnit starší názor o přímém stylovém východisku sledované olomoucké dílny, který byl tradičně spatřován v Krakově, do roku 1496 působišti geniálního sochaře a malíře Veita Stosse. Pomocí předložených stylových analýz bylo dokázáno, že stossovský vliv se do Olomouce dostal v modifikované podobě přes slezskou Vratislav, konkrétně prostřednictvím dílny Jacoba Beinharta. Dalším inspiračním zdrojem a východiskem blízkým ovšem dílnám jak v Olomouci, tak ve Vratislavi, byl samozřejmě Norimberk, odkud do obou měst přicházeli bohatí obchodníci.

Zpráva o restaurování reliéfu Narození Krista z Třebařova u Krasíkova, inv. č. P 647

Anna Třeštíková

Reliéf byl před nynější restaurací pevně připevněn kovovými vruty k dřevěnému, hnědou barvou natřenému panelu, který ve své době zajišťoval jeho soudržnost a zároveň zřejmě vyhovoval tehdejšímu umístění v kostele. Dvojice drobných postav zobrazujících anděla a pastýře byla umístěna nad výjevem s jesličkami, kde zůstal světlejší obrys v ploše panelu. Reliéf je velmi poškozený činností červotoče, což nenávratně poničilo zejména dolní část až do výše jedné čtvrtiny (cca 35 cm). Postavy Ježíška a jednoho z andělů ve střední části se zachovaly pouze ve fragmentu, chybějí části drapérií obou velkých postav, hmota dřeva uvnitř reliéfu je zcela destruovaná, na obličejích sv. Josefa je poškozen nos. Chybějící části řezby i dutiny vzniklé činností červotoče uvnitř reliéfu byly při některé předchozí opravě nevhodně vyplněny a dotvořeny sádrou bez velkých nároků na jejich sochařskou podobu.

Torzo reliéfu je vytvořeno ze čtyř masivních bloků lipového dřeva. Rozvržení dílů kopíruje rozmístění zobrazených postav: žena s nádobou, klečící P. Marie, jesličky s volkem a oslíčkem a pod nimi torza andělů s Ježíškem a sv. Josef. Část Josefova levého ramene, drapérie pláště a levé nohy, které byly vytvořeny z dalšího samostatného kusu dřeva však chybějí, jak to dokládají vrypy na boku reliéfu sloužící k pevnějšímu spojení lepených částí. Ani na levé straně, vedle ženy s nádobou (porodní báby) se okraj reliéfu nezachoval: chybí cíp Mariina pláště, část šatu ženy s nádobou a terénu pod jejíma nohama. Jak dosvědčují truhlářské značky vyryté středověkým řezbářem na zadní straně reliéfu i zbytky plátěného přelepu, také zde byl připojen další blok dřeva. Je pravděpodobné, že rovněž postavy anděla a pastýře umístěné nad jesličkami jsou součástí většího celku. Uvnitř reliéfu byla více poškozena zejména Mariina pravá ruka, na níž chybějí všechny prsty, a čepec porodní báby, jehož pravá část se nezachovala.

V průběhu restaurátorských prací byl postupně ztenčován částečně průsvitný hnědý nátěr, obsahující zejména klíž, hnědý pigment, hrubé nečistoty a přírodní pryskyřici (podle zbarvení a rozpustnosti pravděpodobně kalafunu), který byl v minulost aplikován na povrch reliéfu, aby zakryl sádrové doplňky, potlačil jeho barevnost a tím ho opticky scelil, a který zároveň fixoval uvolněnou polychromii a zlacení. Postupně byly odstraňovány sádrové výplně, které zasahovaly hluboko do dutin poškozených částí. Teprve po obnažení těchto míst byl odstraněn také dřevěný panel ze zadní strany. Bylo nutno zcela rozdělit jednotlivé díly reliéfu, protože v okolí původních spojů byla struktura dřeva zcela destruovaná a spojená místa již nebyla dostatečně soudržná. Po odstranění starého lepu (klihu) byly na některých méně poškozených místech nalezeny šikmé zkřížené vrypy, kterými řezbář zdrsnil spojené plochy, aby tak zlepšil pevnost lepení. Díly reliéfu pak byly napuštěny akrylátovou pryskyřicí „Paraloid B 72“.

Po zpevnění dřeva byly zadní strany dílů reliéfu očištěny od zbytků zateklé sádrové hmoty, nepůvodních nátěrů a tmelů. Ve spolupráci s restaurátorem ak. soch. doc. P. Kuthanem a konzervátorem D. Zikou přistoupila restaurátorka k velmi náročnému opětovnému sestavení dílů reliéfu. Bylo zvoleno řešení, při kterém byla zohledněna velká hmotnost reliéfu i značné poškození dřevní hmoty, aniž bylo nutno narušit truhlářskými zásahy zadní stranu reliéfu. Díly byly nejprve spasovány a slepeny tak,

aby byla zachována návaznost dílů reliéfu z přední i zadní strany. Ke zpevnění původních spojů i druhotně vzniklých prasklin nebylo vzhledem k poškození dřeva možno použít žádných zapuštěných čepů. Pro zajištění dostatečné pevnosti spojovaných míst a s ohledem na možnosti budoucího vystavení byl zvolen systém dvou volně položených nezapuštěných svlaků, které mají profil písmene T a jsou nesené pevně přilepenými, proti sobě ležícími dvojicemi nosníků, které mají profil písmene L. Jsou umístěny příčně v místech lepených spojů a tím tyto spoje zajišťují. Svlačky jsou jimi volně provlečeny (viz nákres). Délka i počet nosníků byly voleny tak, aby rovněž zajišťovaly nově slepené druhotné praskliny ve dřevě. Celá konstrukce je vyrobena z olšového dřeva, za použití disperzního lepu Soudal, barevně není nijak přizpůsobena a byla umístěna tak, aby pokud možno nezakrývala četné původní středověké truhlářské značky, jimiž si řezbář označoval přesnou polohu dílů reliéfu, aby při spasování nedošlo k nežádoucím posunům. Pouze spodní svlak částečně zakrývá místo, kde bylo někdy v minulosti připevněno příčné břevno, jehož účel dnes nelze určit.

Na povrchu reliéfu se pod vrstvami nečistot prosycených hnědým zpevňujícím nátěrem obsahujícím kličové i pryskyřičné složky, okry a hlinky, zachovaly rozsáhlé, nestejně poškozené fragmenty původní výpravné raně renesanční polychromie, která byla podrobena chemicko-technologickému a restaurátorskému průzkumu. V chemické laboratoři NG provedla průzkum odebraných vzorků polychromie, zlacení a dřeva I. Vernerová.⁶⁹ Reliéf byl sestaven ze šesti dílů lipového dřeva. Díly byly na bocích zdrsněny a slepeny kličem, spojená místa překrývají široké pruhy hrubého lněného plátna. Podklad tvořený přírodní křídou a kličovým pojítkem byl nanesen v několika vrstvách (mezi nimiž je často, ne však vždy, kličová mezivrstva), následuje kličová izolace. Malba inkarnátů je tvořena směsí olovnaté běloby a červeného železitého pigmentu a obsahuje olej. Oční víčka zvýrazňuje jemná růžová modelace a ohraničuje růžová linka, na horních víčkách jsou namalovány řasy. Podstatnou část ve výzdobě reliéfu zaujímá zlacení na červeném polimentu, které pokrývá plášť P. Marie, roucho svatého Josefa, ženy s nádobou a jednoho z andělů. Modrá barva na rubu pláště P. Marie je komponována ze dvou vrstev: na křídovém podkladu je souvislá vrstva fialového fluoritu⁷⁰ ve směsi s olovnatou bělobou (pojivo obsahuje bílkoviny), na které leží vrstva

azuritu s příměsí olovnaté běloby a černé a obsahující olej. Polychromie Mariiných šatů je velmi poškozená, přesto je možno na souvisleji zachovaných místech vidět stylizovanou malbu brokátového vzoru. Na podkladových vrstvách a kličové izolaci leží žlutohnědá podmalba složená z olovnaté-cíníčitě žluté a světlé hlinky, obsahující rovněž olejové pojivo, na které je černí namalován ornament s rostlinnými motivy. Lem výstřihu je zlacený, lemovaný vyřezávaným dekorem ve tvaru kroucené šňůrky. Celé roucho svatého Josefa je zlacené, pouze rub rukávu (stejně jako spodní šat ženy s nádobou) je zelený: na podkladové vrstvě a polimentu je stříbrná fólie s lazurou obsahující olejové pojivo, měděnku a uhličitan vápenatý. Jinou technikou je pojednáno zdivo pod žlabem. Zde leží plátky stříbra na hnědožlutém olejovém podkladu obsahujícím olovnaté-cíníčitou žlut, okry a hlinky (mordantu). Cihly jsou kolorovány střídavě zelenou (měděnka) a červenou (červený organický lak) lazurou. Pouze na tomto místě byla před restaurováním šedá přemalba, která zcela zakrývala původní malbu.

Vzhledem k tomu, že je krasíkovský reliéf *Narození Krista* na některých místech nenávratně poškozen, rozhodli odborní pracovníci NG prezentovat dílo v torzálně zachovaném stavu. Tmelení tónovaným voskovým tmelem bylo užito pouze v místech, kde výletové otvory působily rušivě (zejména v partiích obličejů). Povrch byl scelen retuší akvarelovými barvami a matným vosko-damarovým lakem.

Poznámky

- 1 Reliéf z Třebořova u Krasíkova jsem se již před několika lety věnovala (tehdy byl proveden pouze restaurátorský průzkum), považuji však za nutné u příležitosti dokončeného restaurování díla zrekapitulovat stav bádání včetně nejnovějších poznatků (viz práce studentů katedry dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci pod vedením prof. Ivo Hlobila) a širě jej začlenit do kontextu moravského, přesněji olomouckého sochařství počátku 16. století. Studie se zabývá hlavně uměleckými východisky dílny, v níž krasíkovský reliéf vznikl. Reliéf bude vystaven od konce roku 2011 v dlouhodobé expozici středověkého umění NG v Praze. Inv. č. P 647 a P 647a, rozměry: v. 130 cm, š. 120 cm, hl. max. 14 cm; fragment s pastýřem a andělem: v. 38 cm, š. 32 cm, hl. max. 12 cm. Helena Dáňová, „Das vergessene Relief von Krasíkov. Ein Beitrag zur spätgotischen Bildhauerei in Mähren“, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 14–15, 2004–2005, s. 86–95.

- 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** Oltář je datován na zadní straně. Viz Karel Chytil, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Chrudimském*, Praha 1900, s. 49. Oltář je v současné době považován za import z vatislavské dílny Jacoba Beinharta. Wojciech Marcinkowski, „Silesiaca Bohemiae. Zu den Breslauer Retabeln in Böhmen“, *Umění* 53, 2005, s. 69–75.
- 4** Marie Anna Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě*, nepublikovaná diplomová práce, katedra dějin umění FF MU, Brno 1950, s. 99, č. kat. 87.
- 5** Ibid., s. 99, č. kat. 86.
- 6** Anna Groborzová-Schürmannová, *Pozdně gotické sochařství na Olomoucku*, nepublikovaná diplomová práce, katedra dějin umění FF UP Olomouc 1996.
- 7** Zdena Jeřábková, *Dřevěná plastika pozdní gotiky na Olomoucku s přihlédnutím k tvorbě na území přilehlé Moravy a Slezska*, nepublikovaná diplomová práce, katedra dějin umění FF UP, Olomouc 1996.
- 8** Ivo Hlobil (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, díl 3., Olomouc 1999, s. 260.
- 9** Dáňová (cit. v pozn. 1). Zde podrobně analyzována ikonografie reliéfu.
- 10** Milan Dospěl, *Gotické sochařství ve východních Čechách do roku 1526 (území pardubického kraje)*, diplomová práce, katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2011.
- 11** Reliéf restaurovala ak. mal. Anna Třeštíková, rest. zpráva uložena v archivu Restaurátorského oddělení NG v Praze.
- 12** Kotrbová (cit. v pozn. 4), s. 72–83.
- 13** K retáblu sv. Jakuba v Rokytnici u Přerova naposledy Hlobil (cit. v pozn. 8), s. 323–324, který provedl revizi dosavadního bádání o tomto kamenném retáblu a přesvědčivě dokázal, že jde o dílo stossovsky orientovaného umělce.
- 14** K tomu více např. Ivo Hlobil – Eduard Petřů, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, Praha 1992.
- 15** Bohumír Indra, „Malíři, řezbáři a sochaři v Olomouci 1500–1630“, *Umění* 31, 1983, s. 73–80. Pro počátek 16. století jsou však informace velmi sporé. První cechovní řád se dochoval až z roku 1581.
- 16** Hlobil (cit. v pozn. 8), s. 354, č. kat. 235; s. 348, č. kat. 232 (*Ukřižování* z kostela sv. Mořice v Olomouci) a další mistrovi připísané řezby.
- 17** Ibid., s. 373, č. kat. 258.
- 18** Ibid., s. 373, č. kat. 259.
- 19** Kotrbová (cit. v pozn. 4), s. 77–78, č. kat. 58. Naposledy Dospěl (cit. v pozn. 10), s. 119–124, č. kat. V.10.
- 20** Michael Baxandal, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven – London 1981 (II. vydání), Plate 39 nebo Zdzisław Kępiński, *Veit Stoss*, Warszawa – Dresden 1981, s. 66, obr. 111 a 112.
- 21** Vyobrazení v Günther Meinert, „Jacob Beinhart. Ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik“, in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 60, 1939, s. 217–235, zvláště s. 218.
- 22** Kotrbová (cit. v pozn. 4), s. 78, č. kat. 59.
- 23** Ibid., s. 78–80, č. kat. 60 a 61.
- 24** Hlobil (cit. v pozn. 8), s. 327–328, č. kat. 214.
- 25** *Madona* z farního kostela v *Hradčanech-Kobeřicích* u Prostějova, původně pochází pravděpodobně z Olomouce, lipové dřevo. V roce 2001 sochu restaurovala ak. mal. Milada Stroblová. Za poskytnutí restaurátorské zprávy jí tímto děkuji. Za poskytnutí laboratorní zprávy děkuji Dorothee Pechové. K *Madoně z Hradčan-Kobeřic* naposledy Hlobil (cit. v pozn. 8).
- 26** Stanisława Sawicka, *Ryciny Wita Stwosza*, Warszawa 1957, s. 9.
- 27** Za poskytnutí restaurátorské zprávy a obrazové dokumentace jsem zavázána ak. mal. Haně Vítové.
- 28** Dospěl (cit. v pozn. 10), s. 125, č. kat. V.11. Předtím sochu publikoval Zdeněk Wirth, ovšem jako práci z přelomu 16. a 17. století. Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Poličském*, Praha 1906, s. 44.
- 29** August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého*, díl I., Chrudimsko, Praha 1882, s. 124. Sedláček ovšem uvádí, že Ladislav z Boskovic získal svojanovské panství až roku 1510 (srov. pozn. 63).
- 30** Podobně jako *Assumpta z Jedlové* nese diagonálně položené hravé dítě s hlavou odvrácenou od věřících i *Madona z freisingského oltáře* (kol. 1440, Bayerisches Nationalmuseum, Mnichov). Tím by se naplňoval předpoklad o inspiračním zdroji pro tento motiv, jak jej naznačila Kotrbová – (cit. v pozn. 4) s. 79 – a doplnil Hlobil (cit. v pozn. 8), s. 328.
- 31** Dospěl (cit. v pozn. 10), s. 132, reliéf spojil s rokem 1512, kdy se majitelem třebořovského panství stal Ladislav z Boskovic.
- 32** Oltář zřejmě sloužil ke speciální vánoční devoci. Tak soudil již roku 1927 Jaroslav Mathon, „Příspěvek k sochařství gotického období v kraji olomouckém“, in *Ročenka národopisného a průmyslového musea města Prostějova a Hané* IV. Prostějov 1927. K roku 1683 je mj. zmiňováno v kostele šest oltářů, mezi nimi i sledovaný reliéf v té době na hlavním oltáři. Viz Dušan Foltýn a kol., *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005, s. 682.
- 33** Viz Heinz Braune – Erich Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters: kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig 1929, obr. 98.
- 34** Dospěl (cit. v pozn. 10), s. 136.
- 35** Hlobil (cit. v pozn. 8), s. 329–330, č. kat. 216. K *Madoně z Chornice* ibid., s. 311, č. kat. 196.

36 Všechny čtyři dnes nezvěstné dřevorezby jsou vyobrazeny in Mathon (cit. v pozn. 32), obr. V, VI, VII.

37 Hlobil (cit. v pozn. 8), č. kat. 217, s. 331.

38 Dospěl (cit. v pozn. 10), s. 125, č. kat. V.11 (*Assumpta z Jedlově*); s. 137, č. kat. V.13 (*Madona z Vysokého Mýta*); s. 142, č. kat. V.14 (*Assumpta z Mlýnického Dvora*).

39 V letech 1516–1517 byl olomouckým biskupem Stanislavem Thurzem obnovován kostel sv. Mořice v Kroměříži. Hlobil (cit. v pozn. 8), s. 334–335, č. kat. 223.

40 Podunajsky orientovaná je např. *Madona z Vyškova* (ibid., s. 358, č. kat. 236) či dva reliéfy z Moravské galerie v Brně, *Navštívení P. Marie a Narození Páně* (Kaliopi Chamonikola, *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, díl 2., Brno 1999, s. 429–432, č. kat. 216 a 217).

41 Kotrbová (cit. v pozn. 4), s. 82, č. kat. 63.

42 Shrnutí vývoje názorů viz Hlobil (cit. v pozn. 8), s. 326–327, č. kat. 213. Odlišný názor o slezském (vratislavském) vlivu na tento reliéf zastává v návaznosti na starší postřeh Jaromíra Homolky Štěpánka Chlumská. Jiří Fajt – Štěpánka Chlumská, *Čechy a střední Evropa 1200–1550*, Národní galerie v Praze 2006, s. 96.

43 Kotrbová (cit. v pozn. 4), s. 81, předpokládala, že poněkud odlišný styl děl vzniklých v olomoucké dílně lze vysvětlit použitým materiálem. To je však nedostačující argument, pokud uvážíme velkou stylovou odlišnost dynamického reliéfu se sv. Jakubem a klidných neexpresivních dřevorezeb olomoucké dílny.

44 Naposledy Hlobil (cit. v pozn. 8), s. 362–363, č. kat. 242. Podrobněji viz Hlobil – Petruš (cit. v pozn. 14), s. 134–137.

45 Zdenka Bláhová, „K nástěnné malbě v presbytáři kostela sv. Mořice v Olomouci“, in *Historická Olomouc XVII. Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech*, eds. Ivo Hlobil – Marek Perůtka, Olomouc 2009, s. 147–164.

46 Z této dílny pochází *Ukřižování* z kostela sv. Mořice v Olomouci. Hlobil (cit. v pozn. 8), s. 348–358. Naposledy se této problematice dotkl Dospěl (cit. v pozn. 10), s. 154.

47 Jakub Kostowski nejnověji vyslovil domněnku, že Beinhart mohl být pouze objednavatelem Madony. Jakub Kostowski, „Jacob Beinhart“, in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 8. München – Leipzig 1994, s. 336.

48 První monografickou studii zabývající se Jacobem Beinhartem publikoval roku 1939 Meinert (cit. v pozn. 21). Badatel využil poznatků Ericha Wieseho získaných při přípravě katalogu slezského umění (Braune – Wiese [cit. v pozn. 32]). Právě H. Wiese identifikoval skupinu děl okolo reliéfu sv. Lukáše z kostela sv. M. Magdalény ve Vratislavi, ale neuvedl zde

konkrétní jméno umělce. Na práci G. Meinerta navázala postupně Anna Ziomecka, jež se slezskému umění věnovala po celý svůj profesní život (Anna Ziomecka, „Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku“, in *Roczniki sztuki śląskiej* 10, 1976, s. 7–141). V poslední době se Jacobem Beinhartem a jeho dílnou zabýval polský badatel Jakub Kostowski, který na téma vyslovil několik přednášek (bohužel nepublikovaných) a chystal Beinhartovu monografii. Jeho práci však přerušila tragická smrt v roce 2006. Kostowski 1994 (cit. v pozn. 47).

49 Meinert (cit. v pozn. 21) s. 218–219; Kostowski 1994 (cit. v pozn. 47). Jihoněmeckým původem by bylo možno vysvětlit některé typické Beinhartovy výrazové prvky, např. kroucenou čelenku ve vlasech, klenutý objem čel atd.

50 Např. Ulrich Söding, „Nicolaus Gerhaert von Leyden. Bildwerke der Spätgotik am Oberrhein und in Österreich“, in *Habsburg und der Oberrhein. Gesellschaftlicher Wandel in einem historischen Raum*, eds. Saskia Durian-Ress – Herbert Smolinski, Waldkircher 2002, s. 33–50, obr. 235–255.

51 K *Madoně z Ovocného trhu*: Rainer Kahsnitz, „Virgin and Child“, in *Gothic and renaissance art in Nuremberg: 1300–1550*, München 1986, s. 162–163, č. kat. 36, obr. na s. 162. Je zajímavé, že norimberskou sochu objednal majitel domu Sebald Hornung († 1481), který udržoval obchodní styky se slezskou Vratislaví.

52 Vyobrazení: Otto Wertheimer, *Nicolaus Gerhaert. Seine Kunst und seine Wirkung*, Berlin 1929, obr. 2. Shodnou stylovou genezi Beinhartovy *Madony* v návaznosti na studii G. Meinerta (cit. v pozn. 21) popsal Wojciech Marcinkowski, jehož publikaci jsem měla k dispozici až po odevzdání tohoto článku redakci. Wojciech Marcinkowski, *Gotycka nastawa oltarzowa u kresu rozwoju – Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztorным w Mogile*, Kraków 2006, s. 23–26.

53 Oltář ze Svídnice připsal Beinhartovi G. Meinert (cit. v pozn. 21), s. 226. Naposledy Jakub Kostowski toto připsání poněkud zpochybnil a považoval oltář za dílo nejmenované vratislavské dílny. Viz Jakub Kostowski, „Slaskimi sladami Wita Stwosza“, in *Wokół Wita Stwosza*, eds. Dobrosława Horzela – Adam Organisty, kat. wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2005, s. 205–213, zvl. 207. Avšak kontakty Beinhartovy dílny se Svídnicí jsou pramenně doloženy. Viz Jakub Kostowski 1994 (cit. v pozn. 47).

54 Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inv. č. XI 135, lipové dřevo, polychromie, v. 148 cm. Naposledy k řezbě: Jakub Kostowski, „Maria z Dzieciątkiem stojąca na półksiężycu“, in Horzela – Organisty (cit. v pozn. 53), s. 218–219, č. kat. VII/3.

- 55** Oltář z Góry, datovaný na křídlech rokem 1512. Nyní v dómu v Poznani. Vyobrazení viz Braune – Wiese (cit. v pozn. 33), obr. 115.
- 56** Ruce *Madony z Koberic* jsou barokní doplněk.
- 57** Vyobrazení viz Braune – Wiese (cit. v pozn. 33), obr. 127.
- 58** Z olomoucké dílny se bohužel nedochovaly žádné reliéfy, na nichž by bylo možno pozorovat zlacené pozadí zdobené puncováním (pozadí krasíkowského reliéfu se nedochovalo). Typickým reliéfním dekorem pro Beinhartovu vratislavskou dílnu bylo schematizované granátové jablko, které najdeme na oltáři s *Nanebevzetím P. Marie* v chrudimském kostele, v poslední době považovaným spolu s dalším oltářem Nanebevzetí z Chrudimi za importy Beinhartovy vratislavské dílny. Viz Marcinkowski (cit. v pozn. 3), s. 69–75.
- 59** Ibid., s. 70, pozn. 13 a 14. V souvislosti s chrudimským oltářem z roku 1923(7) je zajímavá skutečnost, že právě s tímto oltářem srovnával náš reliéf již Jaroslav Mathon. Ačkoli spolu tato dvě díla přímo nesouvisí, poznatek svědčí o mimořádném pozorovacím talentu Mathonově (cit. v pozn. 2).
- 60** K nim naposledy Hlobil (cit. v pozn. 8), s. 319, č. kat. 205 a 206.
- 61** Nyní Muzeum Narodowe ve Wroclawiu, č. kat. XI 186. K soše naposledy Jakub Kostowski, „Sw. Anna Samotrzcé“, in Horzela – Organisty (cit. v pozn. 52), s. 221–222, č. kat. VII/5. Autorství Jacoba Beinharta u této dřevorezby nepovažuje za zcela průkazné.
- 62** Informace o rozmnožování rodového majetku Ladislava z Boskovic jsou čerpány z dosud nepřekonané publikace: Alois Vojtěch Šembera, *Historie pánů z Bozkowic a hradu Bozkowa w Morawě s popsáním panstwj města*, Brno 1836, s. 61–63.
- 63** Srov. pozn. 29.
- 64** Dušan Foltýn a kol., *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005, s. 682.
- 65** Ibid., s. 682.
- 66** V této souvislosti je zajímavé, že Kaliopi Chamonikolasová, „Nicolaus Gerhaert of Leyden in the Moravian Context“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLVIII, 1995, s. 61–84, zvláště 74–76, spojila humanistu Ladislava z Boskovic s objednávkami gerhaertovsky orientovaných soch spjatých s dílnou Mistra Madony Primavesi (1470–1490). Od počátku 16. století pak Ladislav z Boskovic zřejmě objednával díla pro kostely ve svém panství u naší olomoucké dílny. Mohlo by to znamenat, že Mistr Madony Primavesi z Moravy odešel (?). Moravskou provenienci děl okolo *Madony Primavesi* dosud považovaných víceméně za importy přesvědčivě doložil Milan Dospěl, „Moravský kontext Madony zvané Primavesi“, *Umění* LV, 2007, s. 459–469.
- 67** K přestavbám hradů na panství Ladislava z Boskovic naposledy: Jan Štětina, „Několik poznámek k architektuře Ladislava z Boskovic“, in Hlobil – Perůtka 2009 (cit. v pozn. 45), s. 251–267. K stavitelskému boomu za biskupa Stanislava Thurza dosud nejpodrobněji Hlobil – Petrů (cit. v pozn. 14), s. 129–150.
- 68** S podobně rozsáhlou produkcí se setkáme na západě Čech v dílně Mistra týneckého Zvěstování.
- 69** Ivana Vernerová, Laboratorní zpráva č. 03/39, 04/16, 09/31, 2003.
- 70** Viz také Štěpánka Chlumská – Dorothea Pechová – Radka Šefců – Anna Třeštíková, „Příklady použití fluoritu v malbě a sochařství pozdní gotiky a rané renesance v rámci památkového fondu Čech a Moravy“, in *Acta Artis Academia 2010. Příběh umění – proměny výtvarného díla v čase. Sborník 3. mezioborové konference ALMA*, Praha 2010, s. 165–188.

Seznam vyobrazení

- 1 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, Národní galerie v Praze.
- 2 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, zadní strana před připevněním pohyblivých svlaků, na povrchu jsou patrné původní truhlářské značky. Národní galerie v Praze. Foto: Anna Třeštíková.
- 3 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, sv. Josef, detail, Národní galerie v Praze.
- 4 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, detail P. Marie s porodní bábou, Národní galerie v Praze.
- 5 *Madona z Jevíčka*, kol. 1500, býv. klášterní kostel augustiniánů P. Marie v Jevíčku. Foto: Národní galerie v Praze
- 6 *Madona z Jedlové*, 1507-1510, kostel Nanebevzetí P. Marie v Jedlové u Poličky. Foto: Národní galerie v Praze
- 7 *Madona z Hradčan-Kobeřic*, kol. 1510, nyní muzeum v Prostějově. Foto: Milada Stroblová.
- 8 *Madona z Jevíčka*, zadní strana, kol. 1500, býv. klášterní kostel augustiniánů P. Marie v Jevíčku. Foto: Národní galerie v Praze.
- 9 *Madona z Jedlové*, 1507-1510, zadní strana, kostel Nanebevzetí P. Marie v Jedlové u Poličky. Foto: Národní galerie v Praze.
- 10 *Madona z Hradčan-Kobeřic*, kol. 1510, zadní strana, muzeum v Prostějově. Foto: Milada Stroblová.
- 11 *Madona z Hradčan-Kobeřic*, kol. 1510, detail, muzeum v Prostějově. Foto: Milada Stroblová.
- 12 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, detail, Národní galerie v Praze.
- 13 *Madona z Jedlové*, 1507-1510, detail, kostel Nanebevzetí P. Marie v Jedlové u Poličky. Foto: Národní galerie v Praze.
- 14 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, detail šatu P. Marie, Národní galerie v Praze.
- 15 Oltář sv. Jana Křtitele z kostela Corpus Christi ve Vratislavi, 1497, detail křídla s postavou Salome. Foto z: Braune - Wiese (pozn. 33), obr. 98.
- 16 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, porodní bába, detail, Národní galerie v Praze.
- 17 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, detail, Národní galerie v Praze.
- 18 Jacob Beinhart, *Madona*, 1499, kostel sv. Máří Magdalény ve Vratislavi. Foto z: Meinert (pozn. 21), s. 218.
- 19 *Madona z Jevíčka*, kol. 1500, býv. klášterní kostel augustiniánů P. Marie v Jevíčku. Foto: Národní galerie v Praze.
- 20 *Madona z Jedlové*, 1507-1510, kostel Nanebevzetí P. Marie v Jedlové u Poličky. Foto: Národní galerie v Praze.

- 21 Jacob Beinhart, *Madona* z býv. oltáře zlatníků, 1507, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Foto z: Božena Guldán-Klamecka - Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII-XVI w. Katalog zbiorów*. Wrocław 2003, obr. 163, s. 447.
- 22 Jacob Beinhart, Oltář sv. panen z Góry, 1512, detail středu oltáře, kostel v Góře. Foto z: Braune - Wiese (pozn. 33), obr. 115.
- 23 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, celek před restaurováním, Národní galerie v Praze.
- 24 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, detail andělů s Ježíškem, stav před restaurováním, Národní galerie v Praze.
- 25 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, detail andělů s Ježíškem, stav po restaurování, Národní galerie v Praze.
- 26 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, detail porodní báby, průběh snímání přemaleb a nečistot, Národní galerie v Praze, Foto: Anna Třeštíková.
- 27 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-1515, zadní strana s dřevěnými svlaky, Národní galerie v Praze.
- 28 Schéma zpevňující konstrukce na zadní straně reliéfu. Kresba: Jiří Třeščík.
A: zadní strana reliéfu
B: volně vložený pohyblivý svlak ve tvaru písmene T
C: pevně lepené nosníky ve tvaru písmene L
- 29 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-15, detail obličeje P. Marie, průběh snímání přemaleb a nečistot, Národní galerie v Praze. Foto: Anna Třeštíková.
- 30 Reliéf *Narození Krista* z Třebařova u Krasíkova, 1510-15, stěna pod žlabem, průběh při snímání přemaleb a nečistot. Národní galerie v Praze, Foto: Anna Třeštíková.
a - poškozený povrch řezby, b - tmel, c - podklad (mordant) pro stříbření s fragmenty stříbra, d - barevná lazura na stříbře, e - šedá přemalba, f - nečistoty

Sedící Panna Marie z Národní galerie v Praze – reliéf připsaný Mistru kefermarktského oltáře

HELENA DÁŇOVÁ

Helena Dáňová,
kurátorka Národní galerie
v Praze, zabývá se
pozdě středověkým
sochařstvím.

Výjimečně kvalitní dřevorezba provedená ve vysokém reliéfu zobrazuje sedící P. Marii.¹ Dosud nepublikovaná socha byla do sbírky Národní galerie zakoupena roku 2001 ze soukromého majetku v Praze a několik let restaurována v restaurátorském ateliéru Národní galerie v Praze.² Pražská sbírka, z níž P. Marie pochází, nebyla budována nijak systematicky. Původní majitel se sice soustředil většinou na středověká díla, avšak bez hlubšího sběratelského zájmu.³ V jeho kolekci se vedle hodnotných ukázek středověkého umění nacházela i průměrná až podprůměrná produkce. Většina děl z této sbírky, včetně *P. Marie*, byla nakoupena pravděpodobně na různých aukcích – domácích i zahraničních – v období mezi dvěma válkami, což velmi ztěžuje možnost přesně určit původ uměleckých děl.

P. Marie, sedící na lavici ukončené kónicky se zužujícím sloupkem, je oblečena do dlouhého spodního, v pase přepásaného šatu a bohatého pláště, jehož lemy jsou plasticky zdobeny střídavě perlami (nasazovanými na trny) a stylizovanými akantovými listy (řezanými přímo v hmotě dřeva). Plášť je členěn dlouhými hluboce probranými vertikálními řasami, jež jsou v dolní partii hustěji lámány. Hlavu P. Marii zdobí důmyslně vedená rouška řasená kratšími drobnějšími záhyby, která částečně kryje vlasy. Rouška je podvlečena pod vlasy, ovíjí hrud a přes pravé rameno splývá volně dolů. Oválný, v horní partii lehce rozšířený obličej s vysokým klenutým objemem čela, drobným špičatým nosíkem a pootevřenými ústy rámuje bohatý proud

zvlněných vlasů, jejichž prameny se navzájem proplétají.

Postava P. Marie natočené do strany i gesto vztažených rukou napovídá, že byla původně součástí většího celku. Na klíně je patrný otvor po čepu, na němž bylo nasazeno dítě, ořezaná drapérie v těchto místech naznačuje, že Marii sedělo na klíně. Z hlediska ikonografie řezby přicházejí v úvahu dvě možnosti: reliéf mohl být původně součástí skupiny se sv. Annou Samotřetí (případně příbuzenstva Kristova) nebo Klanění sv. tří králů.

V prvním případě by šlo o typ sv. Anny Samotřetí, kdy dvě stejně velké ženské postavy sedí na lavici s dítětem mezi sebou. Za prototyp takové kompozice se považuje pískovcová *Sv. Anna* z Trimbachu, kterou v letech 1475–1480 vytvořil následovník geniálního nizozemského sochaře Nicolause Gerhaerta z Leydenu.⁴ Tento kompoziční vzor byl různě variován a stal se později, od počátku 16. století, základem i pro zobrazení příbuzenstva Kristova.⁵ Ikonografii sv. Anny Samotřetí u naší dřevorezby však poněkud zpochybňuje fakt, že dítě sedělo Marii na klíně, což nebývá pro tento typ výjevu charakteristické. Obvykle Ježíšek stojí rozkročen mezi Annou a Marií, případně se od matky v polosedu živě natahuje ke své babičce. Typ dítěte plně spočívajícího Marii na klíně a natahujícího ručky ke sv. Anně hojně používala dílna sochaře Daniela Maucha (kol. 1477–1540),⁶ takové příklady však pocházejí vesměs z let 1510–1520, a jsou tak výrazně mladší než naše řezba.

Druhý zvažovaný ikonografický typ – Klanění sv. tří králů – se zdá být pravděpodobnějším vzhledem k pevnému posazení dítěte na matčin klín. Poloha rukou vymezující objem dětského těla naznačuje, jak Marie Ježíška zvědavě se natahujícího po darech, které mu králové přinesli, přidržovala. Mariina postava by tak byla kompozičně inspirována grafickými listy L 25 nebo L 27 od Mistra E. S.⁷ V každém případě však řezba z Národní galerie – vzhledem ke svým rozměrům – musela tvořit součást hlavního výjevu ve středu oltáře.

Na našem území nenajdeme pro výjimečnou sochu *Sedící P. Marie* odpovídající stylové analogie. Je však jisté, že kvalitní řezba patří mezi umělecká díla vzniklá pod vlivem tvorby nizozemského sochaře Niclause Gerhaerta z Leydenu († 1473, Vídeň), s nímž souvisí průnik vlny nizozemského realismu do střední Evropy. Inovativní sochařská tvorba Niclause Gerhaerta, činného ve Štrasburku, Trevíru a od roku 1467 ve Vídni,⁸ kde vytvořil náhrobek císaře Fridricha III. a jeho ženy Eleonory Portugalské, zasáhla celou záalpskou oblast Evropy a nadlouho ovlivnila výtvarný projev sochařů i řezbářů nejen v Německu ale i v Rakousku, Čechách, na Moravě a v Uhrách. Obecně je pro gerhaertovsky orientované sochařství typický sugestivní realismus jak v utváření drapérie, tak i v individuální charakteristice postav a důraz na autonomii zobrazované postavy,⁹ dále oddělení tělesného jádra sochy od drapérie, která jej obaluje a expanduje do prostoru, podobně jak to na svých grafických listech ztvárnili Gerhaertovi současníci Mistr E. S. a Martin Schongauer.

Specifickou problematikou gerhaertovského bádání je vymezení několika okruhů umělcových následovníků ve střední Evropě.¹⁰ Za centrum gerhaertovského umění je považována Vídeň, z ní se pak vlivy šířily na Moravu (skupina děl kolem *Madony z Olomouce*, zv. *Primavesi* a další gerhaertovsky orientovaná moravská díla),¹¹ do Horních Uher (hlavní oltář v kostele sv. Alžběty v Košicích a k němu příslušná díla)¹² i do Pasova (okruh děl spojený s anonymním Mistrem kefermarktského oltáře).¹³

Pro naši sochu sedící P. Marie je nejdůležitější posledně jmenovaný okruh děl.

Nejbližší stylovou paralelu k naší dřevorezbě představují právě sochy oltáře z kostela v Kefermarktu v Horním Rakousku poblíž Lince. Analogie k pražské řezbě najdeme jak na reliéfech křídel, tak v hlavních figurách oltáře. Velmi blízký je reliéf se *Zvěstováním P. Marii*. Stavba Mariina štíhlého těla s úzkými rameny i pojetí

drapérie pláště je v obou případech utvářeno hlubokým probráním materiálu, na povrch tažené řasy jsou tenké a při okrajích se lámou v soustavě paralelních záhybů. Upoutají shodné dlouhé paralelní diagonály drapérie pláště vedené od Mariina pravého ramene i obdobné otočení látky do rubu, kde se řasí delším klínovitým záhybem. Lemy pláště jsou pokaždé zdobeny obdobným dekorem ve tvaru krabů. Také řezba štíhlých rukou s dlouhými prsty koresponduje s naší sochou. A shodu najdeme i v obličejovém typu světic: obě mají oválný tvar tváře s vysokým klenutým čelem, úzkým nosem a dolíčkem v bradě. U *Marie* z Národní galerie jsou však rysy obličejů ještě jemnější, více oduševnělé, na rozdíl od Marií z reliéfů kefermarktského oltáře se obličej v oblasti čela také zřetelněji rozšiřuje. Hlava je u obou nasazena na dlouhém štíhlém krku s realistickým detailem vrásek, jež vznikají při naklonění hlavy. Nápadnou podobnost pak vykazuje řezba vlasů zvláště v dolní partii, kdy se volně řezané prameny navzájem proplétají. Předstupněm pro tyto volné spirálovitě se do sebe stáčeující prameny vlasů jsou kadeře *M. Magdalény* z oltáře v Nördlingen datovaného rokem 1462¹⁴ a připisovaného přímo Niclausi Gerhaertovi z Leydenu či vlasy *Madony z Dangolsheimu* z doby kolem roku 1460–1465 považované taktéž za dílo velkého Nizozemce.¹⁵

Další stylové analogie pro postavu *Sedící P. Marie* z NG poskytuje celý kefermarktský oltář. Dlouhé tenké paralelní řasy pláště charakterizují také postavu P. Marie na křídle s *Narozením* a figuru sv. Wolfganga ve skříni oltáře. Vousy sv. Petra ve skříni oltáře ztvárněné v jednotlivých propletených spirálovitých pramenech připomenou stejně utvářené vlasy naší *Sedící P. Marie*. Obdobně jsou zpracovány i vlasy sv. Floriána z nástavce kefermarktského oltáře. Realistický detail pootevřených úst ukazujících řadu zubů, který najdeme u *P. Marie* z NG, se na oltáři hojně opakuje u ústředních soch ve skříni (sv. Petr, sv. Kryštof, sv. Štěpán a několik andělů) nebo u postavy asistující figury za klečícím králem z reliéfu *Klanění sv. tří králů* na křídle a také u sv. Jiří původně z bočního nástavce oltáře. Stylově odpovídá i řezba očí mandlovitého tvaru, kdy naše socha má jemnou linkou zvýrazněná obě oční víčka, stejně jako kefermarktský sv. Petr a některé další postavy z oltáře.

Paralelu k hustému řasení roušky P. Marie představuje pruh látky, který má sv. Kryštof uvázaný okolo hlavy, dokonce se zde uplatňuje stejným způsobem přehrnutý lem na konci látkové čelenky a roušky

na levém spánku P. Marie. Všechny hlavní postavy kefermarktského oltáře mají drapérii probranou hlubokými záhyby členěnými ještě do drobných klínovitých skladů, využívají tak virtuózně hry světla a stínů. U pražské sochy lze tuto skutečnost nejlépe dokumentovat na plášti, jež si P. Marie naskládala na klín. Tři hlavní figury z Kefermarktu také zaujmou na první pohled výrazným detailem přetočeného lemu pláště do rubu, který se uplatňuje u všech ve výši kolen. Takto výrazně použitý motiv přetáčeného lemu u *P. Marie* z NG nenajdeme, nedochovalo se však zakončení pláště na levé straně figury. Motiv se tak objevuje pouze ve zdrobněném měřítku v roušce na levém spánku P. Marie. Úzké vztahy pojící naši *P. Marii* k oltáři v Kefermarktu, s nímž koresponduje i monumentalitou ztvárnění, svědčí o původu sochy v těsné blízkosti kefermarktského mistra, a to v době, kdy tento oltář vznikl.

Kefermarktský oltář vzbuzoval badatelský zájem již od poloviny 19. století. Dlouhá řada studií k problematice retáblu vyvrcholila roku 1993 vydanými referáty ze symposia v Linci věnovaného výhradně tomuto oltáři, které roku 1988 uspořádal Lothar Schultes.¹⁶ Na závěry symposia reagovala roku 1999 Ulrike Krone-Balckeová zatím jedinou rozsáhlou monografií oltáře,¹⁷ v níž shrnula veškeré dosavadní bádání o něm včetně archivních dokumentů a věnovala se i problematice restaurování díla v 19. století. K hlavnímu dílu mistra a jeho dílně přičlenila místy však poněkud násilně snad všechna dochovaná díla z oblasti Horního Rakouska a části jižních Čech.¹⁸ Autorčiny závěry podpořil a upřesnil opět Lothar Schultes, který roku 2001 podal stručný přehled díla Mistra kefermarktského oltáře, včetně jeho předpokládaných pozdních prací (oltář v Mauer am Melk, světelský oltář).¹⁹ Výstava „Gotik Schätze Oberösterreich“ v roce 2002 se sice samostatně kefermarktskému oltáři a okruhu děl s ním spojených hlouběji nevěnovala,²⁰ avšak symposium konané o rok později některé otázky znovu otevřelo.²¹ Naposledy se oltáři věnoval Rainer Kahsnitz, který jej zahrnul do své obrazově bohaté publikace.²² Stylové východisko pro sochaře oltáře v Kefermarktu literatura jednoznačně hledá ve Vídni²³ (tumba císaře Fridricha III., *Sv. Kryštof* z věže Svatoštěpánského dómu). Díla jemu stylově příslušná se pak nacházejí převážně v Horním Rakousku a okolí Pasova.

V průběhu bádání byla velká pozornost věnována otázce autorství tohoto výjimečně kvalitního díla. Doposud se

však tento problém nepodařilo zcela uspokojivě rozřešit. Identita Mistra kefermarktského oltáře byla hledána ve velkých osobnostech pozdní gotiky včetně Tilmana Riemenschneidera, Veita Stosse, Michaela Pachera, a dokonce i Albrechta Dürera. Později se badatelé víceméně ztotožnili s názorem, že za tvůrce oltáře v Kefermarktu může být považován Martin Kriechbaum, který vedl archivně doloženou dílnu v Pasově.²⁴ Nejvíce argumentů ve prospěch Kriechbaumovy dílny podali Lothar Schultes a Ulrike Krone-Balckeová. Jednoznačné personifikaci Mistra kefermarktského oltáře s pasovským Martinem Kriechbaumem brání skutečnost, že se nedochovalo jediné dílo, které by bylo možno s tímto umělcem autorsky spojit. Veškeré archivně doložené práce, na nichž Kriechbaum pracoval, většinou shořely či byly jinak zničeny (oltář v Göttweigu, oltář pro pasovskou katedrálu sv. Pavla ad.). Navíc archivní prameny jmenují Martina Kriechbauma vždy jako malíře. Lze z nich celkem dobře sledovat rozsáhlou dílnu, kterou vedl v Pasově a v níž zaměstnával další spolupracovníky – malíře, sochaře i řezbáře.²⁵ Obdobným způsobem fungovala i dílna Jörga Syrlina st. v Ulmu.²⁶ Přes veškerou argumentaci (místy opravdu přesvědčivou), spočívající zvláště na stylové analýze oltáře a děl s ním souvisejících, zůstává identifikace Mistra kefermarktského oltáře s Martinem Kriechbaumem na hypotetické úrovni.²⁷

Ani datování kefermarktského oltáře není bez problémů. K retáblu se vztahuje jediný dochovaný pramen – závět zakladatele kostela, Christoph a Zelkinga, z roku 1490, v níž však o autorovi oltáře není zmínka. Zelking v ní odkazuje finanční prostředky určené na zlacení a polychromii oltáře po dobu osmi let.²⁸ Interpretace listiny je nejednoznačná a vyplývá z ní spíše více otázek než odpovědí. Většina badatelů předpokládá, že tehdy byl již oltář částečně hotov a práce pokračovaly do roku 1497. Tímto letopočtem je označen krucifix původně umístěný na triumfálním oblouku a rok 1497 nese i listina dokumentující doplatek za oltář nalezená roku 1816 v zámeckém archivu ve Weinbergu.²⁹

Všeobecně přijímaná datace před rok 1490 až 1497 je však poněkud v rozporu s vysvěcením kostela sv. Wolfganga již v roce 1476, které provedl pasovský biskup Albert Schönhofer.³⁰ Není příliš pravděpodobné, že by biskup světil hotový kostel bez hlavního retáblu. Jaký oltářní retábl se tehdy v chóru nacházel, není jasné.³¹

Řešení problému nabídl Arthur Saliger v roce 2003, když v referátu předneseném

na sympoziu k výstavě „Gotik Schätze Oberösterreich“ za autora hlavních soch ve skříni kefermarktského oltáře, figur sv. Jiří a Floriána a bust proroků považoval Niclause Gerhaerta z Leydenu († 1473).³² Kromě vysoké kvality řezeb přesahující rámec regionu je pro něho hlavním argumentem právě vysvěcení kostela s oltářem roku 1476 a také výtvarný charakter soch, které by v devadesátých letech 15. století působily již poněkud „zastarale.“ Vznik hlavních figur ve skříni klade tedy už do sedmdesátých let 15. století. Zelkingův odkaz pak interpretuje jako platbu za polychromování a zlacení oltáře, které probíhalo až později, po smrti Niclause Gerhaerta z Leydenu, kdy se práce na dokončování oltáře zpozdily. Nevysvětleno zůstává, proč polychromie a zlacení oltáře zabralo tak dlouhou dobu osmi let.³³

Saligerův postřeh podporuje poznatek Herberta Becka, jenž se u příležitosti lineckého sympozia zamýšlel nad historizujícím charakterem kefermarktského oltáře, který by stylově spíše opravdu odpovídal sedmdesátým letům 15. století.³⁴ V takovém případě by kefermarktské řezby byly, jak zdůrazňoval Arthur Saliger, soudobé s náhrobkem císaře Fridricha III. ve Vídni, vlastně jedním z mála archivně doložitelných vídeňských děl Niclause Gerhaerta. Z dalších gerhaertovsky orientovaných prací vznikaly pak v sedmdesátých letech 15. století sochy hlavního oltáře kostela sv. Alžběty v Košicích (1474–1478), o něco později působila na Moravě dílna, z níž pochází *Madona Primavesi* (1470–1490),³⁵ časově by potom kefermarktský oltář předcházel velkému mariánskému retáblu Veita Stosse v Krakově, započatému roku 1477. V Sankt Wolfgang im Salzkammergut asi 50 km od Salcburku v letech 1471–1481 vznikal monumentální oltář Michaela Pachera. Názor Arthura Saligera týkající se Gerhaertova autorství hlavních figur kefermarktského oltáře dosud nenašel adekvátní odezvu, avšak je nutno zmínit, že od roku 2003 se retáblu nikdo systematicky nevěnoval.

Arthur Saliger si samozřejmě uvědomoval problematické připsání kefermarktského oltáře Gerhaertovi z Leydenu, od něhož je doloženo několik signovaných a datovaných kamenických prací, ale žádná ve dřevě.³⁶ Jediný archivně dokumentovaný vyřezávaný oltář se nacházel v Kostnici, v době reformace byl však zničen. Z popisu víme, že vypadal podobně jako ten kefermarktský, měl tři sochy ve středové skříni s křídly zdobenými reliéfy po stranách. Podle Arthura Saligera je však srovnání Gerhaertových kamenických

děl s oltářem v Kefermarktu relevantní a výtečná kvalita i realismus kefermarktských postav odpovídá charakteru tvorby vůdčí umělecké osobnosti, jakou byl právě Niclaus Gerhaert z Leydenu. Takovou odvážnou myšlenku bude ještě třeba podrobit důkladnému zkoumání. Možnost, že by autorem byl spolupracovník tohoto mistra si sice badatel připustil, ale s ohledem na výjimečně kvalitní zpracování hlavních figur oltáře ji zamítl ve prospěch samotného Gerhaerta. Nicméně vznik kefermarktského oltáře v těsné Gerhaertově blízkosti je více než pravděpodobný a v podstatě dlouhodobě přijímaný. Mistr kefermarktského oltáře je považován za nejbližšího spolupracovníka³⁷ Gerhaerta z Leydenu, který nejlépe ze všech jeho následovníků (stejně jako Veit Stoss)³⁸ pochopil princip Gerhaertova inovativního postupu při tvorbě sochy. Závěry Arthura Saligera týkající se dřívější datace oltáře lze přijmout, není ale nutno retábl definitivně spojovat s autorstvím Gerhaerta z Leydenu. Rok 1476 (vysvěcení kostela s oltářem) by však byl datem dokončení alespoň figur v hlavní skříni. Pozdní datování oltáře až do devadesátých let bylo vynuceno interpretací zmíněného poměrně nejasného testamentu Christoha Zelkinga.

Při srovnání s díly, která vznikala v Gerhaertově blízkosti, zejména se Stossovým oltářem v Krakově (1477–1489), Saligerova datace do sedmdesátých let nijak neodporuje stylovým kvalitám kefermarktského oltáře. Např. Stossovy virtuózně ztvárněné vousy apoštola podpírajícího P. Marii (sv. Jakub) ze skříně oltáře v Krakově jsou srovnatelné s obdobně pojatými vousy na postavě sv. Petra v Kefermarktu, což by odpovídalo době vzniku kefermarktských soch spíše v sedmdesátých letech, než o dlouhých dvacet let později. Stejně tak ob stojí i srovnání traktování drapérií na postavách obou oltářů. Ze stylového hlediska není ani důvod se domnívat, že by oltář v Kefermarktu vznikl později než práce připisované Mistru košického oltáře, jakými jsou *Narození z Hlohovce* a monumentální P. Marie ze *Zvěstování z Velkého Bielu* kladené do osmdesátých let 15. století a které mají souvislost s cyklem pískovcových soch z kaple v Hofburgu ve Vídni snad také z téhož období.³⁹ Do souvislosti s okruhem Mistra košického oltáře bývá dávána také *Sedící Madona* z Dolnorakouského muzea v St. Pölten.⁴⁰ Rakouské badání sochu považuje za řezbu, která předjímá dílo Mistra kefermarktského oltáře (stejně jako kamenný *Sv. Kryštof* z věže svatoštěpánského dómu).⁴¹

Po nezbytném odbočení ke kefermarktskému oltáři se nyní vrátím zpět k reliéfu *Sedící P. Marie* z Národní galerie, který stylově velmi dobře zapadá do sedmdesátých až osmdesátých let 15. století. Jak vyplynulo z pozorování a stylové analýzy, naše socha je v charakteru řezby natolik blízká kefermarktskému oltáři, že musíme předpokládat vznik díla v téže době i dílně.

Pro pražskou řezbu najdeme zajímavé shody také v rámci dalších gerhaertovsky orientovaných děl – např. v utváření hustých paralelních skladů drapérie nad střevícem u naší sochy a u *P. Marie ze Zvěstování* z kaple v Hofburgu ve Vídni (kol. 1470/80). I diagonální linie drapérie a idealizované oválné obličejové světic jsou příbuzné a u obou najdeme ojedinělý drobný motiv přetáčeného lemu, který tvoří jednoduchý boltcovitý záhyb (u *P. Marie* z NG je na roušce na levém spánku, u *Marie ze Zvěstování* na lemu pláště přidrženého na pravé straně rukou). Jak již bylo zmíněno, tento motiv se pak výrazně uplatnil na kefermarktském oltáři zvláště u figur sv. Petra a sv. Wolfganga.

Zajímavým detailem na soše *P. Marie* z NG je rouška rafinovaně vedená pod vlasy a přehozená přes rameno, odkud se přes hrud vine k opačnému rameni, kde splývá po vlasech dolů. Takovým způsobem pod vlasy podvlečenou roušku má také již zmíněná téměř současná socha *P. Marie ze Zvěstování* z Velkého Bielu považovaná za dílo Mistra košického hlavního oltáře. Právě v díle tohoto anonymního mistra, někdy spojovaného se jménem Hanse Kamenetzera,⁴² byly vysledovány prvky charakteristické pro jihoněmeckou oblast.⁴³ Zcela jistě k nim patří i rouška vedená za krkem pod vlasy, jak ji vidíme také u sochy *P. Marie* z Národní galerie v Praze. Jaká je geneze popsáného motivu? Poprvé byl použit na reliéfech křídel oltáře v Thalkirchen u Mnichova z roku 1482, považovaného za rané dílo Michela Erharta z Ulmu.⁴⁴ V Ulmu poté tohoto prvku hojně využívala velká dílna Niclaue Weckmanna (činný 1481–1526).⁴⁵ Zdá se ale, že do švábské oblasti musel přijít právě z gerhaertovského prostředí (Viedeň?): *Sedící P. Marie* z NG totiž časově předchází oltáři z Thalkirchen u Mnichova a je nejstarší dochovanou sochou s tímto motivem (z hlediska své nadstandardní kvality mohla být dokonce jakýmsi vzorem pro kompozici roušky podvlečené pod vlasy). Švábský vliv byl rozpoznán také na kefermarktském oltáři. Např. v scéně *Zvěstování P. Marii* je sloup členící prostor reliéfu zdoben figurkami proroků, tento motiv byl považován za vliv švábské Erhartovy

dílny, Ulrike Krone-Balckeová však našla malbu se shodným prvkem sloupu – zdobeného proroky a rozdělujícího prostor kompozice – pocházející z bývalého oltáře *P. Marie* salcburského domu z roku 1462. Oprávněně se proto přiklonila k názoru, že motiv vzešel z prostředí Rakouska a ne naopak.⁴⁶ Stejně tomu bylo zřejmé i s popisovaným rafinovaným detailem podvlečeného závoje. Rouška vedená pod vlasy našla počátkem 16. století odezvu také v jihočeském prostředí (např. *Madona z Kašperských Hor*, připisovaná Mistru zvíkovského Oplakávání).⁴⁷ Nakonec v jižních Čechách našel kefermarktský oltář obecně velký ohlas, jak již formulovali Jaromír Homolka a Jiří Kropáček roku 1965.⁴⁸ Dílo Mistra kefermarktského oltáře mělo jistě význam také pro genezi stylu Mistra zvíkovského Oplakávání – blízké jsou typy obličejů světic v nástavci kefermarktského oltáře s výrazně plasticky tvarovanými rty a obličejové některých světic připisovaných Mistru zvíkovského Oplakávání.

Z hlediska kompozice drapérie na kolenou představuje pražské soše velmi blízkou paralelu grafický list L 81 Mistra E. S., *Madona z Maria Einsiedeln* datovaný rokem 1466.⁴⁹ Drapérie na klíně se u sochy i grafiky výrazně přetáčí do rubu, dlouhá křivka pláště vedená od ramene diagonálně před tělo se v dolní části obrací a ukazuje lem pláště členěný sklady. *Madona z Einsiedeln* mj. napovídá, jakým způsobem mohla být řešena chybějící část drapérie pražské sochy.

Dalším velmi zajímavým motivem u *P. Marie* z NG je způsob, jakým sedí na lavici. Náročně koncipovaný pohyb s jedním kolenem výš (na něm spočívalo původně dítě) připomíná téměř taneční gesto. Aby bylo dosaženo takového pohybu, je nutno vyvýšenou nohu – zatíženou navíc dětským tělíčkem – opírat o špičku, zatímco druhá je uvolněná, opírá se o bok chodidla a ukazuje tak podešev střevíce. Nohy jsou navíc v partii lýtek překřížené. Tento obtížný a rafinovaný způsob sezení je srovnatelný snad jen s poměrně výjimečným motivem přes sebe přehozených nohou, s jakým se setkáváme u již zmiňované *Madony* z Dolnorakouského muzea v *St. Pölten*. V oblasti Horního Rakouska se dochovalo několik trůnicích madon, které Lothar Schultes spojil s dílnou kefermarktského oltáře a které sedí s nohama v oblasti lýtek překříženými jako pražská socha, ale jejich pohyb není tak vypjatý – oběma chodidly spočívají na zemi. Kompozici pak díky překříženým nohám dominují diagonály drapérie splývající z klína. Mezi tyto sochy patří

Trůnící Marie z Rafingsbergu (farní kostel ve Windigsteig), *Madona ze Schloss Eggenberg*, *Madona z oltáře z Pesenbachu* od Mistra SW (datovaná 1499), stejným způsobem sedí *Sv. Blasius z Höhenstadt bei Passau* (farní kostel, 1480–90),⁵⁰ ten navíc spočívá na velmi podobné lavici s vyřezávaným sloupkem jako *P. Marie z NG*. Drapérie vyjmenovaných dřevořezeb také zachovává schéma uvedené v již zmíněném grafickém listě L 81 (*Madona z Einsiedeln*) s diagonálou z klína splývajícího pláště. Blízko těmto sochám jsou pak další dřevořezby, které ale mají nohy vedle sebe a u nichž je drapérie vedena jiným způsobem, sice opět s výraznou diagonálou, nekopírující ale objem nohou, jak tomu bylo v předchozích případech. Mezi ně patří *Sv. Jakub*, původem snad z Rosenheimu, nyní ve vídeňské Akademii výtvarných umění, *Madona z Kájova* nebo *Trůnící sv. Egidius z kláštera Niedernburgu*.⁵¹ Kvalitní *Sv. Jakub z Rosenheimu* představuje jednu z nejbližších analogií pro *Sedící P. Marii z Národní galerie*, a to jak v motivu nahnuté látky na klíně, tak v rytmickém uplatnění dlouhých linií drapérie. Někteří badatelé bývá považován za rané dílo Mistra kefermarktského oltáře, za mezičlánek mezi dílem Niclause Gerhaerta z Leydeny a kefermarktským oltářem.⁵²

Ze stylové analýzy a podrobného pozorování vyplývají velmi úzké vazby mezi výjimečně kvalitní sochou *Sedící P. Marie z pražské Národní galerie* a oltářem v Kefermarktu. Obě díla vykazují natolik shodné prvky, že musí jednoznačně pocházet ze stejné doby a je více než pravděpodobné, že mají i jednoho autora. Domnívám se, že připsání sochy *P. Marie* Mistru kefermarktského oltáře podpořilo v jistém smyslu revoluční návrh Arthura Saligera datovat oltář z Kefermarktu již před rok 1476. Vznik *Sedící P. Marie* až v devadesátých letech 15. století v souladu s tradičním bádáním o kefermarktském oltáři se podle mého názoru neslučuje se stylovými kvalitami dřevořezby, jež má své slohové analogie i obecně v gerhaertovskému orientovanému sochařství sedmdesátých až osmdesátých let 15. století. Zbytečně pozdní datace kefermarktského oltáře do devadesátých let 15. století nezohlednila vlastní výborné kvality díla, které tak bylo nahlíženo jako sice velmi zdařilá, avšak za vývojem poněkud zaostávající ukázka recepce díla Gerhaerta z Leydeny.

V této souvislosti není bez zajímavosti upozornit na reliéfy na křídlech oltáře v Maria Laach am Jauerling (kol. 1480), považovaných v kompozici za předstupu scén z křídel kefermarktského oltáře.⁵³

V návaznosti na časnější datování oltáře z Kefermarktu by se jevílo logičtější, že méně kvalitní reliéfy z Maria Laach sledují kefermarktský vzor.

Ve spojitosti s pražskou sochou je zajímavá jedna z archivních zpráv týkající se situace kolem vysvěcení kefermarktského kostela roku 1476. Z roku 1474–1475 jsou dochovány listiny dovolující používat přenosné oltáře při mších v kostele, a to z toho důvodu, že pět tehdy hotových oltářů nebylo ještě vysvěceno.⁵⁴ Socha *Sedící P. Marie z NG* by hypoteticky mohla být pozůstatkem jednoho z nich.

Posun v dataci kefermarktského oltáře si vynucuje významně přehodnotit bádání kolem děl z okruhu Mistra kefermarktského oltáře, a to jak pro rakouskou, tak i českou oblast. Již nyní je jisté, že bude třeba pozměnit datování trůnící *Madony z Kájova*, tradičně českým bádáním kladené před rok 1502, kdy zemřel kájovský farář Pils,⁵⁵ a oprávněně posunout její vznik již do doby dokončení výstavby kostela roku 1485.⁵⁶

Závěrem je nutno upozornit na dosud neuzavřenou otázku týkající se polychromie kefermarktského oltáře. Dlouho probíhající diskusi o tom, zda byl kefermarktský retábl původně polychromován, či ne, nedávno znovu oživila Ulrike Krone-Balckeová. Z důkladného rozboru archíválií o restaurování oltáře v polovině 19. století pod vedením Adalberta Stiftera vyplynul důležitý poznatek – tehdy sejmutá polychromie byla barokní. Na oltáři pak byly nalezeny jen malované detaily očí a úst a částečné polychromie na ozdobách drapérií.⁵⁷ Nejnovější průzkum kefermarktského retáblu byl proveden roku 2005. Analýza nalezených pigmentů parciální polychromie prokázala, že byly naneseny přímo na dřevo, během restaurování v polovině 18. století byla některá tato místa doplněna a retušována.⁵⁸ Zatímco Manfred Koller se přiklání k názoru, že retábl v Kefermarktu byl proveden v barvě dřeva (tzv. *Holz-sichtigkeit*),⁵⁹ Eike Oellermannová se domnívá, že byl přeci jen polychromován.⁶⁰ Hlavním argumentem je pro ni odkaz formulovaný v závěti zakladatele kefermarktského kostela Christoha Zelkinga („...ze malln und vergoltn“).⁶¹ Upozorňuje také, že malované detaily očí a úst přímo na dřevo nelze považovat za důkaz, že socha byla nepolychromovaná. V této souvislosti uvádí příklad tzv. Ulmského oltáře, připsaného Jörgu Syrlinovi, kde sochařskou část provedl Michel Erhart. Z něj se dochovala jen busta sv. Máří Magdalény, nyní v Ulmském muzeu, vytvořená kolem roku

1475. Recentní restaurátorský průzkum této sochy dokázal, že pod stávající malířsky velmi hodnotnou a precizně provedenou pozdně gotickou polychromií z počátku 16. století se nachází přímo na dřevě černě malované pupily očí a červeně zvýrazněné rty.⁶² Stejně tak oltář sv. M. Magdalény v Műnnerstadtu vytvořený Tilmanem Riemenschneiderem v letech 1490–1492 a opatřený scelující monochromní lazurou obsahující vzácný výtažek z indického morušovníku již roku 1504 polychromoval Veit Stoss.⁶³ Autorka tedy formuluje možnost, že retábl v Kefermarktu mohl být po nějakou dobu nepolychromovaný a k jeho barevné úpravě došlo až na základě odkazu v testamentu Christopa Zelkinga v devadesátých letech 15. století.⁶⁴

Je jisté, že diskuse o polychromii či monochromii kefermarktského oltáře není zdaleka ještě u konce. Obě možnosti mají své příznivce s množstvím relevantních argumentů a je nutno doufat, že systematický průzkum moderními metodami přinese nové poznatky. Připsáním reliéfu *Sedící P. Marie* z Národní galerie v Praze k *œuvre* Mistra kefermarktského oltáře, kterému odpovídá i charakterem černě malovaných zřítelnic očí a rtů nanesených přímo na dřevo, by mohlo přispět k novému přehodnocení této otázky. Na našem reliéfu nebyly totiž nalezeny žádné stopy jiné středověké polychromie, a to ani v hlubokých záhybech jemně řezané drapérie a vlasů. Je proto opodstatněné se domnívat, že socha polychromována nebyla a že dochovaná vrstva hnědočervené lazury je autentická.⁶⁵ O tom svědčí také nečistoty na povrchu lazury. Monochromní úprava kefermarktského oltáře s parciální polychromií je důležitá i z jiného hlediska – retábl představuje jeden z prvních dochovaných pozdně gotických oltářů v barvě dřeva.⁶⁶ Tento typ oltáře se po roce 1500 stane specifickým fenoménem pozdního středověku.

Zpráva o restaurování reliéfu *Sedící*

P. Marie, inv. č. P 8879

Anna Třeštíková

Reliéf je vyřezán ze dvou masivních bloků lipového dřeva,⁶⁷ které jsou na zadní straně spojeny dvěma dřevěnými svlaky. Hmota dřeva je zezadu ztenčená, povrch reliéfu je zde zbrázděn hrubými paralelními záseky dlátem. Dřevo je lokálně a v nepříliš velkém rozsahu poškozeno červotočem. Gesto Mariiných rukou i prostor na jejím klíně, v jehož středu je otvor, ukazují na to, že zde byla kdysi umístěna postava Ježíška nasazená na čepu. Samotná postava dítěte chybí. Pod levým ramenem P. Marie je otvor, který zřejmě nebylo za postavou sedícího Ježíška vidět a který je vzadu zakryt dřevěnou destičkou z podobně opracovaného dřeva jako zadní strana, připevněnou dvěma masivními kovanými hřeby. V místě, kde se Ježíškova postava stýkala s figurou Marie, je řezba velmi ztenčená a nese stopy většího napadení červotočem, stejně jako část drapérie Mariina pláště za její levou nohou, která propojovala sedící Mariinu postavu s nyní chybějící částí sousoší. Na levé ruce P. Marie chybí palec, který ovšem nemusel být součástí řezby, protože byl zakryt Ježíškovým tělem. Zakončení obou rukávů v okolí vztažených Mariiných rukou je lehce poškozené. V dolní části reliéfu jsou v hmotě dřeva praskliny.

Okraje Mariina pláště jsou bohatě zdobeny plastickým vyřezávaným ornamentem, tvořeným střídavě „kraby“, řezanými přímo v hmotě dřeva, mezi něž jsou vkládány dřevěné perly upevněné na tenkých kolíčkách. Tam, kde perly chybějí, jsou patrné otvory pro tyto kolíčky. Na některých místech jsou lemy drapérií poškozeny a ozdoby v menším rozsahu chybějí.

V době, kdy byla řezba získána do Národní galerie v Praze, byla na povrchu sochy výrazně barevná nepůvodní polychromie. Laboratorní a sondážní průzkum prokázal dvě novodobé olejové polychromní vrstvy nanesené každá na samostatném podkladu. Mladší ani starší vrstva nebyly zkrakelované. Sondy odkryly pod těmito polychromiemi hnědočerveně zbarvenou intenzivní lazurní, ve vodě rozpustnou vrstvu obsahující pravděpodobně pojivo na bázi polysacharidů a organické barvivo,⁶⁸ která je nanesená přímo na povrch řezby. Nečistoty, které oddělovaly původní hnědočervenou lazuru od novodobých přemalůb, svědčí o tom, že socha po dlouhou dobu nebyla polychromovaná. V průběhu restaurátorských prací byly obě novodobé polychromie odstraněny

a byla odkryta v plném rozsahu zachovaná, pravděpodobně původní středověká vrstva této lazury, přičemž některé detaily (zřítelnice, oči a rty) byly zvláště tmavou kresbou. Povrch řezby je velmi jemně a do všech detailů vypracovaný a nenese žádné stopy dláta ani jiných řezbářských nástrojů. Nikde, ani v hlubokých prohlubních řezaných detailů, jako jsou například ozdoby na lemu pláště nebo vlasy P. Marie, jemně modelované okraje očních víček apod., nebyly mezi hnědočervenou lazurou a vrstvou nečistot nalezeny stopy starších polychromních vrstev, a je proto možné předpokládat, že socha nebyla polychromována.

Poznámky

- 1 Inv. č. P 8879, v. 132 cm, š. 66 cm, hl. max. 28 cm; lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, RA NG, lab. zpráva č. 01/55), parciální polychromie (oči, rty).
- 2 Restaurovala ak. mal. Anna Třeštíková. Restaurátorská zpráva je uložena v archivu RA NG.
- 3 Z této sbírky byla do NG roku 1971 zakoupena socha *Sv. Anna Samotřetí* (inv. č. P 6192) a roku 2003 *Sv. Bartoloměj* (inv. č. P 8912). U obou dřevorezeb je původní provenience neznámá.
- 4 Inv. č. 5898, Staatliche Museen zu Berlin. Hartmut Krohm, kat. heslo, in *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages*, ed. Julien Chapuis, New York 1999, s. 188–191, č. kat. 8. Dříve byla socha pokládána za dílo samotného Gerhaerta.
- 5 Stejnou kompozici (pouze stranově obrácenou) převedl o několik desítek let později Albrecht Dürer do svého dřevorezu z roku 1511 a tím přispěl k jejímu dalšímu masovému šíření.
- 6 Srov. vyobrazení v Brigitte Reinhardt – Eva Leistenschneider (eds.), *Daniel Mauch. Bildhauer in Zeitalter der Reformation*, kat. výstavy, Ulmer Museum, Ostfildern 2009.
- 7 Janez Höfler, *Der Meister E. S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, 2 Bde, Regensburg 2007, obr. 25 a 27.
- 8 Podrobně Eva Zimmermann, „Gerhaert, Nicolaus“, in *The Dictionary of Art XII*, ed. Jane Turner, 1996, s. 341–344.
- 9 Theodor Müller tento jev nazval „spiritualizace expresivní formy“. Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500*, Hammondsworth 1966, s. 81 („His aim is to emancipate and establish autonomy of the figure, and this aim is fulfilled in the glorification of the body and the spiritualisation of the expression ...“).
- 10 Přehled gerhaertovského bádání naposledy podal Wojciech Marcinkowski, „Mikolaj z Lejdy a rzeźba późnogotycka w Europie środkowo-wschodniej. Przegląd nowszych publikacji“, *Folia Historiae Artium. Seria Nowa 7*, 2001, s. 123–154.

11 Kaliopi Chamonikolasová, „Nicolaus Gerhaert of Leyden in the Moravian Context“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLVIII*, 1995, s. 61–84. Kaliopi Chamonikolasová (ed.), *Od gotiky k renesanci II. Brno. Výtvarná kultura na Moravě a ve Slezsku 1400–1550*, Brno 1999. Milan Dospěl, „Moravský kontext Madony zvané Primavesi“, *Umění LV*, 2007, s. 459–469 (zde dvě nově zjištěné moravské gerhaertovské sochy).

12 K tomu naposledy Kaliopi Chamonikolasová, „Recepcia diela Nicolaua Gerhaerta van Leyden na Slovensku v poslednej tretine 15. storočia“, in *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, ed. Dušan Buran, Slovenská Národná galéria 2003, s. 373–382. Ve studii navazuje na starší bádání Jaromíra Homolky.

13 Naposledy Ulrike Krone-Balcke, *Der Kefermarkter Altar. Sein Meister und seine Werkstatt*, München – Berlin 1999.

14 Srov. např. Rainer Kahsnitz, *Die großen Schnitzaltäre Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, s. 40–57.

15 *Madona z Dangolsheimu*, Inv. Nr. 7055. Staatliche Sammlungen, Berlín. Naposledy: Hartmuth Krohm, *Riemenschneider auf der Museumsinsel: Werke altdeutscher Bildhauerkunst in der Berliner Skulpturensammlung*, kat., Berlin 2006, s. 36–37.

16 Lothar Schultes (ed.), *Der Meister des Kefermarkter Altar. Die Ergebnisse des Linzer Symposions*, Linz 1993. Se starší literaturou.

17 Krone-Balcke (cit. v pozn. 13).

18 Nesouhlas s některými autorčinými atribucemi projevil mj. Frank Matthias Kammel v recenzi na knihu. Frank Matthias Kammel, „The Kefermarkt Altar. Its Master and its Workshop by Ulrike Krone-Balcke“ (recenze), *The Burlington Magazine* 142, 2000, s. 176.

19 Lothar Schultes, „Neue Erkenntnisse über den Meister von Kefermarkt“, in *Festschrift Rudolf Zinnhobler zum 70. Geburtstag*, eds. Herbert Kalb – Roman Sandgruber, Linz 2001, s. 293–325. Připsání oltářů v Mauer a Světlé Mistru kefermarktského oltáře však není jednohlasně přijímáno. Naposledy stati v: Bohdana Fabiánová – Zdeněk Vácha (eds.), *Světelský oltář v kontextu pozdně gotického umění střední Evropy. Sborník příspěvků přednesených na mezinárodním sympoziu konaném na zámku v Mikulově 20. a 21. června 2007*, Brno 2008.

20 Lothar Schultes (ed.), *Gotik Schätze Oberösterreich*, kat. výstavy, Linz 2002.

21 Lothar Schultes (ed.), *Gotik Schätze Oberösterreich. Symposium im Linzer Schloss*, Linz 2003.

22 Kahsnitz (cit. v pozn. 14), s. 164–179.

23 Krone-Balcke (cit. v pozn. č. 13); Marcinkowski (cit. v pozn. 10), s. 130.

24 V moderní době je největším zastáncem Kriechbaumova autorství Lothar Schultes. Viz shrnutí Marcinkowski (cit. v pozn. 10), s. 131–135.

- 25** Přehled o původu a činnosti dílny podala Brigitte Schliwen, „Die Malerbrüder Kriechbaum in München und Passau“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1996, s. 207–234, Abb. 1–12, s. 315–316. Na to navázala Krone-Balcke (cit. v pozn. 13), která se snažila prokázat, že Kriechbaum byl také (nebo hlavně) řezbář. Ve prospěch této formulace mluví skutečnost, že ve středověku byli řezbáři a sochaři součástí malířského cechu a výjimkou nebylo ani obojí školení (malíř i sochař), jak dokládá např. Veit Stoss nebo Michael Pacher (poslední je v pramenech jmenován zásadně jako malíř).
- 26** Viz např. Brigitte Reinhard (ed.), *Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm*, kat. výstavy, Ulmer Museum, Stuttgart 2002 nebo Gerhard Weilandt (ed.), *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, kat. výstavy, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1993.
- 27** Kriechbaumovo autorství naposledy skepticky odmítl Kahsnitz (cit. v pozn. 14), s. 164–179.
- 28** Přepis a interpretace listiny viz Krone-Balcke (cit. v pozn. 13), s. 39–57.
- 29** *Ibid.*, s. 49.
- 30** *Ibid.*, s. 43.
- 31** Prameny uvádějí, že k roku 1474–1475 Christoph Zelking dostal povolení užívat při mši přenosné oltáře, protože pět již hotových oltářů v kostele nebylo ještě vysvěceno. Je ale nepravděpodobné, že by mezi prvními nebyl zadán hlavní oltář. *Ibid.* s. 42–43.
- 32** Arthur Saliger, „Zum Verhältnis der Kefermarkter Schreinfiguren zu Nicolaes Gerhaert van Leyden“, in Schultes 2003 (cit. v pozn. 21), s. 105–152.
- 33** Viz pozn. 28. Mohlo jít o práci „na splátky.“ Tato úvaha je však čistě hypotetická.
- 34** Zdůrazňoval zejména použití baldachýnů nad třemi ústředními sochami stejným způsobem jako u figury císaře Fridricha III. na jeho náhrobku. Herbert Beck, „Der Kefermarkter Altar. Retrospektives Phänomen einer zweiten, internationalen Gotik?“, in Schultes 1993 (cit. v pozn. 16), s. 125–131.
- 35** Naposledy Milan Dospěl (cit. v pozn. 11).
- 36** V poslední době je v případě dřevěných soch všeobecně přijímáno, že Gerhaert je autorem *Madony z Dangolsheimu* (naposledy viz pozn. 14), soch oltáře v Nördlingen (viz pozn. 14, s. 40–57) a drobné sochy *Madona z Metropolitního muzea v New Yorku* (Alfred Schädler, „Die Dürer-Madonna der ehemalige Sammlung Rothschild in Wien und Nicolaus Gerhaert“, *Städte Jahrbuch* 9, 1983, s. 41–55). Připsání této madonky však relativizoval Ulrich Söding, „Nicolaus Gerhaert von Leyden. Bildwerke der Spätgotik am Oberrhein und in Österreich“, in Saskia Durian-Ress – Herbert Smolinski (eds.), *Habsburg und der Oberrhein. Gesellschaftlicher Wandel in einem historischen Raum*, Waldkircher 2002, s. 33–50, obr. 235–255, zejména s. 43.
- 37** K tomu přehledně Marcinkowski (cit. v pozn. 10), s. 130–131.
- 38** Závěr, že Veit Stoss byl přímým žákem Nicolaus Gerhaerta z Leydenu ve Vídni naposledy formuloval Ulrich Söding (cit. v pozn. 36), s. 50, obr. 235–255.
- 39** K tomu naposledy přehledně Chamonikolasová 2003 (cit. v pozn. 12). *Narození z Hlohovce a P. Marie z Velkého Bielu* nejnovější badání považuje za součásti hlavního oltáře z kostela sv. Martina v Bratislavě.
- 40** Naposledy *ibid.*
- 41** Naposledy Ulrike Krone-Balcke (cit. v pozn. 13), s. 179 (*Madonu* datuje kol. 1475) a Lothar Schultes, „Zu Identität und Werk des Meisters des Kefermarkter Altars“, in *idem* 1993 (cit. v pozn. 16), s. 27–72, zejména s. 41, ji klade do doby kol. r. 1470. Podle autora má tato *Madona* rysy císařovny Eleonory Portugalské († 1467).
- 42** Zvláště Chamonikolasová 1995 (cit. v pozn. 12). Oproti tomu Ulrike Krone-Balckeová uvažovala mj. o Maxi Valmetovi, doloženém roku 1478 ve Vídni, kde pracoval na bočních stranách náhrobku císaře Fridricha III., viz Krone-Balcke (cit. v pozn. 13), s. 178–224. V poslední době se však od přesné identifikace mistra upouští. Viz Chamonikolasová 2003 (cit. v pozn. 12).
- 43** Švábské prvky v díle košického oltáře dokonce vedly k jeho datování až do let 1485–1494 v návaznosti na oltář Erhartů v Blaubeuren. Dénes Radocsay, „Der Hochaltar von Kaschau und Gregor Erhart“, *Acta Historiae Artium* 7, 1960, s. 19–50. Tento názor je však již překonán.
- 44** Naposledy k tomuto oltáři Stefan Roller, „Einige Bemerkungen zum Frühwerk Michel Erharts“, in Reinhard (cit. v pozn. 26), s. 86–105, zvláště s. 97.
- 45** Naposledy Weilandt (cit. v pozn. 26).
- 46** Krone-Balcke (cit. v pozn. 13), s. 132.
- 47** Vyobrazení např. Jaromír Homolka (ed.), *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530*, kat. výstavy, Hluboká nad Vltavou, Národní galerie v Praze 1965, obr. 73. Zde však bude nutno prověřit i zpětnou recepci motivu ze Švábska.
- 48** Např. *Svěťice z Blížné* (s. 189–190, č. kat. 122), *Svěťice z Pohůrky* (s. 199–200, č. kat. 135); *Madona z Boršíkova* (s. 191–192, č. kat. 124), *Trůnící madona z Kájova* (s. 190–191, č. kat. 123), sochy z oltáře z kostela v Přídolí (s. 192–194, č. kat. 125–128), *Smrt P. Marie z Vyššího Brodu* (s. 194–195, č. kat. 129) a další. Vše viz Homolka (cit. v pozn. 47). Na souvislost některých jihočeských soch s figurami z nástavce oltáře upozornil Otto Kletzl, „Die Maria von Gojau am Böhmerwald“, in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 5, 1938, s. 252–274.

- 49** Jane C. Hutchinson (ed.), *Illustrated Bartsch vol. 8. Early German Artists*, New York 1980, s. 40, obr. 35.
- 50** Viz Schultes 1993 (cit. v pozn. 41). Datování podle Schultese; *Madona z Rafingsbergu* (1494–1500), s. 33, obr. 22; *Madona ze Schloss Eggenberg* (kol. 1480), s. 57, obr. 99; *Sv. Blasius z Höhenstadtu* (kol. 1480–1490), s. 56, obr. 95. *Madona z Pesenbachu* (1499): Marlene Zykan, „Der Meister von Kefermarkt und der Meister SW“, in Schultes 1993 (cit. v pozn. 16), s. 133, obr. 204.
- 51** Viz Schultes 1993 (cit. v pozn. 41). *Sv. Jakub z Rosenheimu* (kol. 1470–1480), s. 42, obr. 53; *Madona z Kájova* (1485–1502), s. 33, obr. 23; *Sv. Egidius*: Herbert Schindler, „Der Meister des Kefermarkter Altars und Passau. Neue Erkenntnisse und Arbeiten“, in Schultes 1993 (cit. v pozn. 16), s. 79.
- 52** *Ibid.*, s. 42–43; Krone-Balcke (cit. v pozn. 13), s. 221–223. Autorka klade sochu až do doby kol. 1490.
- 53** Schultes 1993 (cit. v pozn. 41), s. 46–50.
- 54** Viz pozn. 31.
- 55** Jaromír Homolka, „Sochařství“, in *Pozdně gotické Umění v Čechách (1471–1526)*, eds. Jaromír Homolka et al., Praha 1978, s. 167–254, zvláště 201–202.
- 56** S dokončením přestavby kájovského kostela spojil *Trůnící Madonu* již Kletzl (cit. v pozn. 48).
- 57** Krone-Balcke (cit. v pozn. 13), s. 18–23.
- 58** Manfred Koller, „Retábly z Kefermarktu, Maueru a Světlé; barevnost dřeva a parciální polychromie“, in Fabiánová – Vácha (cit. v pozn. 19), s. 213–223.
- 59** *Ibid.*
- 60** Eike Oellermann, „Der Kefermarkter Altar. Polychrom oder ‚Holzsichtig‘. Eine unendliche Geschichte“, in Schultes 2003 (cit. v pozn. 21), s. 153–172.
- 61** *Ibid.*, s. 163.
- 62** Kerstin Bucher, „Hl. Maria Magdalena“, in Reinhard (cit. v pozn. 26), s. 267–269.
- 63** Hartmut Krohm – Eike Oellermann, „Der ehemalige Münnerstädter Magdalenenaltar von Tilman Riemneschneider und seine Geschichte – Forschungsergebnisse zur monochromen Oberflächengestalt“, in *Zeitschrift für Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 34, 1980, s. 45–58.
- 64** Tímto závěrem autorka vlastně podpořila ranější datování kefermarktského oltáře, které zastává Arthur Saliger.
- 65** Pokud přijmeme hypotézu naznačenou v článku, že pražská *Sedící P. Marie* byla původně částí jednoho z pěti oltářů, které se nacházely v kefermarktském kostele, pak by zmíněný odkaz Ch. Zelkinga platil pouze pro hlavní oltář, jehož funkce mohla být polychromií a hlavně zlacením zdůrazněna.
- 66** S nepolychromovanými sochami se setkáváme již ve 14. a 15. století (např. monumentální *Madona ze St. Foillan* v Cáchách nebo *Trůnící P. Marie* z Týnského chrámu v Praze). Kromě ulmského oltáře, který byl však později opatřen polychromií (viz pozn. 62), je za nejstarší oltář v barvě dřeva považován retábl z kostela sv. Martina z Lorch am Rhein (1483). Viz Kahsnitz (cit. v pozn. 14), s. 122–133. Někteří autoři dávají monochromní úpravu oltářů do souvislosti s proměňujícím se společenským a náboženským klimatem ve střední Evropě (reformační umění atd.). Viz např. Jörg Rosenfeld, „Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit“, in Hartmut Krohm – Eike Oellermann, *Flügelaltäre des späten Mittelalters. Die Beiträge des internationalen Colloquiums Forschung zum Flügelaltar des späten Mittelalters*, Berlin 1992, s. 65–83.
- 67** Michaela Denderová – Ivana Vernerová, Laboratorní zpráva č. 01/55.
- 68** Radka Šefců, Dodatek k Laboratorní zprávě č. 01/55 z roku 2011. Byl proveden orientační mikrochemický test na přítomnost polysacharidů dle F. Feigl – V. Anger, *Spot tests in organic analysis*, Elsevier publishing company, 1966, s. 337.

Seznam vyobrazení

- 1 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, Národní galerie v Praze.
- 2 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, zadní strana, Národní galerie v Praze.
- 3 Mistr kefermarktského oltáře, kefermarktský oltář, před 1476–1480, skříň oltáře s křídly, Kefermarkt, kostel sv. Wolfganga, Rakousko. Foto z: Kahsnitz (pozn. 14).
- 4 Mistr kefermarktského oltáře, kefermarktský oltář, reliéf *Zvěstování P. Marii*. Foto z: Kahsnitz (pozn. 14).
- 5 Mistr kefermarktského oltáře, kefermarktský oltář, reliéf *Narození Páně*. Foto z: Kahsnitz (pozn. 14).
- 6 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, detail, Národní galerie v Praze.
- 7 Mistr kefermarktského oltáře, kefermarktský oltář, reliéf *Zvěstování P. Marii*, detail. Foto z: Stefan Kruckenhauser, *Das Meisterwerk von Kefermarkt*, Salzburg 1941, obr. 99.
- 8 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, detail, Národní galerie v Praze.
- 9 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–80, detail vlasů, Národní galerie v Praze.
- 10 Mistr kefermarktského oltáře, kefermarktský oltář, sv. Petr ze skříně oltáře, před 1476, detail. Foto z: Kruckenhauser, obr. 119.
- 11 Mistr kefermarktského oltáře, kefermarktský oltář, sv. Kryštof ze skříně oltáře, před 1476, detail. Foto z: Kruckenhauser, obr. 122.
- 12 Veit Stoss, krakovský oltář, 1477–1489, kostel P. Marie, Krakov, sv. Jakub, detail. Foto z: Zdzisław Kępiński, Veit Stoss, Dresden – Warszawa 1981, obr. 23.
- 13 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, detail zakončení roušky na hlavě P. Marie, Národní galerie v Praze.
- 14 Mistr kefermarktského oltáře, kefermarktský oltář, sv. Kryštof, před 1476, detail. Foto z: Kruckenhauser, obr. 71.
- 15 Mistr kefermarktského oltáře, kefermarktský oltář, sv. Petr, před 1476. Foto z: Kruckenhauser 1941, obr. 50.
- 16 Mistr kefermarktského oltáře, kefermarktský oltář, sv. Kryštof, před 1476. Foto z: Kruckenhauser 1941, obr. 53.
- 17 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–80, detail drapérie, Národní galerie v Praze.
- 18 Mistr kefermarktského oltáře, kefermarktský oltář, sv. Kryštof, před 1476, detail drapérie. Foto z: Kruckenhauser, obr. 69.
- 19 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, detail, Národní galerie v Praze.
- 20 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, detail, Národní galerie v Praze.
- 21 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, Národní galerie v Praze.
- 22 Mistr ES, *Madona z Maria Einsiedeln*, 1466, grafický list (L 81). Foto: archiv autora.
- 23 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, před restaurováním, Národní galerie v Praze. Foto: Tamara Joudová.
- 24 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, detail, průběh restaurování – snímání nepůvodní polychromie: a – postupně odkrývání původní hnědočervené lazury na povrchu řezby, b – původní černě malované detaily očí, c – zbytky novodobých barevných přemaleb, Národní galerie v Praze, Foto: Anna Třeštíková.
- 25 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, průběh restaurování – snímání nepůvodní polychromie, a – na povrchu řezby byla odkryta původní hnědočervená lazura, b – novodobá polychromie zcela zalévá ornament na lemu pláště, Národní galerie v Praze, Foto: Anna Třeštíková.
- 26 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, detail dekorativního lemu, stav před a po restaurování, Národní galerie v Praze.
- 27 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, vzorek z vlasů na pravém rameni – lazura pravděpodobně s organickým barvivem (a), v ultrafialovém světle vykazuje růžové zabarvení, překryta tenkou organickou vrstvou (b), v ultrafialovém světle má bělavé zabarvení. Na povrchu jsou depozita. Snímek z mikroskopu Eclipse 600 Nikon po excitaci ultrafialovým světlem (450–490 nm), Národní galerie v Praze. Foto: Radka Šefců.
- 28 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, vzorek z vlasů na pravém rameni – na povrchu dřeva (lípa) je lazura pravděpodobně s organickým barvivem (a). Na ní jsou znatelné částice nečistot (b) a fragment křídly (c). Snímek z mikroskopu Eclipse 600 Nikon po excitaci ultrafialovým světlem (450–490 nm), Národní galerie v Praze. Foto: Radka Šefců.
- 29 Mistr kefermarktského oltáře, *Sedící P. Marie*, 1475–1480, místo, odkud byl odebrán vzorek, Národní galerie v Praze.

Neznámá díla malíře Friedricha Christopha Steinhammera (činný 1612–1640?)

THOMAS FUSENIG

Hodnotit umělce a nebrat přitom na zřetel jeho žáky, napodobitele či konkurenty může přinášet jenom neúplný obraz.¹ Sledujeme-li umělecká díla připisovaná po staletí významným malířům, setkáme se nutně i s méně známými osobnostmi. To se potvrzuje i u Hanse Rottenhammera (1564–1625). Rodák z Mnichova prožil první část své tvůrčí dráhy v Itálii, posléze se usadil v Aušpurku. Kolem roku 1600 proslul po celé Evropě svými drobnými malbami na mědi, jejichž kompozice rozvíjely benátské a římské vzory. Sběratelé byli ochotni platit za jeho dokonalá mistrovská díla mimořádně vysoké ceny. Mezi takové patřil i císař Rudolf II., pro kterého Rottenhammer pracoval i jako umělecký agent.² Není divu, že se mnozí další malíři nechali Rottenhammerem ovlivnit nebo se ho snažili napodobovat. Hansi Rottenhammerovi byla věnována monografická výstava uspořádaná v letech 2008–2009 ve spolupráci s pražskou Národní galerií.³ K chystanému sympoziu, které se konalo v únoru 2007 ve Wasserrenaissance-Museum v Lemgu ve spolupráci s Ústavem dějin umění Akademie věd ČR, sestavil Luuk Pijl poprvé přehled díla téměř neznámého malíře Friedricha Christopha Steinhammera, jenž si byl s Rottenhammerem tak blízký, že většina jeho obrazů byla při nejrůznějších příležitostech připisována jeho slavnějšímu kolegovi. V pražské Národní galerii se nachází obraz představující hlavní krystalizační jádro pro rekonstrukci nevelkého díla Friedricha Christopha Steinhammera (obr. 1).⁴ Až roku 1994, poté co bylo po léta považováno za nejkrás-

nější Rottenhammerovu malbu v Praze, upozornil Lubomír Slavíček na skutečnost, že obraz *Diana a Acteon* je dílem Steinhammerovým.⁵ Vedle data 1615 je na něm věnování sběrateli a amatérovi hraběti Johannu Septimu Jörgerovi (1594–1662; Thieme – Becker, sv. 19, s. 39) se špatně čitelnou signaturou. Kromě stylistické blízkosti k Rottenhammerovi prozrazuje skladba, že autor znal kompozici rudolfínského dvorního malíře Josepha Heintze. Steinhammerovy figury jsou širší a méně pohyblivé než Rottenhammerovy štíhlé, protáhlé postavy. Rottenhammerův ženský typ s rovným nosem, přímým očním obloukem a oválným obličejem je v protikladu k Steinhammerovým hlavám, které se zdají poněkud širší a hranatější. Nedrží se kánonu krásných linií Rottenhammerových, jehož častým samostatným stylistickým znakem je zvláštní „nebeský pohled“. Krajina kolem postav na pražském obraze je v lehce zmenšeném měřítku. Stejně vlastnosti vykazuje už nejranější Steinhammerem datovaná práce, signovaný mědiryt *Uzdravení posedlého* z roku 1612. Kompozice zjevně vychází z benátských vzorů, přestože zde žádnou bezprostřední návaznost na Veronesa ani Tintoretta nelze zjistit (obr. 2).⁶

Srovnání s těmito ranými pracemi nás opravňuje přiznat Friedrichu Ch. Steinhammerovi autorství k měděné desce *Paridův soud*, datované 1618, která se nachází v trevírském Stadtmuseum Simeonstift. Až do dnešních dnů byla všeobecně připisována umělci z okruhu Rottenhammerových žáků (obr. 3).⁷

Thomas Fusenig,
essenský historik
umění na volné
noze, zajímá se
o přenos kultury
kolem roku 1600.

V popředí sedí Juno se svým erbovním ptákem pávem a Minerva v přílbě, ozbrojená oštěpem. Obě sledují, co se děje uprostřed kompozice, kde stojí Venuše s pohledem upřeným do očí královského syna Parida, který zde vystupuje jako prostý pastýř. Právě jí podává zlaté jablko, znak vítězství v soutěži krásy tří bohyň. Jak známo, bylo toto rozhodnutí osudovým začátkem trojské války.⁸ Držení těla odpovídá do značné míry slavnému reliéfu na Paridově sarkofágu v římské vile Medici.⁹ Robustní krása ženských aktů s plochými, pevnými ňadry, adekvátní ztvárnění fyziognomie, způsob využití vedlejších postav jako kontrastu a stejnorodé krajinné prvky jsou dostačující k tomu, aby dílo bylo připisáno Steinhammerovi. Jedna kopie (nebo náčrtek) trevírské kompozice na pergamentu se roku 1992 objevila na trhu s uměním v Londýně.¹⁰ Že její autor znal výše uvedenou kompozici, podtrhuje též skutečnost, že se v namalovaném *Kunstkabinetu* jako obraz v obraze opakovaně objevuje tondo. V lobkowiczské sbírce v Praze se nachází namalovaný *Kabinet* od Cornelia Baellieura, na němž je stejnou kompozici vidět v pozadí na zdi (obr. 4).¹¹ Další souvislost s Prahou je zřejmá z toho, že nad ním visí krajinomalba od Pietera Molyna, jejíž originál je ve sbírkách pražské Národní galerie.

Ve stejném roce jako trevírský obraz vznikla malba *Bacchus, Venuše, Amor a Ceres*, která se v letech 1987–1988 nacházela na uměleckém trhu v Paříži (obr. 5).¹² Vztahuje se k Terenzově větě „Sine Baccho et Cere friget Venus“ (Bez Baccha a Ceres Venuše mrzne). Na víku sudu, na němž Bacchus sedí, je zaznamenáno nejen datum, nýbrž i monogram. Klaus Ertz usoudil, že písmena FGS s největší pravděpodobností znamenají monogram FCS Friedricha Christophera Steinhammera. Ertz poukázal na podobnost s pracemi antverpského malíře Hendricka van Balen, která je zcela zřejmá při pohledu na jeho krásný obraz s tímž námětem v pražské Národní galerii. Balena lze zařadit k nejdůležitějším Rottenhammerovým následovníkům, popř. napodobitelům, v jeho dílně byly zhotovovány Rottenhammerovy kopie.¹⁴ Ovšem zjevné jsou i stylistické rozdíly. Pohyblivé, agilní figury Balenovy lze jenom nepřímou srovnávat s poněkud dřevěnými, tuhými postavami u Steinhammera. Podobnost spočívá v napodobování společné Rottenhammerovy předlohy. Práce zde uvedené nezůstanou posledním doplňkem Steinhammerova díla.¹⁵ Zajímavé bude, jestli se podaří identifikovat *Apollonův soud nad králem Midasem*, malbu na mědi, která se objevila na aukci v roce 1790

a je signovaná a datovaná rokem 1620.¹⁶ Bohužel však nelze zjistit žádné další údaje o Steinhammerově životě, jež by navazovaly na indicie ze zmíněného pražského obrazu s věnováním Johannu Septimu Jörgerovi. Dosud byly známy pouze datované práce z časového období od roku 1612 do 1623. V uměleckých sbírkách univerzity v Göttingen se nachází signovaná kresba *Zvěstování P. Marii*, datovaná 1640.¹⁷ Může ovšem jít o práci syna téhož jména nebo nějakého příbuzného.

Poznámky

- 1 Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Leipzig 1992, s. 109: „Kdo jen jednoho mistra zná, nezná ho dostatečně.“ Děkuji Ursule A. Härtingové (Hamm), která uplatnila názorně metodu znaleckého posuzování v mnoha knihách a článcích a upozornila mě na trevírskou malbu, jež byla podnětem k těmto krátkým poznámkám.
- 2 Heiner Borggrefe, „Hans Rottenhammer and his Influence on the Collection of Rudolf II“, in *Studia Rudolphina*, sv. 7, 2007, s. 7–21.
- 3 *Hans Rottenhammer – žádaný – zapomenutý – znovuobjevený*, eds. Heiner Borggrefe – Michael Bischoff – Thomas Fusenig, kat. výstavy, Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, Lemgo, Národní galerie v Praze, Mnichov 2008.
- 4 Luuk Pijl, „The Paintings of Friedrich Christoph Steinhammer – a brief Survey“, in *Hans Rottenhammer (1564–1625)*, eds. Heiner Borggrefe – Vera Lüpkes – Lubomír Konečný – Michael Bischoff, mezinárodní sympozium ve Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, Lemgo (17.–18. února 2007), Marburg 2007, s. 184–189, obr. 2; Martina Jandlová, heslo, in Borggrefe – Bischoff – Fusenig (cit. v pozn. 3), č. kat. 39.
- 5 Olej na mědi, 29 × 39 cm, inv. č. DO 4138. Martina Jandlová, heslo, in Borggrefe – Lüpkes – Konečný – Bischoff (cit. v pozn. 4), s. 135–136, č. kat. 39; Vít Vlnas, „The Phantom Rottenhammer – Hans Rottenhammer in the Tradition of Collecting Art in Prague“, in Borggrefe – Lüpkes – Konečný – Bischoff (cit. v pozn. 4), s. 178–183, zejména s. 181–182.
- 6 Lept, 17,2 × 23,2 cm; Andresen IV. 291. Zobrazení, jež by na první pohled mohlo připomínat vzkříšení Lazara, představuje zřejmě uzdravení posedlého (Mk. 5; Mt. 8, 28–34, Lk. 8, 26–29). Kopie se nacházejí mj. v British Museum, Londýn, Reg.-Nr. S.5572, a v Bibliothèque Royale v Bruselu, Inv. S. II 24212.
- 7 Olej na mědi, průměr 36 cm, inv. č. III.907. Děkuji Georgu Scherfovi (Trevír) za pořízení fotografie.
- 8 K tématu srov. Andrea Rousová, „Repeated for the sake of eternal glory: the unknown copy of the Judgement of Paris after Hans von

Aachen“, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 12/13, 2002–2003, s. 89–96.

9 Phyllis Pray Bober, *Ruth Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London – Oxford 1986, s. 149–150, Nr. 119.

10 Phillips, Londýn, 25. února 1992, položka 35, pergamen, akvarel a tuš, 38,3 × 38,3 cm (zároveň s kresbou *Tři sudičky* stejnou rukou podle rytiny Hendricka Goltzia), jako následovník Bartholomea Sprangera.

11 *Artis Pictoriae Amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, ed. Lubomír Slavíček, kat. výstavy, Národní galerie v Praze, Praha 1993, s. 60, č. kat. I/3. Děkuji Vítu Vlnasovi za pomoc při překladu českého textu.

12 Olej na mědi, 16,8 × 21,9 cm. Klaus Ertz, *Landscapes and seasons: aspects of Netherlands art in the seventeenth Century*, kat. výstavy, Galerie d'Art St. Honoré, Paris 1987–1988, s. 52–54, č. kat. 20.

13 Lubomír Slavíček, *The National Gallery in Prague – Flemish paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue I/2*, Praha 2000, s. 68, č. kat. 15 (s literaturou k ikonografii);

Bettina Werche, *Hendrick Van Balen (1575–1632): ein antwerpener Kabinettbildmaler der Rubenzeit*, Turnhout 2004, sv. 1, č. kat. A 71.

14 Srov. Thomas Fusenig, „Hans Rottenhammer und die Antwerpener Malerei des frühen 17. Jahrhundert“, in Borggrefe – Lüpkes – Konečný – Bischoff (cit. v pozn. 4), s. 157–177, s. 160 et passim.

15 Heiner Borggrefe (Lemgo) mě přátelsky upozornil na deskovou malbu na mědi *Pan se syrinxem*, nejspíše správně přisuzovanou Steinhammerovi: olej na mědi, 22 × 29,5 cm; Fischer, Luzern, 11. června 2008, položka 1008. Na rozdíl od jiných nově objevených děl připisovaných Steinhammerovi není autorství k *Ukamenování sv. Štěpána* prosazované Pijlem moc přesvědčivé; Pijl (cit. v pozn. 4), č. 6.

16 Sbírka Josepha Euchariuse, svobodného pána von Obermayer, Mnichov 7. ledna 1790; Getty Provenance Index Databases, lot 0187 from Sale Catalog D-196.

17 Rukopis signatury působí důvěryhodně: „F. C. Steinh. // 1640“; modrý papír, hnědá tuš, 19,9 × 16,2 cm.

Překlad Josef Moník

Díla Felixe Antona Schefflera ve sbírkách Národní galerie v Praze

MARCELA VONDRÁČKOVÁ

Marcela Vondráčková,
kurátorka
Národní galerie
v Praze, věnuje se
českému baroknímu
malířství.

Ačkoliv už někteří současníci se o Felixi Antonu Schefflerovi (29. 8. 1701, Mainburg – 10. 1. 1760, Praha) vyjadřovali jako o „proslulém malíři“, dosavadní pozornost, jež byla umělci věnována, neodpovídá jeho významu ani rozsahu tvorby, která zasáhla široký region dnešního Bavorska, polského Slezska, Moravy a Čech.

Po vyučení u svého otce, mnichovského malíře Johanna Wolfganga Schefflera, pokračoval Felix Anton stejně jako starší bratr Thomas Christoph (1699–1756) ve školení u proslulého Cosmase Damiana Asama (1686–1739). Po bavorských začátcích, kdy pracoval společně s Thomasem Christophem,¹ zakotvil na delší čas ve Slezsku (1732–1744), odkud se přesunul na Moravu, a teprve v roce 1747, kdy se stal členem staroměstského malířského pořádku, se usadil v Praze. I poté však zasahoval některými svými zakázkami do oblastí svého předešlého působení.

Malířské kvality Felixe Antona Schefflera jako obšírného a barvitého vypravěče se zájmem o detail se nejlépe uplatnily při zakázkách menšího až středního rozsahu; s monumentální plochou se umělec vyrovnával obtížněji. Přitažlivá jsou u něho zejména sakrální témata, v nichž obměňoval ustálený vzorec kombinace figur s dekorativním rozvrhem, byl však schopen vyrovnat se s různorodostí požadavků ze strany objednavatelů v širokém rozpětí žánrů od portrétu přes historickou malbu a mytologii až po alegorické výjevy. Efektní, barevně projasněné fresky představují obohacení mnohohlasu přechodné gene-

race raného rokoka, na niž mohli navázat mladší umělci.

V Národní galerii v Praze se nachází hned několik děl tohoto nepříliš známého malíře. Ještě do slezské periody Schefflerovy tvorby lze zařadit skicu k oltářnímu obrazu *Zavraždění sv. Václava*² z piastovského mauzolea, připojeného za závěr cisterciáckého klášterního chrámu Milosti P. Marie ve slezském Křesoboru (Krzeszów, Grüssau). Výstavbu nového kostela na místě původního gotického chrámu zahájil opat Inocenc Fritsch roku 1728. Pokračoval v ní další křesoborský opat Benedikt Seidl, který celou výzdobu koncipoval jako oslavu Emanuela, novorozeného Dítěte-Mesiáše podle Izaiášova proroctví. Mauzoleum a jeho výzdoba, zahrnující fresky Jiřího Viléma Neunhertze a mramorové plastiky Antonína Dorazila, vyjadřuje zřetelně myšlenku oslavy Piastovců, jejichž náhrobky se zde nacházejí, jako spravedlivých, moudrých a statečných vládců a současně jako zbožných fundátorů kláštera.³ Felix Anton Scheffler zde zahájil svou činnost roku 1740 obrazem *Sv. M. Magdaleny* určeným pro kapli Božího hrobu za piastovským mauzeleem.⁴ V následujícím roce přibily do mauzolea tři další obrazy z Schefflerovy ruky: *Sv. Hedvika obsluhující chudé*, *Všichni svatí* a zmíněné martyrium českého patrona. Svižně malovaná skica, shodující se téměř do detailu s realizovanou malbou, je pojatá jako noční výjev s kontrastními světelnými efekty. Scéna se odvíjí od zhroucené postavy sv. Václava, která je zdůrazněna ostrým nasvícením.

Vpravo odstupuje od bezvládného těla vrah Boleslav se zakrváceným mečem, doprovázený svými muži, kteří s hrůzou přihlížejí děsivému činu. Dojem vertikálního tahu vzhůru navozují členové andělského komparsu. Na oltáře bočních kaplí hlavního křesoborského kostela dodal Scheffler v období mezi lety 1742–1743 osm obrazů za celkovou sumu 1687 zlatých⁵ a soubor doplnil o desetiletí později ještě několika dalšími malbami.⁶

Ze souboru Schefflerových kreseb, které jsou chovány v Národní galerii, je nejstarší *Sv. František Xaverský křtí orientálního prince*.⁷ Přináší obraz jednoho z jezuitských otců zakladatelů udílejícího křest indickému náčelníkovi, který pokorně pokleká před světcem. Orientálce doprovázejí jeho muži, zobrazení v levé části scény. U oltářní menzy za světcovými zády zachytil malíř jeho pomocníka a nalevo od něj pak muže rozbíjejícího sošku pohanského božstva. Boření model naznačil Scheffler v pravé části kompozice – orientální pohanství má v tomto případě podobu architektury kruhového antického chrámku. Na významnou úlohu sv. Františka jako „apoštola Indie“ poukazuje anděl s nápisovou páskou vznášející se nalevo od světce. Nápis na pásce, rozvedený nahoře nad kresbou, odkazuje na Matoušovo evangelium (Mt 28, 19) „... euntes ergo docete omnes gentes ‚baptizantes eos‘ in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti...“.⁸ Pro Schefflera charakteristické je pečlivé, uvážlivé provedení, kladoucí důraz na znázornění všech detailů, a citlivá modelace tvaru, využívající lavírování a vysvětlování bělobou. Řazením postav malíř přesvědčivě naznačil hloubku prostoru.

Nepřiliš čitelné datum „1739? 10 May“ řadí kresbu zjevně do období Schefflerova působení ve Slezsku, kde byl malíř hojně činný po celá třicátá léta 18. století. Do první poloviny třicátých let spadají také práce na výzdobě nově vznikajícího komplexu budov vřatislavské univerzity Leopoldiny, která byla budována na břehu řeky Odry od druhé poloviny druhého desetiletí. Scheffler se do nich zapojil v letech 1734–1735 freskami dekorujícími monumentální hlavní tzv. Císařské schodiště, komponované podle soudobé palácové architektury a umístěné ve středním traktu pod Matematickou věží, a sousedící chodby.⁹ Celek je doplněn bohatou štukovou výzdobou a nástropními freskami. Cyklus spolu s nástropními malbami přilehlých chodeb, které se ovšem nedochovaly, představoval v nezvyklé ikonografické sestavě oslavu slezských knížectví, samostatných panství a významných měst

a klášterů podle aktuálního stavu doby vzniku.¹⁰ V ojedinelém cyklu Scheffler zkombinoval vedutistické motivy, převzaté z grafik Friedricha Bernharda Wenera (1690–1776),¹¹ s figurálními i heraldickými prvky a vytvořil i navzdory občasně schematicnosti divácky působivé obrazy alegoricko-historického obsahu. V nich byla zdůrazněna úloha katolické církve jako garanta blahobytu krajiny, strážkyně řádu v habsburské monarchii i jako nositelky tradic, spjatých s dědictvím Piastovců.

Nesrovnatelně menšího rozsahu byla další Schefflerova práce pro vřatislavské jezuitu roku 1739. Strop univerzitní lékárny dekoroval malíř freskou s námětem *Krista uzdravujícího nemocné*.¹² Kresba z Národní galerie může hypoteticky představovat variantní návrh. Svědčil by pro to nejen letopočet 1739, ale také tvar pole, do něhož je vepsána. Není sice zcela shodný se stávajícím štukovým rámcem, ale mušlový ornament, který je částečně znázorněn na Schefflerově kresbě, je velmi blízký tvaru, který je možno vidět ve skutečném provedení na stropě bývalé lékárny. Podložení čtvercovou sítí i naznačení některých detailů štukových ornamentů napovídá, že šlo o definitivní prováděcí kresbu určenou k přenesení na klenbu. Nelze tedy vyloučit ani možnost, že součástí původní výzdoby vřatislavského univerzitního komplexu byla i nástropní malba se sv. Františkem Xaverským od Felixe Antona Schefflera, která se však do dnešní doby nedochovala.

K námětu sv. Františka Xaverského se Scheffler vrátil ještě jednou v rámci výzdoby jezuitského kostela Nanebevzetí P. Marie v Brně,¹³ kde mezi lety 1743–1744 provedl kompletní freskovou výzdobu chrámu,¹⁴ kterou doplnil o několik oltářních pláten včetně obrazu na hlavní oltář. Jezuitskému misionáři je zasvěcena nevelká kaple při vstupu na severní straně kostela. Krátký úsek příčně valené klenby nese fresku. Ta je pojednána iluzivní architekturou, která se ve středu prolamuje téměř oválným otvorem do zlatistého nebe, odkud na oblaku sestupuje anděl se svými malými pomocníky, a po stranách se oblouky otevírá do krajiny s *Příjezdem sv. Františka Xaverského do Indie* (vlevo), a *Léčením nemocných* (vpravo). Celek malířské výzdoby kaple je doplněn drobnými olejomalbami ve štukových rámcích s dalšími scénami ze světceva života pozemského i posmrtného. Ke kapli se vztahuje i nástropní malba nejzápadnějšího pole severní boční lodi, jejímž směrem je také orientována. Představuje sv. Františka Xaverského, jehož na nebesích vítá Kristus. Výjev je rovněž komponován

jako průhled architekturou, prolamující se do nebeské sféry. Pavel Preiss¹⁵ spojuje výše popsanou kresbu právě s výzdobou brněnského kostela jezuitů. Ani námětově ani tvarem pole s ní však nesouvisí žádná z provedených maleb, nehledě na již zmíněné datum zřetelně odkazující na vratislavskou periodu Schefflerovy tvorby.

S brněnskými jezuiti naopak souvisí další z děl dochovaných v Národní galerii v Praze, *Madona s personifikacemi křesťanských ctností*,¹⁶ připisovaná dříve také Janu Václavu Spitzerovi (1711–1773).¹⁷ Jde o přípravnou kresbu pro druhé západní pole severní boční lodi. Kresba přináší iluzivní průhled do kupole na vysokém tambúru, jehož stěny jsou členěny dvojicemi pilastrů a vysokými arkádami. Ve středu kompozice, na vrcholu schodiště, které je vynášeno ornamentální konzolou, je na lvím trůnu, jenž je odkazem na trůn Šalamounův a vtělení Boží moudrosti, zobrazena Bohorodička s Ježíškem v klíně, oba s korunami na hlavách a svatozářemi. Ježíšek pozdvihuje pravíci otevřenou knihu s literami α ω , P. Marie drží v ruce žezlo. Nad jejich hlavami se vznášejí dvojice andílků nesoucích korunu a personifikace Stálosti se sloupem, který přidržuje další andílek. Ve spodních rozích jsou zobrazeni andělé s plamennými meči bojující s neřestmi. Dochovaný koncept k této malbě specifikuje námět jako *P. Marii, učitelku* (nebo též školu neboli umění) *ctností*.¹⁸ Jejich ženské personifikace jsou shromážděny na stupních trůnu, celkem jich mělo být, jak se výslovně uvádí v návrhu, dvacet tři (spolu se stálostí dvacet čtyři). Některé jsou v programu jmenovány a pisatel dodává, že jednotlivé ctnosti se svými insigniemi byly malíři písemně vyloženy. Vlevo lze mezi nimi rozeznat Obezřetnost se zrcadlem, Umírněnost s nádobou, Pokoru s beránkem, Hojnost či Svornost s rohem hojnosti, Nevinnost s holubicí. Snad Horlivost představuje žena s planoucím srdcem, u ní stojí patrně Církev s kalichem. Při patě schodiště spatřujeme Cudnost s pásem a Věrnost se psem, který doráží na poraženého Satana zobrazeného ve cviklu. Nad nimi klečí schýlená Moudrost s knihou. Zprava přistupuje k trůnu Láska s planoucím srdcem a dítětem v náručí, provázená Nadějí s kotvou a Vírou s křížem a rouškou na hlavě. V pravé skupině Ctností najdeme i Spravedlnost s váhami a mečem, Bdělost se zapálenou svící a Sílu ve zbroji a s oštěpem. Program jasně specifikuje i falešné učitele (pseudomagistry): Satana (Lucifera), Mundus, Pozemskou lásku a Herezi, kteří jsou svrháváni dolů. Při srovnání s výsled-

nou malbou je zřejmé, že kresba, podložená čtvercovou sítí, ukazuje celek kompozice ve všech detailech včetně úplného výčtu postav. Malíř scénu nejprve rozvrhl pečlivou tužkovou kresbou a poté modeloval štětcem v šedých tónech. Pouze dvě horní skupiny andělů bojujících s neřestmi jsou ponechány v grafitové kresbě.¹⁹

Jak bylo již zmíněno, Scheffler dodal do kostela Nanebevzetí P. Marie také řadu oltářních pláten. Patrně prvním z nich byl obraz *Sv. Voršily* určený na oltář kaple stejného zasvěcení, která přiléhá ke kostelu na severní straně presbytáře. Jednalo se o něm 21. února roku 1744²⁰ a snad právě toto dílo bylo jakýmsi vstupním testem Schefflerových schopností. Na obraze je znázorněno umučení sv. Voršily a jejích 10 000 společnic, k němuž podle legendy došlo během „předsvatební cesty“ při zastávce u Kolína nad Rýnem, obleženém Huny. Ve středu obrazu je na malém návrší bohatě oděná světica, opírá se zády o strom a vzhlíží k nebesům. Před oči diváka staví svou pozdviženou levici, prostřelenou šípem. Z nebes se k ní na oblacích snášejí andílci; první z nich korunuje Voršilu vavřínovým věncem vítězství, další drží v náručí svazek palmových ratolestí pro její družky, jejichž bezvládná těla leží v popředí. Třetí andílek ve vrcholu obrazu spěje s palmou k samotné světici. Celému výjevu, i přes počínající zušlechtění nastupujícího závěru barokní epochy emocionálně poměrně vypjatému, přihlížejí vlevo dva až nezúčastněně chladní vojáci. Jeden drží v ruce standartu, druhý třímá luk, z něhož vyslal šíp do paže mučednice. Ve středním plánu je vidět vojáky, jak vraždí Voršiliny společnice, a v pozadí pak spatřujeme vedutu města rozloženého na břehu řeky. S brněnským obrazem se podařilo spojit přípravnou skicu ze sbírek Národní galerie v Praze.²¹ S výslednou malbou se až na polohu andílka s palmovou ratolestí v samém vrcholu malby zcela shoduje, a to včetně neprostorového pojetí, půvabného koloritu či určité labilnosti a anatomické nejistoty, patrné zvláště u centrální postavy sv. Voršily.

Dílo stejného námětu dodal Scheffler o rok dříve do cisterciáckého kostela v Křesoboru (Krseszów, Grüssau) a kompozice obou prací jsou si dosti blízké, v mnohém se ovšem zároveň odlišují. Žoldněři se v Brně přesunuli z pravé strany na levou a jejich pozice, zejména poloha lukostřelce, je tak logičtější vzhledem k cíli právě vystřeleného šípu. Tato změna a s ní související odlišné rozložení mrtvých těl přispěla i k rovnoměrnějšímu rozložení hmot v obraze. Další odlišnosti jsou patrné

v horní partii; zatímco ve starší verzi jsou andělé symetricky rozptýleni ve vrcholech myšleného trojúhelníku, u brněnského obrazu je jejich proud usměrněn přímo vzhůru. Pro vedení divákového pohledu zde malíř využívá jiných, subtilnějších prostředků, než je tomu v případě křesoborského díla, kde je zrak věřícího směřován k výšinám ostře konturovaným světelným proudem prýšícím z otevřeného nebe a dopadajícím na hlavu světice. V obou plátnech nalézáme také odlišné pojetí prostoru, který je na křesoborské verzi hlubší, s dalekým výhledem na město. Oproti staršímu dílu malíř v brněnské verzi poněkud otupil ostří naturalismu, který se v Křesoboru projevil v podání zakrvácených mrtvol, prostřílených šípy, nebo ve výrazech vojáků. Barevná škála je nyní o poznání chladnější, celý výjev je jakoby překryt jemným mlžným oparem. Na rozdíl od křesoborské malby, která je robustnější v provedení, razantnější ve světelných přechodech a využívá jasněji, precizněji modelovaných tvarů, směřuje brněnská verze ke zjemnění a zušlechtní projevů. To vše spolu s jistými ornamentalizujícími náznaky (např. v pásu sv. Voršily) dokladuje malířův posun od vrcholně barokního projevu na samý práh rokoka, který bude ovšem ještě komplikován četnými návraty zpět.

Patrně až do období, kdy se malíř trvale usadil v Praze, lze zařadit další Schefflerovu kresbu ze sbírek Národní galerie v Praze. Je na ní zachycen muž sedící v malé cele, kterému při četbě asistuje za ním stojící anděl, jenž ukazuje levicí vzhůru.²² Na rozdíl od pečlivě a detailně provedené kresby sv. Františka Xaverského, je popisované dílo jen rychlým, letným náčrtem. Ikonografie není zcela zřetelná; muž byl interpretován jako sv. Matouš nebo jako *Sv. Jan Nepomucký ve vězení*, o čemž by svědčil náznak biretu odloženého na stupeň vedle světce. Kresbu zatím není možno spojit se žádnou dochovanou Schefflerovou malbou, umělec se ale svatojánským námětem opakovaně zabýval především v druhé polovině čtyřicátých let 18. století v rámci své činnosti pro břevnovsko-broumovské benediktiny, jinak své nejvýznamnější zaměstnavatele. Rokem 1747 a erbem břevnovského kláštera s iniciálami opata Benna Löbla je označen obraz patrona zpovědního tajemství z opatské kaple břevnovského kláštera.²³ Malíř na něm světce znázornil s krucifixem v ruce, jak stojí před klekátkem a jakoby rozmlouvá s andělem, který se k němu na oblaku snáší z levé strany a přináší mu mučednickou palmu a vavřínový věnec

vítězství. Vlevo při patě klekátko doprovází výjev malý klečící andělek s růží a s prstem na ústech.

Ke stejnému tématu se Scheffler záhy vrátil při výzdobě kaple sv. Jana Nepomuckého na statku břevnovského kláštera v Hrdlech.²⁴ Vznik Schefflerovy nástrojně malby s námětem přijetí titulárního světce do sboru zemských patronů a řádových světců datuje letopočet 1747, umístěný nad vstupem. Kaple byla vybavována nedlouho nato, oltářní menza nese iniciály objednavatele, břevnovského opata Benna Löbla „B. A. B.“ a datum 1749. Obraz na oltáři zachycuje klečícího *Sv. Jana Nepomuckého* v kanovníckém oděvu a s biretem u nohou *při modlitbě před oltářem se staroboleslavským paládiem*.²⁵ To bylo v době baroku postupně legendicky svázáno se sv. Václavem, sv. Ludmilou a následně i s dalšími staršími zemskými patrony (se sv. Cyrilem a Metodějem, sv. Vojtěchem a sv. Prokopem). Podle některých latinských legendických životopisů sv. Jana Nepomuckého (Jan Hynek Dlouhoveský, Bohuslav Balbín) putoval světec v předvečer své smrti do Staré Boleslavi. Předzvěst mučednické smrti je ostatně na obraze naznačena i palmovou ratolestí, kterou drží jeden z andělků vznášejících se nad světcovou hlavou, a vavřínovým věncem vítězství, kterým Jana korunuje anděl opírající se nonšalantně o oltářní menzu. S dalšími atributy sv. Jana se setkáváme u dvojice andělků sedících na oltářním stupni – jeden si ukazuje prstem na ústa a odkazuje na zachování zpovědního tajemství, druhý pak drží v ruce růži. Celek výzdoby kaple tedy zachycuje moment před mučednickou smrtí sv. Jana Nepomuckého a časovou rovinu po smrti – světcovo přijetí do sboru českých zemských patronů a jeho oslavu. Zmiňovaná kresba by mohla hypoteticky souviset s hrdelskou kaplí a představovat první zřejmý návrh při promyšlení konceptu její výzdoby.

Konvolut Schefflerových děl z Národní galerie v Praze doplňuje pětice návrhových kreseb pro pražskou Loretu. Šlo o rozsáhlou zakázku, provedenou v letech 1650–1653, která zahrnovala výmalbu klenebních polí přízemí ambitu a výzdobu nárožních kaplí. Navázala na stavební úpravy Kiliána Ignáce Dientzenhofera (1689–1751), během nichž bylo v období mezi lety 1647–1650 dokončeno průčelí, znovu zaklenuty ambity, do té doby jen přízemní a nad nimi zbudováno první patro. Na rozdíl od dosti jednoduše koncipovaných maleb v ambitu, které navzdory snaze o rozmanitost působí poněkud monotónním dojmem, jsou fresky nárožních kaplí,²⁶ daleko působivější jak ve

skladbě, tak v barevnosti. Námětem fresek v ambitu byly invokace Loretánské litanie.²⁷ Sled jednotlivých invokací, malířem převedených do malby s až naivní důsledností, neodpovídá zcela řazení v litanii, některé zcela chybějí.²⁸ Celý sled je uveden malbou na poli při vstupu, kde *personifikace čtyř svěťadilů*, doprovázené půvabně zpodobnými exotickými zvířaty, *uctívají N. Trojici*, která je doprovázena P. Marií přimlůvkyní. Následuje výjev *Zvěstování P. Marii nad Loretánskou chýší* na středním poli západního traktu, které reprezentuje vstupní invokaci Svatá Marie. Další dvě úvodní invokace Svatá Boží Rodička, zastoupená scénou *Klanění pastýřů*, a Panna panen, s *Trůnící Madonou* obklopenou zástupem světic s růžovými věnci na hlavách, jsou na klenbách sousedních polí.²⁹ Dochované návrhové kresby se vážou k freskám prvního až pátého pole západního křídla ambitu (od středu), ve kterých je P. Marie vzývána jako Matka. První z nich představuje výjev *Klanění pastýřů* zastupující invokaci Matka Kristova.³⁰ P. Marie s dítětem v náručí a doprovázená sv. Josefem je na ní obklopena čtveřicí klečících pastýřů obojího pohlaví a výjevu přihlížejí i býk a osel. Nad hlavami sv. Rodiny se vznáší dvojice andělů s nápisovou páskou.³¹ Kompozice jen mírně pozměňuje schéma malby stejného námětu z kostela ve slezské Lešnici (1739). Jde o scénu, v níž malíř těsně navázal na svého učitele Asama a jeho fresku z emporie freisingského dómu (1723–1724). Verš *Matka Božské milosti* je ilustrován výjevem *Klanění tří králů*.³² Mudrci z východu poklekají před malým Ježíškem, který spokojeně spočívá v klíně matky, opět v doprovodu sv. Josefa. Za *Klaněním tří králů* následuje *Obětování Krista v chrámu* respektive *Očišťování P. Marie* (Matka nejčistší),³³ které na stupních chrámu zobrazuje velekněze s novorozencem v náručí, pokorně poklekající P. Marii i Josefa s obětními hrdličkami v kleci. Mezi doprovodnými postavami je zdůrazněn mladík se svíci. Také tento výjev rozvádí další z lešnických scén téhož námětu. Matka nejčistotnější (správně by mělo být nejčistotnější) je představena jako *P. Marie s Ježíškem, obklopená Arma Christi*.³⁴ Matka s dítětem sedí na kamenném kvádru a upírá pohled na vztyčený kříž. Její smutný pohled kontrastuje s radostným veselím chlapce, který se jí tiskne k prsům. Kolem ústřední dvojice jsou rozloženy nástroje umučení Páně – kopí a houba, metla, důtky, trnová koruna, Veroničina rouška, kalich, žebřík, kostky, hřeby, kladivo, kleště a další. Zajímavý je malý detail; oproti výsledné malbě chybí na kresbě sloup, u něhož byl Kristus bičován.

Je dodatečně naznačen nalevo od hlavního výjevu, za linií obrazového pole. Na lemu roušky, v níž je zabalen Ježíšek, nalezneme odkaz na Píseň písní (1,13),³⁵ podobně jako v následující scéně (Matka neporušená) interpretované jako *Narození Páně*,³⁶ v níž andělci a P. Marie zdobí Ježíškovo lože liliemi a růžemi (Pís 1,16).³⁷

V loretánských ochozových freskách lze vysledovat Schefflerův sklon k symetrickému uspořádání kompozice zejména ve vyrovnání figurálních skupin, charakteristické jsou měřítkově spíše drobnější figury slavnostních klidných postojů a konvenčních gest. Věcnost, strážlivost a zaměření na detail se zřetelně projevily již v pečlivě propracovaných a promodelovaných přípravných kresbách, jimž realizované fresky odpovídají téměř beze zbytku. Navzájem korespondují také tituly P. Marie, uvedené nad kresbami.³⁸ Vzhledem k tomu, že se Schefflerovy malby v ambitech dochovaly jen v torzálním stavu, jsou dochované návrhové kresby dokladem malířova autentičného výrazu.

Posledním dílem spojeným se jménem Felixe Antona Schefflera je v Národní galerii chovaný mědiryt s námětem *Sv. Rodiny*.³⁹ Trojúhelníková osnova určuje polohu obou rodičů, P. Marie vpravo a sv. Josefa vlevo, kteří objímají své dítě, i ústřední pozici malého Ježíška stojícího matce na klíně. Jednoduchý kompoziční vzorec, velkorysý, monumentální pojetí námětu a traktování drapérií ve větších záhybech přibližují pražskou *Sv. Rodinu* křesoborskému plátnu se *sv. Josefem* (1752–1753), od něhož patrně není příliš časově vzdálená. Schefflerovu předlohu převedli do grafiky bratři Joseph Sebastian (1700/1710–1768) a Johann Baptist (1712–1787) Klauberovi, členové rodinné rytecké dílny v Aušpurku.

Přestože kolekce děl Felixe Antona Schefflera chovaná v Národní galerii v Praze nepředstavuje zcela reprezentativní vzorek malířova *œuvre*, jde o zajímavý soubor, odrážející aspoň částečně různé způsoby a přístupy autorovy práce během tvůrčího procesu a mapující jeho vývoj za celou jeho malířskou kariéru.

Poznámky

1 První freskařská díla v Durlachu a ve Wormsu, vzniklá na konci 20. let 18. století v částečné součinnosti s Thomasem Christophem, se bohužel nedochovala. Vzájemná spolupráce obou Schefflerů pokračovala ještě v roce 1730, kdy společně dekorovali kostel Božihrobců ve slezské Nise (Nysa, Neisse). Po předpokládané společné cestě do Prahy roku 1731 se cesty obou bratrů rozešly.

- 2** Inv. č. O 12672, olej, plátno, 53,4 × 30,7 cm. Marcela Vondráčková, heslo, in *Slezsko: perla v České koruně: tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, eds. Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas, kat. výstavy, Praha 2006, s. 329, č. kat. III.2.4. obr.
- 3** Konstanty Kalinowski, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*. Warszawa – Poznań 1973.
- 4** Naposledy Małgorzata Merta, *Obrazy Feliksa Antona Schefflera w Krzeszowie*, nepublikovaná magisterská práce, Wrocław, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego 1990.
- 5** Jde o obrazy *Umučení sv. Voršily*, *Mystické zasnoubení sv. Kateřiny*, *Umučení sv. Matěje*, *Zázrak sv. Mikuláše z Bari*, *Sv. Jan Evangelista a Jan Křtitel*, *Rozloučení sv. Petra a Pavla*, v bočních kaplích při presbytáři je to *Smrt sv. Benedikta* a *Zázrak sv. Bernarda z Clairvaux v chrámu ve Špýru*.
- 6** Protějšková plátna v transeptu *Sv. Josef s Ježíškem* a *Sv. Anna Samotřetí*, jež náleží k nejlepším příkladům Schefflerovy pozdní tvorby, jsou doplněna ještě drobným obrazem *Lactatio Bernardi* umístěným v chrámovém chóru a *Viděním sv. Benedikta*, které se dochovalo v budově opatství.
- 7** Inv. č. K 24314, kresba grafitem a perem a štětcem v šedých tónech, lavírovaná, vysvětlovaná bělobou, na hnědošedém papíře, 200 × 325 mm. Datováno uprostřed dole: „1739?? 10 Maj“. Nahoře uprostřed nápis: „BAPTIZANTES EOS. Matth:26.V:19.“ (určený na nápisovou pásku anděla ukazujícího na světce). Přípisy vlevo dole: „JFŠ“ a „Felix Anton Scheffler“.
- 8** „Protož jdouce, učte všechny národy, křtíce je ve jméno Otce i Syna i Ducha svatého.“
- 9** Tadeusz Broniewski – Mieczysław Zlat (eds.), *Sztuka Wrocławia*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, s. 331–332.
- 10** Ernst Dubowy, „Felix Anton Scheffler, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts“, *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst* VI, Breslau 1926, s. 191–194; Günther Grundmann, *Barockfresken in Breslau*, Frankfurt am Main 1967, s. 79–85, obr. bar. č. 18, čb. č. 142–147. Naposledy celý cyklus vyčerpávajícím způsobem analyzovala ve své magisterské práci Beata Lipczyńska, *Barokowe malowidła Feliksa Antoniego Schefflera w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego*, nepublikovaná magisterská práce, Wrocław, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego 1992 a ve zkrácené formě publikovala závěry ve formě článku (eadem, „Barokowa panorama Śląska. Malowidła Felixa Antona Schefflera w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego“, *Roczniki sztuki śląskiej* XVI, 1997, s. 117–139), tam i odkazy na starší literaturu.
- 11** Angelika Marsch, „Der schlesische Bilderzyklus im Treppenhaus der Leopoldina und sein Maler Felix Anton Scheffler“, in *Die tolerierte Universität. 300 Jahre Universität Breslau 1702 bis 2002*, Stuttgart 2004.
- 12** Dubowy (cit. v pozn. 10), s. 194–195; Grundmann (cit. v pozn. 10) s. 79–85, obr. bar. č. 19; Agata Szkarłat, *Barokowa apteka jezuicka w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego*, nepublikovaná magisterská práce, Wrocław, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego 1992.
- 13** Marcela Vondráčková, „Felix Anton Scheffler a malířská výzdoba jezuitského kostela Nanebevzetí P. Marie v Brně“, in *Bohemia Jesuitica 1556–2006, Sborník příspěvků mezinárodní konference Jezuité v Českých zemích*, ed. Petronilla Cemus, Praha, 25.–27. dubna 2006, Praha 2010, s. 1409–1429; Petra Drbalová, *Ad maiorem Dei gloriam. Umělecká výzdoba jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně*, nepublikovaná magisterská práce, Brno, Seminář dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity 2011.
- 14** Kostel je trojlodní bazilika s půlkruhově zakončeným kněžištěm, ke kterému po stranách přiléhají sakristie a kaple sv. Voršily. Závěr je zaklenut konchou, zbývající část presbytáře a hlavní loď jsou zaklenuty valenou klenbou se styčnými výsečemi. Boční lodě jsou rozděleny pasy do čtyř plackových klenebních polí, hudební kruchta, umístěná v západní části hlavní lodi, je podklenutá valeně s výsečemi. Malby původně pokrývaly plochy všech klenb i klenebních pasů.
- 15** Pavel Preiss, *Česká barokní kresba*, Praha 2006, s. 172.
- 16** Inv. č. K 24313, kresba grafitem a perem a štětcem v šedých tónech, lavírovaná, na okrovém papíře, 360 × 322 mm.
- 17** Naposledy ji Mádl (Martin Mádl, „Kresby pražského malíře Jana Václava Spitzera [1711–1773]“, *Sborník Národního muzea v Praze, řada A – Historie*, LIII, 1999, s. 20, č. kat. 9, obr. č. 19) připisuje Spitzerovi, upozorňuje ovšem na odlišnosti od jeho stylu. S freskou ji definitivně spojila Marcela Vondráčková, *Felix Anton Scheffler (1701–1760)*, nepublikovaná disertační práce, Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, 2005, s. 25, 116–117. Ke kresbě rovněž Vondráčková 2010 (cit. v pozn. 13), s. 1422 a Drbalová (cit. v pozn. 13), s. 33–35.
- 18** Hans Tietze, „Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken“, *Jahrbuch für kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien – Leipzig 1911, s. 24.
- 19** V Metropolitan Museum of Art, New York je chována ještě další návrhová kresba, tentokrát pro fresku čtvrtého pole severní boční lodi. Jde o výjev se sv. Ignácem z Loyoly v Manrese a alegorie čtyř kontinentů (inv. č. 59.208.95, dar z majetku Jamese Hazena Hydea, kresba černou křídou a perem tuší, lavírovaná, vysvětlovaná bělobou, na modrém papíře, 338 × 325 mm). Naposledy k ní Preiss (cit. v pozn. 15), s. 172; Vondráčková 2010 (cit. v pozn. 13), s. 1416–1418; Drbalová (cit. v pozn. 13), s. 31.
- 20** Vídeň, National Bibliothek, cod. 12391 – Liber consultationum collegii Brunensis 1688–

1745 viz Václav Richter, „Archivní materiály k ikonologii“, *Umění XII*, 1964, s. 638.

21 Inv. č. O 17350, olej, plátno, 35 × 21,5 cm, Vondráčková, heslo, in Niedzielenko – Vlnas (cit. v pozn. 2), s. 434–436, č. kat. III.5.26. obr.

22 Inv. č. K 24315, kresba grafitem a štětcem v šedých tónech, lavírovaná, na okrovém papíře, 217 × 152 mm. Přípis dole uprostřed: „Scheffler“.

23 Olej, plátno, 282 × 137 cm. Dana Stehlíková, *Břevnovský klášter a okolí*, Praha s. d., s. 22.

24 Naposledy Vondráčková 2005 (cit. v pozn. 17), s. 43–45, 87, 104, s odkazy na starší literaturu.

25 Olej, plátno, cca 315 × 160 cm.

26 Oproti ochozovým freskám jsou malby v nárožních kaplích dochovány v lepším stavu. Malby Schefflerovi připisuje až novější literatura: jeho autorství u fresek v kaplích P. Marie Bolestné, sv. Anny a sv. Kříže uvádí Jan Diviš, *Pražská Loreta*, Praha 1972², s. 155, s. 177; Markéta Baštová – Terezie Cvachová, *Pražská Loreta. Průvodce poutním místem*, Praha 2001, s. 15, 26, 29; za autora výmalby všech nárožních kaplí jej považuje Emanuel Poche, *Prahou krok za krokem. Uměleckohistorický průvodce městem*, Praha 1985, s. 298 i Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000, s. 307.

27 Jako litanie, znamenající původně úpěnlivou prosebnou píseň, je označen specifický způsob modlitby, při níž se střídá text předříkacího s odpovědí společenství. Mariánské litanie se vyvinuly z litaní ke všem svatým a lze je prokázat již od 12. století. Postupně se osamostatňovaly a množily, až roku 1601 papež Klement VIII. schválil výhradní podobu modlitby. Celkem dnes obsahuje Loretánská litanie 49 mariánských titulů, které pocházejí z Písma, povětšinou ze Starého zákona.

28 Je nutno počítat i s tím, že zcela zanikly dvě malby na polích vystupujících ze severního a jižního křídla do nádvoří.

29 Malby jsou ovšem koncipovány pro čtení ze směru procházení ambity od středního pole po směru hodinových ručiček. Invokace Pann panen se současně řadí ke skupině dalších panenských invokací v západním křídle.

30 Inv. č. K 1658, kresba černou křídou, grafitem a štětcem tuší, lavírovaná, vysvětlovaná bělobou na šedozeleném papíře, 173 × 208 mm.

Značeno dole: „*felix Anton Scheffler Invenit et Delineavit Pragae 1753.*“, nahoře uprostřed nápis: „1. *Mütter Christi*“. Naposledy Vondráčková, heslo in *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, ed. Vít Vlnas, kat. výstavy, Praha 2001, s. 37, č. kat. I/1.50A, s odkazy na starší literaturu.

31 Nápis „*GLORIA IN EXCELSIS DEO*“ je pouze na realizované malbě.

32 Inv. č. K 1659, kresba černou křídou, grafitem a štětcem tuší, lavírovaná, vysvětlovaná bělobou na šedozeleném papíře, 173 × 208 mm. Nahoře uprostřed nápis: „2. *Mütter der Götter Gnaden*“. Naposledy Vondráčková 2001 (cit. v pozn. 30), s. 37, č. kat. I/1.50B, s odkazy na starší literaturu.

33 Inv. č. K 1660, kresba černou křídou, grafitem a štětcem tuší, lavírovaná, vysvětlovaná bělobou na šedozeleném papíře, 172 × 208 mm. Nahoře uprostřed nápis: „3. *Aller reinigte Mütter*“.

34 Inv. č. K 1661, kresba černou křídou, grafitem a štětcem tuší, lavírovaná, vysvětlovaná bělobou na šedozeleném papíře, 172 × 213 mm. Nahoře uprostřed nápis: 4. *Allerkeüßcheste Mütter*“. Naposledy Vondráčková 2001 (cit. v pozn. 30), s. 37, č. kat. I/1.50C, s odkazy na starší literaturu.

35 Verš „*Voničkou myrhy je pro mne můj milý, spočívá na mých prsou.*“ koresponduje s dítětem u matčiných prsou, zdůrazněným na obraze i gestem jeho ručky.

36 Inv. č. K 1662, kresba černou křídou, grafitem a štětcem tuší, lavírovaná, vysvětlovaná bělobou na šedozeleném papíře, 173 × 206 mm. Nahoře uprostřed nápis: „5. *Ungeßchwächte Mütter*“.

37 Podobně jako v předchozím případě je souvislost verše „... a naše lůžko samá zelená“, umístěného na čele postýlky (na výsledné fresce), zřejmá.

38 Výjimkou jsou *P. Marie s Ježíškem, obklopená arma Christi* a *P. Marie s malým Ježíškem a s andělky*, u nichž v přívlastku došlo u výsledné malby k jistému významovému posunu oproti kresbě (*Allerkeüßcheste Mütter* – Matka nejčistotnější/nejcudnější; *Ungeßchwächte Mütter* – Matka neporušená/neochabující).

39 Inv. č. R 60174, mědiryt, 133 × 120 mm. Značeno vlevo dole: „*Felix Anton Scheffler inv. Pragae.*“ a vpravo dole: „*Klauber Cath. Sc. A. O.*“.

Wie die alten Gemälde wandern...

Katalog obrazů vyřazených ze souboru holandského malířství ve sbírkách Národní galerie v Praze

STEFAN BARTILLA, HANA SEIFERTOVÁ, ANJA K. ŠEVČÍK

„Wie die alten Gemälde wandern,“ (Jak putují staré malby) nazval Theodor von Frimmel roku 1892 jednu ze statí ve svých *Kleine Galeriestudien*.¹ Údiv nad nalezenými obrazovými poklady a nad tím, jak se pohybovaly staletími a nejrůznějšími sbírkami, se opakovaně zmocňoval i nás, autorů soupisového katalogu holandského malířství 17. a 18. století během našeho bádání ve sbírkách Národní galerie v Praze.²

Pod etiketou „holandská škola“ bylo v inventáři Národní galerie na začátku projektu shromážděno více než 600 obrazů rozdílné kvality a původu, částečně známých a zhodnocených, částečně dosud nezveřejněných a nezpracovaných, uložených v depozitářích. Vydáním soupisového katalogu na konci roku 2011 mohou být nyní představeny veřejnosti v plné šíři.³ Četná nová připsání, určení námětů, datování a stylistické souvislosti, ale i proveniencí ukončí na čas „putování“ mnohých obrazů.

Při této „výzkumné cestě“ byla ovšem mnohá umělecká díla pro holandskou školu také ztracena. Část z nich mohla být přiřazena ke starému nizozemskému a vlámskému malířství. Ta jsou zařazena v rámci katalogu holandské malby jako dodatek k již vydaným soupisovým katalogům publikovaným Olgou Kotkovou⁴ a Lubomírem Slavíčkem.⁵ Obrazy ostatních malířských center z různých zemí mimo severní a jižní Nizozemí jsou – při všech výhradách k úzce chápaným kategoriím a s vědomím prozatímnosti připsání – prezentovány v rámci této

statí a nabídnuty k diskusi. Obrazy, které zde publikujeme, jsou velmi rozdílného druhu i kvality. Např. malé mistrovské dílo Giovanniho Paola Paniniho (č. 10) hostovalo mezi holandskými obrazy proto, že bylo připsáno Gasparu van Wittel, rodáku z holandského Amersfoortu. Obraz se zde prezentuje vedle kurióza náležejícího na druhý konec hodnotového spektra. Jde o olejotisk zhotovený jako falsum podle ztraceného obrazu Jacoba van Ruisdael. (č. 30). Tisk se sem dostal v poválečném zmatku, a byl dokonce zařazen mezi díla kulturního dědictví. Teprve v roce 1951 byl odhalen jako falsifikát. Další případ, neobvyklý obraz s hodováním v krajině (č. 15), zůstává zatím do značné míry nevyřešenou hádankou jak vzhledem k svému námětu, tak i stylistickým řešením. Jeho autor i okolnosti vzniku teprve čekají na odhalení. Řada obrazů je dílem méně známých nebo zcela neznámých tvůrců, přesto si zasluhuje pozornost. Patří k nim zejména malba mnichovského caravaggisty Johanna Briederla II. (č. 3).

U zde uváděných obrazů jde o výtvoř, které podle našich znalostí rozšiřují umělecké spektrum tehdejší doby a vracejí tak i mistrovské práce v úplnosti do původního historického kontextu. V tomto smyslu je možno ještě jednou citovat Theodora von Frimmel: „I při studiu toho, jak se šířila velká umělecká hnutí se všude setkáváme s díly, která za svou existenci vděčí menším, ba malým umělcům... O tom, že si máme tříbit vkus na dílech velikánů, není pochyb. Ale [...] ta jsou spojena tisíci nitkami s těmi malými a nejmenšími.“⁶

Stefan Bartilla,
kurátor Národní
galerie v Praze,
specializuje se na
holandské malíř-
ství.

Hana Seifertová,
kurátorka
Národní galerie
v Praze, speciali-
zuje se na holand-
skou malbu
17. století.

Anja K. Ševčík,
kurátorka
Národní galerie
v Praze, zaměřuje
se na holand-
ské malířství
17. a 18. století.

Katalog obrazů, které byly vyloučeny ze souboru holandské malby⁷

I) Obrazy známých autorů nebo známým autorům připisované

1)

Franz Joachim Beich

1665 Ravensburg – 1748 Mnichov

připsáno

Horské údolí s potokem

dubová deska, 13,6 × 18,3 cm

inv. č. O 11687, získáno 1968

Provenience: do 1968 dr. Prokop Toman, Praha

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Během restaurování inv. č. O 11687 v roce 2007 byla provedena analýza pigmentů. Ta ukázala velmi silný, červený, lámavý a neohobný základní nátěr, šedou imprimituru a pigmenty odpovídající stáří obrazu. Při jedné zkoušce byly na povrchu nejstarší lakové vrstvy zjištěny retuše, které pocházejí nejdříve z 19. století. Jaromír Šíp⁸ připsal obraz okruhu Hermana van Swanevelt (1603/04–1655). Kompozice může vycházet z podnětů Swaneveldových leptů.⁹ Odlišuje se však významně od Swaneveldových vyvážených kompozic a stejně tak málo odpovídá barevnosti a skicovitému způsobu malby jeho obrazů. Na základě stylistického posouzení jde o německého krajináře konce 17. až první poloviny 18. století. V úvahu přichází Franz Joachim Beich, dvorní malíř bavorského kurfiřta Maxe Emanuela. S jeho pracemi lze nejspíš spojit skalní a horské formace, bohaté na kontrasty světla a stínu, pastózní nános barev na světlých místech skály a studenou modrou barevnost pozadí.

SB

2)

Franz Joachim Beich

1665 Ravensburg – 1748 Mnichov

kopie

Italská krajina s palácem na kopci

borová deska, 20,8 × 28,7 cm

inv. č. O 32, získáno 1888

Provenience: 1796–1888 zapůjčeno Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění Františkem Josefem, hrabětem Vrtbou, Praha (do roku 1830), a Johannem Nepomukem Karlem, knížetem Lobkovicem (1799–1878), Praha a dědicové (Einreichungs-Catalog, č. 274 jako Justus van Huysum?);

Literatura: *Verzeichniß der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag befinden*, Prag 1827, s. 13, č. 274 (Niederländische Schule);

Paul Bergner, *Katalog obrazové galerie v uměleckém domě Rudolfinum v Praze*, Praha 1912, s. 116–117, č. 359 (připsáno Justu van Huysum)

V katalozích Společnosti vlasteneckých přátel umění byl obraz od roku 1827 střídavě připisován různým příslušníkům malířské rodiny van Huysum (Huijsum) a podle poznámky v dokumentaci později též Hendricku Fransi van Lint (1684–1763). Vztahy k těmto umělcům však nepřesahují společné rysy dobového pojetí. Především architektura v pozadí není typická ani pro Justa van Huysum (1659–1749), ani pro jeho syna Jana van Huijsum (1682–1749). Neobvyklý dopad světla zprava se dá vysvětlit tím, že autor použil jako předlohy leptu Franze Joachima Beicha, titulního listu z jedné série s osmi krajinami „podle Gasparda Dugheta“.¹⁰ Malíř pražského obrazu převzal pozadí s mostem nad vodopádem, horské úbočí vlevo a palác na vrcholu. Naopak vynechal sokl s nápisem, mohutné kouřové mraky požáru na hradě a krajinu doplnil vpravo ve formátu na šířku. Editor prvního vydání série, Jeremias Wolf, zemřel roku 1724, což je přibližným záchytným bodem k datování pražského obrazu. Podle stylistického pojetí lze soudit, že obraz určitě nevznikl příliš dlouho po předloze.

SB

3)

Johann Briederl II.

před 1605 Mnichov – 1634 Mnichov

Hráči v kostky

plátno, 123 × 198,5 cm

inv. č. O 63, věnoval hrabě Friedrich Silva-Taroucca 1856

Provenience: před 1809 sbírka Josepha Pikarta (1743–1817), Praha; 1809–1856 sbírka hraběte Franze Sternberg-Manderscheida (1763–1830), později hraběnky Leopoldiny Tarouccové, roz. Sternberg-Manderscheidové (1791–1870) a dědiců; 1809–1856 zapůjčeno Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění (Einreichungs-Catalog č. 1155; jako anonym) **Literatura:** Anja K. Ševčík, „Alea jacta placet“ – zu einer Genreszene des wiederentdeckten Münchner Caravaggisten Johannes Briederl d. J., in *Haně Seifertové k 75. narozeninám*, Anja K. Ševčík ed., Praha 2009, s. 68–75

Na základě srovnání s *Koncertní scénou* (v soukromém vlastnictví, Česká republika),¹¹ jejíž poškozenou signaturu lze číst jako Briederl, a rovněž s nástrojnými malbami na zámku Eurasburg u Mnichova,

archiválně označenými „Briederl“, (shořely, srov. tamtéž), může být obraz *Hráči v kostky* přiřazen k *œuvre* znovuobjeveného mnichovského dvorního malíře a caravaggisty Johanna Briederla ml., a tudíž vyčleněn z holandské školy. U protějšku *Společnost hraje karty*, který byl v inventáři Obrazárny SVPU zapsán současně s tímto dílem až do r. 1856 pod číslem EC 1154, jde nejspíš o kompozici, která se naposledy vynořila u Leo Schidlofa ve Vídni (12.–15. 4. 1920, pol. 173). K té existují další verze (mj. Alte Pinakothek, Mnichov, inv. č. 6047; královský hrad Wawel, Krakov, inv. č. 942), kdežto *Hráči v kostky* představují prozatím samostatné dílo. Kompozice těchto obrazů vychází z děl Caravaggiova následníka Bartolomea Manfrediho (1582–1622), vyznačujících se charakteristickými postavami stolní společnosti na koncertě nebo při hře, jež pocházejí z let 1611/12 a 1616. Studijní pobyt v Itálii, doložený rokem 1626 mohl spolupůsobit při utváření Briederlova uměleckého názoru. Nelze vyloučit ani možné vlivy holandských, vlámských nebo i francouzských caravaggistů. Briederl předkládá samostatnou středoevropskou variantu tohoto typu obrazu chladným pastelovým koloritem a poměrně nedramatickým, jen málo frivolním znázorněním tématu.

AŠ

4)

Johann Franz Ermels

1641 Reilkirchen – 1693 Norimberk

Vnitřek Kolosea s kreslířem

plátno, 43,3 × 36,8 cm

inv. č. O 333, věnoval dr. Josef K. E. Hoser 1843

Provenience: podle dr. Hosera byl obraz přivezen do Německa z Itálie; posloupnost provenience je nejasná: sbírka svobodného pána Collenbacha, kanovníka ve Vídni; sbírka svobodného pána Natorpa, pravděpodobně Franze Wilhelma von Natorp, velkoobchodníka ve Vídni (1729–1802); před 1838–1843 sbírka dr. Josefa Hosera (1770–1848), Vídeň; 1843 převezeno do Prahy

Literatura: Josef K. E. Hoser, *Catalogue raisonné oder beschreibendes Verzeichnis der in dem Galleriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag aufgestellten Hoserschen Gemälde-Sammlung*, Prag 1846, s. 14–15, č. 1 (jako *Johann Asselijn*) s. 183, 195, 201, 204; Theodor von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen: Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Buchstabe A bis F*, München 1913, s. 264; Theodor von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen: Lexikon der*

Wiener Gemäldesammlungen Buchstabe G bis L, München 1914, s. 228; Anne Charlotte Steland-Stief, *Jan Asselijn, 1610 bis 1652*, Amsterdam 1971, s. 170, č. 277 (jako odmítnuté připsání); Lisa Oehler, *Rom in der Graphik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Ein niederländischer Zeichnungsband der Graphischen Sammlung Kassel und seine Motive im Vergleich*, Berlin 1997, s. 42

Pražský obraz představuje místo v severním půlkruhu Kolosea, kudy prorazenou klenbou, jež kdysi nesla divácké ochozy, vniká dovnitř světlo. Před oblohou se rýsuje západní průval obvodové zdi a stěny za sedadly plebejců. Tato a podobná místa v Koloseu malovali četní umělci od 16. století.

Hoser obraz zprvu připsal německému divadelnímu malíři Oswaldu Harmsovi (1643–1708).¹² Od roku 1844 jej vedl jako práci Johanna Asselijna.¹³ Podle postavy kreslíře měl za to, že obraz vznikl na místě, v Koloseu.

Na základě pochybností mnoha historiků umění Anne Charlotte Steland-Stiefová správně a definitivně odmítla v roce 1971 připsání Asselijnovi, v Národní galerii však až dosud trvalo. Lisa Oehlerová navrhovala v roce 1997 připsání Hermanu van Swanevelt, nepříliš přesvědčivě, neboť Swanevelt není při zobrazení architektury zdaleka tak precizní jako umělec na pražském obraze.¹⁴ Už Hoser upozornil na lept Johanna Franze Ermelse, který se k obrazu zrcadlově vztahuje.¹⁵ Ten se objevil v jedné sérii nových pohledů na římské ruiny a památky. Ermelsův lept však obrazu plně neodpovídá. Chybí tu stať, terén v popředí je ztvárněn jinak, dopad světla na zeď u okraje obrazu není zachycen a průlom ve zdivu vpředu nahoře v klenbě se na leptu jeví jako úzký, okrouhlý věnec světla. Hoser považoval lept za Ermelsovu tiskovou reprodukci Asselijnova obrazu. Stylistické srovnání s Ermelsovými obrazy však mluví pro jeho autorství i u pražského obrazu. Barevnost a způsob zobrazení kamene lze srovnat s obrazem v jedné delftské soukromé sbírce.¹⁶ Také utváření staťe odpovídá Ermelsovým obrazům, stejně jako podání vegetace, haluzí a šlahounů.¹⁷

Řada Ermelsových leptů ukazuje různé pohledy z podloubí Kolosea a v jednom případě se zachovala signovaná kresba odpovídající obrazu, nejspíš vytvořená za účelem prodeje.¹⁸

O Ermelsově cestě do Říma se nic neví. Ví se však, že po ukončení malířského vzdělání se umělec zdržoval na vandru v Holandsku, kde se mohl s italským

malířstvím seznámit. Své záběry na Kolo-
seum nejspíš vytvářel podle kreseb, tisků
a obrazů. V roce 1997 Lise Oehlerová
pořádala a publikovala soubor vedut
téhož zaměření včetně pražského obrazu,
s. 43–46.¹⁹

SB

5)

Lavinia Fontana

1552 Boloňa – 1614 Řím

okruh

Miniatura mladého muže

měď, 7,3 × 5,8 cm

inv. č. O 12945, získáno 1973

Provenience: obchod uměním, Praha 1973

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Miniatura poprsí mladíka, jenž hledí na
diváka obrácen ze tří čtvrtin doleva, byla
dosud považována za práci holandského,
možná německého umělce první třetiny
17. století. Účes, kostým se špičatým lím-
cem a způsob malby poukazují však spíše
k italskému prostředí. Mluví pro to také
zřejmě původní tyrkysově zbarvené pozadí,
prosvítající pod přemalbou. Hladká,
měkká inkarnace připomíná zvláště min-
iatury Lavinie Fontany,²⁰ v jejímž okruhu
lze nejspíš hledat tvůrce pražské měděné
destičky (srov. např. *Miniaturu mladého muže*
připisovanou Lavinii Fontaně, tondo, 8 cm,
aukce Dorotheum, Vídeň, 3. 10. 2001,
pol. 1). Zda jde u dekoru ve výstřihu
kabátce jen o lemování knoflíkové dír-
ky, nebo o řetěz se zlatými kuličkami
s přívěskem (orel?), který má naznačovat
totožnost portrétovaného, je nejasné. Lze
si představit, že nazarávaná miniatura
sloužila jako tzv. kapesní portrét na víčku
malé dózičky.

AŠ

6)

Samuel Hofmann

kolem 1595 Sax – 1649 Frankfurt nad
Mohanem

způsob

Portrét dámy

plátno, 76 × 63 cm

inv. č. O 5418, získáno 1952

Provenience: rakouská sbírka (podle razítka
Bundesdenkmalamt Wien na zadní straně);
před 1952 Vojenská správa budov, Praha

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Malba svědčí o masivních zásazích
v minulosti. Při jednom z nich byla
původně nejspíš tříčtvrteční postava na
dámském portrétu zřejmě oříznutím
zmenšena na výřez. To je patrné už jen

v náznaku manžety na levé ruce, která
zjevně spočívá na židli, z níž je ještě
vidět mosaznou hlavici. Při dalším zásahu
ztratilo plátno nadměrným žehlením
při rentoaláži zcela svůj malířský reliéf
a působí ploše a kompaktně. Pokud jde
o portrétní typ je obraz charakteristickým
příkladem dámské podobizny z roku 1635,
jež na základě heraldického směřování
vlevo zcela zřejmě počítá s protějškovým
portrétem manžela. Potvrzuje to rovněž
oděv s kabátem bez rukávů, *vliegerem*,
typickým pro vdané ženy. Připsání ve
štítku na rámu haarlemskému specialistovi
Johannu Corneliszoonu. Verspronckovi
(1600/02–1662) je nepodloženo. Příliš
frontálním umístěním portrétované dámy
v prostoru obrazu a v plochém podání těla
a kostýmu vykazuje pražské plátno určitý
blízký vztah k tvorbě švýcarského malíře
Samuela Hofmanna.²¹ Tento umělec byl od
roku 1615 činný v Amsterdamu, kde se
pravděpodobně v letech 1617–1618 osamo-
statnil a žil do roku 1622, což vysvětluje
holandský, přesněji amsterodamský cha-
rakter jeho portrétního malířství. Později
působil v Curychu, Basileji a Frankfurtu
nad Mohanem, kolem roku 1636 znovu
krátce v Amsterdamu. Podobizny, které
jsou mu připisovány – *Portrét mladé dámy*,
(dřevo, 66 × 51,4 cm, na aukci v Sotheby's,
New York, 3. 10. 1996, pol. 5), či *Portrét
dámy s karafiátem* (plátno, 98 × 70 cm,
Hessisches Landmuseum, Darmstadt)
připomínají pražskou dámu fyziogno-
mickými detaily, jako je obočí a krásně tva-
rované rty. Rovněž ztvárnění řetízkového
pásku nebo hlavice židle mají paralely
v Hofmannově *œuvre*. Přesto příliš schema-
tické pojetí inv. č. O 5418 nenabízí žádné
konkrétní připsání.

AŠ

7) William H. Thurlow Hunt

činný v letech 1883–1904, britský malíř

Zátiší s hrozny, ústřicí a oloupaným citronem

plátno, 43,2 × 53,9 cm, vlevo dole sign.

W.H. THunt (TH spojeno) *fecit*,

inv. č. DO 4836, získáno 1946

Provenience: před 1946 sbírka Jindřicha
Bělohříbka (1878–1942) a dědiců, Vinoř
zámek u Prahy

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Jde o novodobé dílo britského tradi-
cionalisty, malíře viktoriánské epochy.
V tomto případě kompozice navazuje na
tradiční tvorbu holandského specialisty Jana
Davidszoon de Heem (1606–1683).

HS

8)

**Eberhart Keilhau, zv. Bernardo Keil
nebo Monsù Bernardo**

1624 Helsingör – 1687 Řím

italský následovník 2. poloviny

17. století podle Keilhaua

***Muž, chlapec a kočka při vážení
slaniny***

plátno 92 × 134 cm

inv. č. O 10632, získáno 1950

Provenience: 1950 Národní kulturní komise
a Národní správa majetkových podstat,
sklad Strahov, Praha, 1950

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Připsání a ikonografie obrazu, představujícího prostého sedláka, pastýře nebo kramáře s chlapcem a kočkou při vážení slaniny, jsou dosud nejasné. Srovnatelná kompozice se nachází mezi pracemi Bernharda Keilhaua, přičemž místo muže s košem kořenové zeleniny je zobrazen prodávač ryb (plátno, 95,08 × 132,3 cm, naposledy aukce Christie's, Londýn, 3. 12. 1997, položka č. 77). Mina Heimbürgerová uvažuje ve své monografii o tom, že obraz vznikl za Keilhauova pobytu v Bergamu roku 1654.²² Poukázala na možnou spojitost motivu s prominentní bergamskou rodinou Pesenti, která má ve znaku váhu. Podobnou scénu se srovnatelnou vahou a pozadím, rozděleným mezi volné nebe a dřevěnou stěnu, představuje také Keilhauův *Prodávač salámu* (73 × 97,5 cm, aukce Phillips, Londýn, 7. 7. 1992, pol. 43). Ačkoli jsou některé motivy Keilhauovi blízké – např. chlapcova fyziognomie nebo mužův kostým – nedosahuje pražské plátno ani zdaleka jeho kvality. Přesto je nutno hledat tvůrce nejspíš v okolí tohoto malíře a lombardského realismu. Varianta téhož formátu, jaký má pražský obraz od Keilhauova následovníka, je doložena na trhu s uměním: *Ovčák vážící plátek šunky vedle kočky a malého chlapce* (plátno, 93,5 × 131,7 cm, aukce Sotheby's, Londýn, 28. 10. 2010, pol. 98, plátno, 93,5 × 131,7 cm). I to svědčí o oblíbenosti motivu, u něž jde nejspíš o nějakou dosud nezjištěnou alegorii. Nabízí se souvislost s italským příslovím „Quel sarebbe come porre il lupo per pecoraio, e andar alla gatta per lardo“ (Je to jako by se vlk stal pasákem ovcí a šel ke kočce koupit špek).²³

AŠ

9)

Philippe Jacques de Louterbourg

1740 Štrasburk – 1812 Chiswick u Londýna

připsáno

Bouře na skalnatém pobřeží

plátno, 118 × 175 cm

inv. č. O 15932, získáno 1986

Provenience: podle štítku na křížení slepého rámu po 1948 aukční dům Hořejš, Praha; 1986 Okresní národní výbor, Praha

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Obraz, dosud připisovaný nizozemskému malíři kolem roku 1750, připomíná kompozicí tematicky stejné práce Clauda Josepha Verneteta (1714–1789, např. *Bouře s loďním vrakem*, 1754, plátno, 88 × 138 cm, The Wallace Collection, Londýn). Vyznačuje se však volnějším malířským provedením a umírněnou teatrálností, což poukazuje k pozdějšímu následovníkovi. Vernetovy scény se ztroskotanými loděmi měly velký vliv zvláště na Philippa Jacquesa de Louterbourga,²⁴ s jehož pracemi vykazuje pražské plátno mnohé shodné prvky, zvláště co se týče nebe, vlnobití a stafáže, např. v obraze *Moře* (Museum der Bildenden Künste, Lipsko, inv. č. 1603,) nebo *Bouře na skalnatém pobřeží* (Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg, inv. č. LMO 15.724). Přesto se zdá, že podřízené narativních detailů, jakými jsou plachetnice, architektonické prvky a stafáž, dominantnímu atmosferickému dojmu z krajiny je na Louterbourga poměrně moderní, stejně jako obloha s oblaky, vlny hnané bouří a takto vytvořené světelné efekty. Připsání je tedy nutno brát s jistou výhradou.

AŠ

10)

Giovanni Paolo Panini

1691 Piacenza – 1765 Řím

***Pohled na Palatin v Římě
s Konstantinovým a Titovým
obloukem***

plátno, 43,5 × 73,5 cm; zbytky signatury
vlevo dole: *I.P. Panini Rom...*

inv. č. O 9548, získáno 1948

Provenience: dokumentováno 1748/49–1945
ve valdštejské sbírce; 1823–1919 zámek
Duchcov; 1948 Fond národní obnovy, Jilové
u Děčína

Literatura: Josef Václav Šimák, „Soupis
obrazů někdejší galerie duchcovské“,
*Časopis Společnosti přátel starožitností
českých XXVIII*, 1920, s. 41–46, zde s. 44;
Ferdinando Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti
della Roma del '700*, Roma 1986, s. 479,
č. 504; Stefan Bartilla, in *Karel Škréta 1610–
1674, dílo a doba*, eds. Lenka Stolárová – Vít
Vlnas, kat. výstavy, Národní galerie v Praze,
Praha 2010, s. 588, č. XVI.9, ed. Anja
K. Ševčík

Obraz představuje okolí Kolosea směrem
na Palatin a Forum Romanum. Nalevo je

vidět Konstantinův oblouk v silně perspektivním zkrácení, napravo Titův oblouk, jímž vede cesta na Forum Romanum. Kužel v popředí je zbytek studny z konce 1. století po Kristu, který označoval obrat (*meta*) v cirku a z něhož přetékala voda, proto se mu říkalo „zpocená meta“ (*meta sudans*).

Ve valdštejské sbírce visel pražský obraz jako protějšek k *Pohledu na Koloseum* téhož formátu, který se donedávna nacházel v galerii bývalého valdštejského zámku v Duchcově.²⁵ Obě díla byla někdy od roku 1748/49 ve valdštejské sbírce a byla trvale připisována Giovannimu Paolu Paninimu (1691–1765).²⁶ Když se však *Palatin* dostal do Národní galerie, byl na základě chybného čtení těžko rozpoznatelné signatury omylem připsán Hubertu Robertovi (1733–1808). Na základě datovaných a signovaných vedut Kolosea – *I. P. Panini 1764 Roma* – v zámecké galerii v Duchcově byl i pražský obraz později připsán Giovannimu Paolu Paninimu. Zbytky signatury na obraze v Národní galerii jsou díky zrestaurování v roce 2009 znovu čitelné jako *I. P. Panini Rom...* Údajné datování obrazu v Duchcově 1764 vzniklo nejspíš omylem při přepisování do katalogu a má být asi 1746. Podpis a datování tohoto díla nemohly být až dosud studovány v autopsii, protože obraz byl v roce 1988 zcizen.

Změnu atribuce provedl Lubomír Slavíček roku 1993, když připsal pražský obraz Casparu van Wittel, zvanému Vanvitelli (1652–1736).²⁷ Poukazoval přitom na variantu kompozice v Chatsworthu, jež byla prodána roku 1725 hraběti z Burlingtonu a kterou v roce 1988 Iain Pears chybně připsal Casparu van Wittel. Chybí na ní kužel *metry sudans*, místo ní se v popředí nacházejí jako kontrast dekorativně nahromaděné antické rozvaliny. Na protějšku k tomuto obrazu je Koloseum, Konstantinův oblouk a *meta sudans* z protějšího směru.²⁸ Ferdinando Arisi uvádí už roku 1986 pražský obraz ve své paniniovske monografii jako originál.²⁹

Panini namaloval více vedut věcným realistickým způsobem jako van Wittel, jenž patřil k zakladatelům vedutového malířství v Itálii. Paniniho figury jsou však pojaty živěji a jeho architektuře chybí precizní síla perspektivní konstrukce Caspara van Wittel. Pro Paniniho je také charakteristické barevné podání mramoru.

Identifikaci obou obrazů ve starších soupisech valdštejské sbírky ztěžují další dvojice obrazů s architekturou nebo ruinami, vedené s připsáním Panninimu nebo jinému autorovi. Později byla patrně inventární čísla 91 a 92 u obou pláten

různě zaměňována. Přesný osud žádného z těchto obrazů ve valdštejské sbírce, jež byly rozmístovány do dvou zámků, proto nelze dost bezpečně zjistit.

SB

11)

Johann Christian Vollerdt

1708 Lipsko – 1769 Drážďany

Krajina s potokem

plátno, 41,5 × 58,8 cm

inv. č. O 1448, získáno 1927 prostřednictvím ministerstva školství a národní osvěty

Provenience: neznámá

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Obraz byl v Národní galerii dosud klasifikován jako dílo Cornelise H. Vrooma (1590/92–1661). Jde ale zřejmě o německou práci z 18. století. Obraz vykazuje nápadné podobnosti s pracemi Johanna Christiana Vollerdta, např. se signovaným a rokem 1758 datovaným obrazem *Široká krajina s řekou a vesnicí, před ní venkovská stáří* (plátno, 61,5 × 77 cm, vlevo dole: Vollerdt 1758, aukce Kinsky, Vídeň, 29. 3. 2011, pol. 57). Vídeňský obraz se zdá být lépe zachovaný či poněkud precizněji provedený než pražský, který při dřívějším restaurování nebo nažehlování nejspíš utrpěl a také je zašpiněný. Pražský obraz vznikl pravděpodobně rovněž v polovině 18. století.

SB

II Anonymní díla³⁰

12)

Střední Evropa – přelom 17. a 18. století

Zastřelený drop

plátno, 125,5 × 102 cm;

inv. č. O 1, zapůjčeno 1796, dar 1835

Provenience: 1723 Častolovice, zámek;

sbírka Jáchyma hr. Šternberka; 1796–1835

zápůjčka do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění; 1835 dar Kašpara hr. Šternberka (Einreichungs-Catalog, č. 68)

Literatura: *Artis pictoriae amatores, Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Lubomír Slavíček ed., kat. výstavy, Národní galerie v Praze, Praha 1993, s. 335–336, č. kat. VI/2–12 (J. Weenix?)

Věrné zobrazení zastřeleného dropa velkého (*Otis tarda*) ve skutečné velikosti naznačuje, že jde zřejmě o malířské zaznamenání konkrétní trofeje. Zavěšení na kmeni stromu s jediným doplňkem – loveckou brašnou – připomíná řešení, které známe z vlámského malířství nebo také např. ze série loveckých obrazů

z doby kolem 1700, připisovaných Isaaku Godynovi, vlámskému malíři, činnému kol. roku 1700 v Čechách (kolowratská sbírka, Rychnov n. Kn.). Malířské provedení je však od této série loveckých trofejí odlišné.

Natěsnání velkého ptáka do plochy obrazu vzbuzuje podezření, že obraz byl v minulosti zmenšen. Přírodní prostředí je naznačeno pouze kmenem stromu a terén ve spodní části není konkrétněji kvalifikován. Tradiční atribuce Janu Baptistu Weenixovi (1618/19–1659) nebo Janu Weenixovi (1641/42–1719) dnes neobstojí. Jde nejspíše o střeoevropskou práci z přelomu 17. a 18. století.

HS

13)

Německý malíř 1638

Miniaturní portrét

čtyřiatřicetileté ženy, 1638

měď, 6,3 × 5,4 cm; označení na pravém kraji obrázku nad středem: /-ETATIS.S / XXXIII. / 1638

inv. č. O 2571, získáno 1943

Provenience: před 1890 obchod s uměním, Vídeň; 1890–1943 sbírka Josefa Vincence Nováka (1842–1918) a dědiců, Praha

Literatura: Theodor von Frimmel, *Galerie Jos. Novák in Prag. Beschreibendes Verzeichnis*, Praha 1899, s. 35, č. 61 (jako nizozemský malíř), 17. století, 1638, Praha 1934², s. 34, č. 61

Miniaturní portrét neznámé ženy, dle nápisu čtyřiatřicetileté, z poloprofilu a Frimmem inventarizovaný jako dílo holandského malíře byl zakoupen pro Národní galerii roku 1943 z Novákovy sbírky. Čepec dámy však svědčí spíše pro zařazení do německé školy. Navzdory datování do roku 1638 se dosud nepodařilo určit jméno malíře.

AŠ

14) Střední Evropa – 18. století

Interiér fantastického chrámu

plátno, 90 × 119 cm

inv. č. O 2946, získáno 1950

Provenience: dar Českomoravské Kolben – Daněk, n. p. Praha 1950

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Starší připsání Janu Vuchtovi (1603 Rotterdam – 1637 Rotterdam) zřejmě vycházelo z představy o Vuchtově tvorbě, tematicky zaměřené k pohledům do chrámových nebo palácových interiérů. Malba chrámového interiéru poměrně velkých rozměrů však neodpovídá Vuchtově obvyklé volbě tématu a také nápadný motiv

zastíněné arkády v prvním plánu je jeho tvorbě cizí, stejně jako charakter stafáže. Při restaurátorském průzkumu (2007), bylo zjištěno, že na starší, velmi silně poškozené vrstvě se nachází souvislá, rovněž značně poškozená přemalba z 18. století, což doložila přítomnost pruské modři.

Některé motivy evokují prostředí chrámu sv. Petra v Římě. V prosvětleném prostoru rozeznáváme dobře odpozorovaný tvar svatopetrského baldachýnu, který autor poznal pravděpodobně z některých grafických listů (viz např. Johann Friedrich Greuter, *Projekt ciboria hlavního oltáře u Sv. Petra*, 1633, mědiryt, nebo Francesco Boromini, *Proporcionální studie k baldachýnu Sv. Petra*, 1631, křídlová kresba, Albertina, Vídeň').³¹ Také v částečně viditelném tamburu kopule se autor inspiroval předlohami pohledů do chrámu sv. Petra. Toto tvarosloví zaznamenáváme např. na kresbě Giovanniho Battisty Naldiniho, *Chrám sv. Petra, pohled k západu* (Hamburger Kunsthalle, Hamburk).³²

Ve volných polích naznačil malíř už bez závislosti na předloze kompozice *Narození Páně* a *Klanění králů* a ve viditelném cviklu arkády pak samostatnou postavu světice nebo světce.

Obraz je třeba zařadit do produkce střeoevropských malířů 18. století.

HS

15)

Italská škola (?) – 17. století

Srocení lidí v krajině:

Hostina chudých (?)

plátno, 158 × 266 cm

inv. č. O 7229, získáno 1958

Provenience: do 1958 Jarmila Růžičková, Praha

Literatura: *Výstava přírůstků 1957–1962, obrazy*, red. Eduard Šafařík, kat. výstavy, Národní galerie v Praze, Praha 1962, s. 19, č. 33 (jako Dirck Helmbreker)

Dřívější připsání malíři ve „směru Pietera van Laer“ a Šípovo Dircku Helmbrekerovi (1633–1696) jsou nepodložená, přestože se téma lidového života podle „bambocciantů“ k Pieteru van Laer nakonec vrací.³³ Velikost plátna by mohla svědčit pro zakázku k výzdobě zámku. Stylistické pojetí působí italsky, malíř však v Itálii nemusel nutně pobývat. Mohlo by jít i o severského umělce působícího v Itálii.

Výrazný, charakteristický styl může vést k identifikaci.

Nezvyklý motiv zůstává nejasný: velké množství lidí, kteří se z neznámého popudu shromáždili v krajině, aby tu jedli, hráli v karty a muzicírovali. Jídla asi není dost

pro všechny. Uprostřed scény u stolu došlo k hádce a strhla se rvačka.

Pražská scéna vykazuje příbuznost s italskou tradicí zobrazovat slavnosti a trhy pod širým nebem. Takové náměty maloval Matteo Ghidoni, zvaný Matteo dei Pitocchi (kol. 1626–1689) – např. *Festa campestre presso un castello* (Venkovská slavnost u hradu), zobrazující hostinu v přírodě s tančícími ženami, cikány a žebráky.³⁴ Protějšek představuje scénu na trhu, kde dojde k pranicí mezi venkovany.³⁵

Od Ernesta Daretta, malíře pocházejícího z Bruselu a činného ve Venetu na konci 17. století, pocházejí dva protějšky, jež proti sobě staví „Hostinu bohatých“ a „Hostinu chudých“.³⁶ Umělce možná inspirovala nizozemská ikonografie tučné a hubené kuchyně, kterou z domova určitě znal.

„Hostina chudých“ by mohla být i tématem pražského plátna, neboť motivem spojujícím skoro všechny scény jsou prázdné talíře a hrnce. Lidé ale nejsou nasyceni a část se jich uchyluje k násilí. Potvrdí-li se tento spekulativní výklad, dá se očekávat i protějškový obraz s „Hostinou bohatých“.
SB

16)

Itálie (?) – 17. století (?)

Pastýř se stádem na cestě

plátno, 95 × 149 cm; tradovaná, ale už nečitelná signatura: *A Both 1640*

inv. č. O 7832, získáno 1959

Provenience: do 1959 Anežka Nedbalová, Praha

Literatura: *Výstava přírůstků 1957–1962, obrazy*, red. Eduard Šafařík, kat. výstavy, Národní galerie v Praze, Praha 1962, s. 13, č. 6 (jako Andries Both)

Šíp uvádí signaturu *a Both 1640*, kterou však nebylo možno znovu nalézt.³⁷

Na zadní straně spodního rámu se však nachází moderní nápis *ABoth 1620*. Šípovo připsání Andriesi Bothovi je ovšem zcela neudržitelné. Styl práce je italský, přesnější zařazení zatím není možné.

Pes je okopírován z leptu Sébastiena Bourdona (1616–1671) *Jakub se vrací do země Kanán*, který je datován 1636 a 1642 (British Museum, Londýn, reg. č. 1853, O611.199).
SB

17)

Německo – 18. století

Rybář u řeky

plátno, 47,2 × 55,8 cm

inv. č. O 10502

Provenience: 1949 Fond národní obnovy

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Malba byla až dosud v NG vedena jako dílo holandského mistra 17. století. Umělecky nenáročný obraz je určitě německá či středoevropská práce z 18. století.
SB

18)

Německo nebo střední Evropa – 18. století

Klanění pastýřů

plátno, 58 × 85 cm

inv. č. O 10508, získáno 1946

Provenience: 1949 Fond národní obnovy

Literatura: nepublikováno

Obraz velmi slabé umělecké kvality byl až dosud veden jako dílo holandského (?) malíře druhé poloviny 17. století. Toto připsání je však neudržitelné. Malbu lze označit nejspíše za německou nebo středoevropskou práci 18. století.

HS

19)

Německá škola – 2. polovina 19. století

Pastýř se stádem před vesnicí

plátno, 52,3 × 97,7 cm

inv. č. 10555, získáno 1949

Provenience: 1949 Fond národní obnovy, Národní kulturní komise

Literatura: Lubomír Slavíček, *Staré evropské umění 16. až 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, kat. výstavy, Oblastní galerie Petera M. Bohúně, Liptovský Mikuláš, 1984, č. 23 (jako holandský malíř 17. st.)

Plátno bylo až dosud vedeno v Národní galerii jako dílo holandského mistra 17. století. Jde s největší pravděpodobností o německou práci pokročilého 19. století, jež vykazuje určité reminiscence na holandské malířství. Souvislost však není tak výrazná, aby bylo možno obraz ponechat jako napodobeninu v korpusu holandského malířství.

SB

20)

Německá škola (?) – 18. století nebo začátek 19. století (?)

Lovci raků

dubové dřevo, 51,4 × 61,7 cm; signováno vpravo dole: *J.../ 1[6 nebo 8]20*

inv. č. O 10577, získáno 1950

Provenience: sbírka Richarda Poppera (1882–1942), Brno, později Praha; 1945–1950 Národní správa majetkových podstat; Národní kulturní komise, sklad Strahov refektář, Praha

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Deska byla s největší pravděpodobností vyříznuta z většího formátu, jak ukazuje široké a pečlivé opracování na třech stranách, na rozdíl od (zepředu viděné) levé strany, která je zpracována později a nahruho.

Zbytky dosud nepovšimnuté signatury *J* a datování 1620 nebo 1820 mohly být připojeny později. Označení působí ve srovnání s malbou poměrně hrubě. Stylisticky jde nejspíš o německou práci 18. nebo raného 19. století.
SB

21)

Německo – 17. století s přemalbou z 18. století

Klanění pastýřů

dubové dřevo, 30 × 40 cm, na levé straně částečně odříznuto, vlevo dole dodatečná signatura: *PSpranger* [první písmena lze číst také jako *FP* spojeno] / *fecit/1611*; na rubu tužkou *B. Sprangl; no 11*
inv. č. O 10625, získáno 1947

Provenience: 1950 Národní správa majetkových podstat; Národní kulturní komise, sklad Strahov refektář, Praha

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Scéna svaté Rodiny s pastýři, přinášejícími dary, je umístěna do polorozpadlé stavby s výhledem do krajiny v pozadí. Symetrické rozmístění Marie a pastýře v klidné, profilové pozici navazuje na obrazový typ, který přežíval ze starší tradice 16. století v Itálii a zejména v Německu, kde se dlouho udržoval způsob dürerovského pojetí kompozice.

Dnešní podobu obrazu překrývá souvislá přemalba, která – jak ukázal roentgenogram – pasivně sleduje starší rozvrh. Pouze hlava dítěte v kolébce je místo, které přemalba nezasáhla, pochází z původní vrstvy, vytvořené v 17. století. Přemalba vznikla nejspíše v 18. století a poté následovaly ještě další zásahy (rest. průzkum Zora Grohmanová, Národní galerie v Praze). Dendrochronologický průzkum (Prof. Peter Klein, Universität Hamburg, 4/2007) prokázal, že o využití dubové desky pro původní malbu lze uvažovat po roce 1625.

HS

22)

Rakouská škola – pozdní 18. nebo rané 19. století

Horská krajina s řekou a stádem

dubové dřevo, 32,3 × 40 cm
inv. č. O 10635, získáno 1950

Provenience: sbírka Richarda Poppera (1882–1942), Brno, později Praha; 1945–

1950 Národní správa majetkových podstat; Národní kulturní komise, sklad Strahov refektář, Praha

Literatura: Jaromír Šíp, *Kapitoly z holandského krajinářství XVII. století*, Alšova jihočeská galerie, Hluboka nad Vltavou, České Budějovice 1970, s. 69, č. 57 (jako Herman van Swanevelt?)

Dřívější přiřazení do okruhu Hermana van Swanevelta (1603/4–1655), které vychází nejspíš z nápisu na zadní straně desky, nelze považovat za správné. Velmi pravidelně opracovaný, hladký povrch desky na rubové straně neodpovídá způsobu práce a použití nástrojů 17. století a nasvědčuje mladšímu datu vzniku. Analýza pigmentů prokázala, že pro modrou barvu nebe byl použit přírodní ultramarín (laboratorní zpráva 08/7). Stylisticky obraz odpovídá německému nebo rakouskému krajinářství pozdního 18. a raného 19. století. Lze snad spatřovat určitou podobnost s pracemi Martina von Molitora (1759–1812).

SB

23)

Středoevropský malíř přelomu 17. a 18. století

Ptačí girlanda

(dříve Ptactvo v přírodě)

plátno, 129,5 × 104 cm
inv. č. O 11975, získáno 1939

Provenience: před 1939 zámek Konopiště (č. 20 012)

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Zcela výjimečná kompozice navazuje na tradici vlámských ovocných nebo květinových girland. Autor zde velmi originálně využil zobrazení ptactva ze středoevropské přírody ve skutečné, v některých případech mírně zvětšené velikosti. Girlanda je sestavena z třiatřiceti ptáků, rozmístěných v pomyslném kruhu na dubových větvích. Skladba, založená na působivosti malby v prvním plánu, počítá s dekorativním účinkem celku.

Volná, hutná malba a věrohodná barevnost dovolila téměř u všech ptáků určit, o jaké druhy jde. Ornitolog dr. Jiří Mlíkovský (Národní muzeum v Praze, 2011), který se laskavě ujal identifikace, upozornil na to, že pozice ptáků jsou většinou nepřirozené. Naznačují, že zde byli zobrazeni buď preparovaní, nebo mrtví, na zádech ležící ptáci.

Jde např. o tyto exempláře: *Erethacus rubecula* – červenka obecná; *Alectoris graeca* – orebice horská; *Columba livia* f. *domestica* – holub domácí; *Carduelis spinus* – čížek lesní;

Oriolus oriolus – žluva hajní; *Columba palumbus* – holub hřivnáč; *Coccothraustes coccothraustes* – dlask tlustozobý; *Coracias garrulus* – mandelík hajní; *Parus major* – sýkora koňadra a další. Uprostřed ptačí girlandy zaujímá čestné místo *Phasianus colchicus* (ad. ♂) – bažant kolchický.

Vzhledem k dobové snaze o věrohodné zobrazení přírodnin lze usuzovat, že umělci připadla úloha vytvořit touto nezvyklou kompozicí vhodný doplněk do loveckého prostředí, kde byly vystaveny skutečné nebo malované lovecké trofeje.

Původní připsání Melchioru d' Hondecoeter (1636–1695) nebo některému jinému vlámskému umělci lze s ohledem na způsob malby vyloučit. Autora je třeba hledat ve středoevropském prostoru.

HS

24)

Střední Evropa – 19. století

Svatá noc

plátno, 77 × 54 cm

inv. č. O 12039, získáno 1943

Provenience: 1897–1921 soukromá sbírka arcivévody Evžena Habsburského (1863–1954), velmistra řádu německých rytířů; 1902 hrad Bouzov, sbírka arcivévody Evžena Habsburského; po 1942 zapůjčeno do zámku Konopiště

inv. č. O 14653 (41992)

Literatura: Eva Jančíková, *Současný obrazový fond z majetku Evžena Habsburského, bývalého velmistra řádu německých rytířů, dochovaný v československých sbírkách*, dipl. práce UKEP, Brno 1979/1980; Eva Jančíková, z historie obrazové sbírky státního zámku v Bruntále, *Sborník okresního vlastivědného muzea v Bruntále I*, 1984, s. 9–19

Obraz byl v minulosti mylně připsán Adriaenu van der Werff, pravděpodobně v souvislosti se známou skutečností, že Werff maloval náboženská témata častěji, viz zejména *Klanění pastýřů* z cyklu obrazů ze života Kristova, malovaného pro kurfiřta Johanna Viléma Falckého (Alte Pinakothek, Mnichov, inv. č. 254, další verze Uffizie, Florencie, její kopie a další verze připsaná Pieteru van der Werff, aukce Sotheby's, Monaco, 2. 12. 1988). Werff namaloval v letech 1703–1714 sérii obrazů, zvanou *Patnáct mystérií růžence*, v níž je téma *Klanění pastýřů* rovněž obsaženo.³⁸ Obraz však pochází z 19. století a je volnou derivací téhož námětu od Antonia Correggia (Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany) a Antona Raffaela Mengse (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe).

HS

25)

Německo – 18. století

Podobizna Christophha Weigela

(1654–1724)

měď, 51 × 35 cm; na rubu nápis, vyrytý v náteru: Christ[o]ph Weigel calgog [grap] hus

inv. č. O 12471, získáno 1970

Provenience: 1928 zámek Dahlem, Sachsen; před 1970 pozůstalost M. Kabešové

Literatura: Eduard Šafařík, *Johannes Kupezky 1667–1740*, Praha 1928, s. 95, č. 126, s. 143 a 199; Jaromír Šíp, *Holandské malířství pozdního 17. století. Východiško rokoka a biedermeieru ze sbírek Národní galerie v Praze*, kat. výstavy, Litoměřice 1972, č. kat. 18 (Constantin Netscher?); Hana Seifertová, *Věčná malba? Obrazy na kameni a na mědi v 17. a 18. století*, kat. výstavy, Oblastní galerie, Liberec 2001, Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice 2002, s. 68, č. 50

Portrét, malovaný v *grisaille*, odpovídá mezzotintě rytce Bernarda Vogela (1653–1737), která na oválném rámu nese nápis: *Christophorus Weigelius Chalcographus Celeberimi Norimbergae Natus Anno MDCLIII*, a jako autor předlohy je uveden *Joannes Kupezki* s datem 1714. Vztah k dnes ztracené předloze nelze doložit. Mladší grafická *Podobizna Christophha Weigela* podle Kupeckého olejomalby (1735) je, pokud jde o fyziognomii, srovnatelná.³⁹ Nelze však uvažovat o tom, že by pražský obraz mohl být původní předlohou z ruky Jana Kupeckého k Vogelově grafice.

Na pražském, velmi jemně malovaném obraze není – na rozdíl od grafiky – uveden nápis v rámu. V dolní partii u fragmentu římsy s reliéfem prosvítají odlišné formy spodních vrstev malby (*pentimenti*?).

Kompozice odpovídá Vogelově pojetí – oválný portrét je zasazen do dekorativního orámování, na nějž navazují větve starého dubu, dole antická římsa s reliéfem a vodní hladina. Tyto motivy mají zřejmě konkrétní, zatím nejasný ikonografický význam. Obdobný dekorativní způsob zvolil Vogel např. na grafické *Podobizně Christophha Ludwiga Agricoly*, podle portrétu od Rosalby Carriery (Kupferstichkabinett, Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunšvik).⁴⁰

Pražská podobizna, provedená tenkým štětce velmi detailně a svěže, je malířsky kvalitním příkladem internacionálního módního pojetí portrétní malby. To vycházelo z francouzského klasicismu kolem roku 1700, rozšířilo se v Nizozemí (viz např. Philipp van Dyck, *Autoportrét*, pl., 29,5 × 24 cm, *grisaille*, Gemäldegalerie, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel, inv. č. GK 960) a zasáhlo i střední Evropu.

v současné době lze konstatovat, že malíře obrazu nelze spojit s uváděným autorstvím Constantina Netschera, ani s tvorbou Jana Kupeckého. Zdá se, že jde o téměř totožné, malířsky virtuózní převedení grafické předlohy do olejomalby.

HS

26)

Francouzská škola – počátek 18. století
Portrét dámy s perlovým náhrdelníkem

Dubová deska, 23,5 × 18,5 cm

inv. č. O 12671, zakoupeno 1971

Provenience: získáno z obchodu Starožitnosti v Praze 1971

Literatura: Jaromír Šíp, *Holandské malířství pozdního 17. století. Východisko rokoka a biedermeieru ze sbírek Národní galerie v Praze*, kat. výstavy, Litoměřice 1972, č. 23; Jaromír Šíp – Jarmila Vacková, *Chefs-d'œuvre de Prague 1450–1750. Trois siècles de peinture flamande et hollandaise*, Brugge 1974, s. 149, č. 88; Thierry Beherman, *Godfried Schalcken*, Paris 1988, s. 399, č. 275

Obraz představuje poprsí mladé dámy s dvojitým perlovým náhrdelníkem v dekoltovaných šatech, zdobených krajkami, broží a stuhou. Dáma je zobrazena v klobouku, který byl v módě u francouzského dvora na konci 17. století pod názvem *à la perse* (Beherman 1988). Šíp 1974 se pokusil obraz připsat Godfriedu Schalckenovi, Beherman je z Schalckenova *œuvre* vyřadil. Autora je třeba hledat spíše v oblasti francouzské malby.

HS

27)

Rakouská škola (?) – před 1765
Pohled na Vídeň

plátno, 89,5 × 129 cm

inv. č. DO 4294, získáno 1945

Provenience: dokumentováno 1765–1945 v Nosticově sbírce, Praha

Literatura: Karl Würbs, *Verzeichniss der Gräflich Nostitz'schen Gemälde-Galerie in Prag*, Prag 1864, s. 20, č. 133 (jako neznámý, „Flache Gegend mit einem Flusse; in der Ferne eine Stadt und Gebirge. Auf Lwd.“); Paul Bergner, *Verzeichnis der gräflich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag*, Prag 1905, s. 30, č. 118 (jako „Art des Philips Koninck“)

Město v pozadí je velmi pravděpodobně Vídeň, i když silueta není zcela jednoznačná. Označení „Způsob Philipa Konincka“ získal obraz jistě ve spojení s inv. č. DO 4226 z Nosticovy sbírky, které vykazuje stylistické vztahy ke Koninckovi

a bylo zařazeno do kolekce holandské malby v Národní galerii. Oba obrazy visely jako protějšky v nostické sbírce v době Würbsově (1864) i Bergnerově (1905), a Bergner přenesl snad omylem atribuci inv. č. DO 4226 na jeho protějšek. Ze stylistických důvodů nelze zřejmě uvažovat o holandské malbě nebo o malbě nějak ovlivněné nizozemským uměním. Jde o dekorativní středoevropskou práci, jež spojuje prvky veduty s klasickou malbou v tradici Clauda Lorraina. Krajina je namalována na červenohnědém podkladu, který na mnoha místech prosvítá. Barva byla nejspíš silně poškozena nadměrným čištěním během dřívějšího restaurování. Například na obloze místy zmizel modrý pigment a je vidět jasný podklad.

SB

28)

Středoevropská škola – 18. století (?)
Skupina stromů na kopci

plátno, 93 × 113,8 cm

inv. č. DO 4681, získáno 1945

Provenience: dokumentováno 1819–1945 v nostické sbírce, Praha; někdy mezi lety 1872 a 1905 odvezeno z Prahy, 1945 zámek Jindřichovice

Literatura: Karl Würbs, *Verzeichniss der Gräflich Nostitz'schen Gemälde-Galerie in Prag*, Prag 1864, s. 9, č. 44 (anonym)

Protějšky inv. č. DO 4681 a DO 4682 (poslední uvedený je publikován v příloze k vlámskému malířství NG ve zmíněném soupisovém katalogu holandských obrazů) jsou dokumentovány v Nosticově sbírce od roku 1819. Podle Würbse i Nosticova seznamu z roku 1872 se obě plátna nacházela v pražském Nosticově paláci. Bergner se o nich nezmiňuje.⁴¹ V roce 1945 byla na zámku Jindřichovice v majetku rodiny Nostitz-Rieneck. Odtud se dostala do držení Národní galerie, kde byla klasifikována jako práce imitátora Adriaena van de Velde. Ve skutečnosti jde o všední dekorativní dílka, která si nečiní nárok na uměleckou vyhraněnost a která sloužila na zámku v Jindřichovicích jako součást zařízení.

Oba obrazy byly namalovány na červeném podkladu, který dnes prosvítá. Provedení je zběžné a povrchní. Podle rozměrů a kompozice jsou považovány za protějšky, ale vykazují stylistické rozdíly, které jsou zvláště patrné v provedení korun stromů. Obraz s inv. č. DO 4681 se zdá stylisticky pozdější prací. Snad ho namaloval středoevropský malíř jako protějšek ke staršímu plátnu, inv. č. DO 4682, které může pocházet od vlámského umělce.

SB

29)

Německá škola – 18. století

Krajina s dobyt看em u potoka

plátno, 84 × 73 cm; signováno chybně:

F. MOUCHERON

inv. č. DO 5325

Provenience: cca 1900–1908 dokumentováno ve sbírce dvorního rady prof. dr. Gustava Tschermaka von Seysenegg, Vídeň; pravděpodobně dědictvím se dostalo do sbírky Armina Tschermaka von Seysenegg, Praha, zde do 1949

Literatura: Hans Tietze, *Österreichische Kunsttopographie II. Die Denkmäler der Stadt Wien, XI.-XXI. Bezirk*, Wien 1908, s. 537, č. 16 (nizozemské, „ve stylu A. Bega“); Lubomír Slavíček, *Itálie očima nizozemských malířů 17. a 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, kat. výst., Galerie výtvarného umění, Hodonín 1989, č. 24 (Holandský malíř 2. poloviny 17. st.)

Provenienci potvrzují dva štítky na rubu, *Tschermak-Seysenegg / PRAG III / Aujest 404-29* a ručně psaný štítek: *MOUCHERON / FREDERICH DE / HIRTE MIT RINDERN UNTER / BIRKEN / (1633-1686) / SOHN: ISAAC DE MOUCHERON / 167(.)-1714 / GEK: [= Gekauft] Wien etwa 1900*. Datum akvizice „Gekauft: Wien etwa 1900“ (zakoupeno: Vídeň cca. 1900) velmi pravděpodobně svědčí o Tschermakově koupi. Když byl obraz později opatřen označením, majitel už si přesné datum nákupu nepamatoval. Podobná označení jsou i na jiných obrazech, které se dostaly do Národní galerie z Tschermakovy sbírky (např. inv. č. DO 5326, DO 5323, DO 5329).

Tietze označil obraz jako „nizozemský, ve stylu A. Bega“ (= Abraham Begeyn). Obraz nemá nic společného s Moucheronovým stylem, pod jehož jménem byl veden v Národní galerii. Je to v podstatě slabá rutinní práce, obsahující různé holandské vlivy. Lubomír Slavíček ji oprávněně považuje za anonymní práci. Podle Marijke de Kinkelder (*Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, Haag) jde o eklektické dílo, pravděpodobně namalované v Německu v 18. století (ústní vyjádření, 2010).

SB

30)

Jacob Isaacksz van Ruisdael

1628/29 Haarlem – 1682 Amsterdam

Cesta na úpatí zalesněného kopce
přepřacovaný olejotisk (falsum)

olejotisk na plátně, rentoalováno,

56 × 67,8 cm

inv. č. O 10729 (DO 5660, Z 3687), získáno 1950

Provenience: do 1945 ve sbírce generálního ředitele firmy Ringhoffer – Tatra a. s., Praha; 1948 Fond národní obnovy; 1950 převedeno do NG

Prameny: Archiv Národní galerie v Praze, NG 1945–1958 / skupina 242

Literatura: pravděpodobně nepublikováno

Obraz, který byl roku 1948 nalezen v trezoru Živnostenské banky v Praze, je moderní olejotisk podle obrazu známého v literatuře jako dílo Jacoba Isaakszooona van Ruisdael (asi z 1670). Seymour Slive u něho uvádí provenienci k roku 1873. Naposledy se údajně nacházelo roku 1935 v Praze u obchodníka s uměním Julia Singera.⁴²

Olejotisk byl rentoalován s podvodným úmyslem, napnut na větší spodní rám a v krajích přemalován (viz M. Hamsík, restaurátorská zpráva, protokol 424, 1951). Aby vznikl dojem autenticity, byl retušovaný olejotisk napnut na anglický spodní rám renomované firmy F. Leedham.⁴³ Rámy této firmy se nacházejí u mnoha vysoce hodnocených děl anglické proveniencí.⁴⁴ Pečetě na rubové straně rámu tam mohly být už před nažehlením a předstírat stáří.⁴⁵ České celní razítko na rubové straně plátna a napínacího rámu (ČSL HLAVNÍ CELNÍ ÚŘAD I. TŘ. Č. VELENICE), stejně jako razítko s nápisem BUNDESDENKMALAMT WIEN na rubové straně napínacího rámu vypovídají o tom, že rentoalovaný olejotisk byl dovezen z Rakouska do Československa mezi léty 1919 a 1939. Nedá se jednoznačně říci, zda je identický s „originálem“ u Singera z roku 1935. Další etikety s údaji na rubové straně napínacího rámu nelze zatím spojit se známými daty předchozího majitele.⁴⁶ Není známo, kde Ringhoffer plátno získal. Zřejmě je nabyt v přesvědčení, že jde o originál.

SB

Poznámky

1 Theodor von Frimmel, *Kleine Galeriestudien* 1, Bamberg 1892, s. 267–296.

2 Výzkumný projekt v letech 2006–2009 velkoryse finančně podpořila Grantová agentura České republiky (GAČR 408/06/0155). Za mnohostrannou podporu jsou autoři zavázáni kromě domácích a zahraničních kolegů zejména Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) a Council of Curators for Dutch and Flemish Art (CODART).

3 *The National Gallery in Prague, Dutch Paintings of the 17th and 18th Centuries/Národní galerie v Praze, holandské malířství 17. a 18. století*, ed. Anja K. Ševčík, Praha 2011.

4 Olga Kotková, *The National Gallery in Prague, Netherlandish Painting 1480–1600, Illustrated Summary*, Praha 1999.

5 Lubomír Slavíček, *The National Gallery in Prague, Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries, Illustrated Summary Catalogue*, Praha 2000.

6 Theodor von Frimmel, „*Bilder von seltenen Meistern in der Sammlung Mallmann zu Blaschkow*“, Teil 1, in *Blätter für Gemäldekunde* 2, 1906, s. 151–152.

7 Inicialy autorů číst: SB=Stefan Bartilla, HS=Hana Seifertová, AŠ=Anja K. Ševčík. Udávaná literatura představuje pro nedostatek místa jenom výběr; totéž platí pro citované prameny.

8 Poznámka v dokumentaci obrazů Sbírký starého evropského umění v NG.

9 Srov. např. *Illustrated Bartsch*, 2 [1], *Netherlandish Artists*, eds. Mark Carter Leach – Peter Morse, New York 1978, s. 281, č. 77 (290), s. 283, č. 79 (292), s. 284, č. 80 (293).

10 Lept, 177 × 150 mm, nápis na soklu: *Joachim Franc: Beich / invent. et fecit / aquae fortae / Jeremias Wolff excudit / Aug. Vind. / Č. 76; Matthias Kunze, „Katalog der ausgestellten Radierungen von Franz Joachim Beich“*, in *Barocke Weltenbilder. Franz Joachim Beich, Hofmaler des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel*, ed. Wolfgang Meighörner, Zeppelin Museum Friedrichshafen, Friedrichshafen 1998, s. 208, č. 111.1.

11 Ulrich Loth, *zwischen Caravaggio und Rubens*, ed. Reinhold Baumstark, kat. výstavy, Alte Pinakothek, Mnichov, Ostfildern 2008, s. 237–239, č. 40.

12 Josef K. E. Hoser, *Alphabetisches Verzeichniß der H...schen Privat-Gemählde-Sammlung zu Wien [...] erhaltenen Kunstwerke der deutschen und niederländischen Schulen*, Wien 1838, s. 7.

13 Josef K. E. Hoser, *Verzeichnis der in dem Galleriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag (am Hradschin) aufgestellten Hoser'schen Gemälde-Sammlung*, Prag 1846, s. 4.

14 Lisa Oehler, *Rom in der Graphik des 16. bis 18. Jahrhunderts ein niederländischer Zeichnungsband der Graphischen Sammlung Kassel und seiner Motive im Vergleich*, Berlin 1997, s. 47, pozn. 19.

15 *Pohled na ruiny Kolosea*, 11,6 × 9,8 cm, *Hollstein German VIII*, 1969, s. 33–34, č. 6; Hoser 1846 (cit. v pozn. 13), s. 15, 138.

16 Plátno, 54,5 × 45,5 cm, soukromá sbírka, Delft 2007, dokumentace RKD.

17 Např. *Kopcovitá krajina*, 47 × 70,5 cm, signováno a datováno 1666, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1152, viz Hana Seifertová *Německé malířství 17. století z československých sbírek*, kat. výstavy, Národní galerie v Praze, Šternberský palác, Praha 1989, č. 17, obr. 17.

18 Rozměry 28,3 × 18,8 cm, aukce Tenner, Heidelberg, 9. 12. 1967, č. 3739; dříve sbírka Rhyner, Basilej, dokumentace RKD.

19 Lisa Oehler, *Rom in der Graphik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Ein niederländischer Zeichnungsband der Graphischen Sammlung Kassel und seine Motive im Vergleich*, Berlin 1997, s. 43–46.

20 Srov. M. Teresa Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese, „pittora singolare“ 1552–1614*, Milano 1989.

21 Srov. István Schlégl, *Samuel Hofmann (um 1595–1649)*, München 1980.

22 Mina Heimbürger, *Bernardo Keilhau detto Monsù*, Roma 1988, s. 197, č. 89.

23 Citováno podle S. Singer, *Thesaurus proverbium medii aevi*, sv. 13, Berlin 2002, s. 13.

24 Srov. Mathias Ruediger Joppien, *Phillipe Jacques de Loutherbourg, RA, 1740–1812*, kat. výstavy, Kenwood, The Iveagh Bequest, London 1973.

25 Giovanni Paolo Panini, *Veduta Kolosea od severu* 43,5 × 73,5 cm, zámecká obrazárna v Duchcově, inv. č. 1252; Eduard A. Šafařík – Pavel Preiss, *Zámecká obrazárna v Duchcově. Seznam vystavených obrazů*, Duchcov 1967, s. 14, č. 77, Panini; Ferdinando Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma 1986, s. 479, č. 503.

26 Uvádím zde jenom první jistou zmínku: *Prager Bilder und Mahlereyen Specification dann Beschreibungen pro A°1748 et 1749*, Státní okresní archiv Praha, pobočka Mnichovo Hradiště, fond RA Valdštejn I 5/24, s. p., nečíslováno.

27 Lubomír Slavíček, *Chvála sběratelství. Holandské obrazy 17. a počátku 18. století v českých sbírkách 1660–1939*, kat. stálé expozice, Státní galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb 1993, s. 84, č. 63.

28 Iain Pears, *The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England 1680–1768*, New Haven – London 1988, č. 85, obr. 22 a s. 84, obr. 21.

29 Ferdinando Arisi, (cit. v pozn. 25) *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma 1986, s. 479, č. 504, s chybným údajem falešné signatury H. Roberta, převzatým z české literatury.

30 Řazení podle inventárních čísel, přičemž inventář O předchází inventáři DO.

31 *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, kat. výstavy, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle

- der Bundesrepublik Deutschland, Berlin, Martin-Gropius-Bau 2006, s. 143, obr. 55 a 56.
- 32** Ibid., s. 59, obr. 14.
- 33** Jaromír Šíp in *Výstava přírůstků 1957–1962, obrazy*, red. Eduard Šafařík, kat. výstavy, Národní galerie v Praze, Praha 1962, s. 19, č. 33.
- 34** Plátno, 92,4 × 164 cm, Pinacoteca Querini Stampalia, Benátky, č. 134/289. *Da Caravaggio a Ceruti: La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, a cura di Francesco Porzio, kat. výstavy, Museo di Santa Giulia, Brescia, 1998–1999, Milano 1998, s. 422, č. 84.
- 35** Plátno, 92,4 × 164 cm, Pinacoteca Querini Stampalia, Benátky, č. 207/293. *Da Caravaggio* (cit. v pozn. 32), s. 423, č. 85.
- 36** Elisabetta Antoniazzi Rossi, „Aggiunte ad Ernesto Daret“, *Pantheon* 38, 1980, s. 255–262, zde s. 255.
- 37** Jaromír Šíp, *Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii*, strojopis v knihovně Národní galerie v Praze, s. d. [1965 terminus post quem].
- 38** Barbara Gaechtens, *Adriaen van der Werff, 1659–1722*, München 1987, viz dok. 17; *Kurfürst Johann Willems Bilder*, ed. R. Baumstark, kat. výstavy, Alte Pinakothek, München 2008/2009, sv. 1, s. 403–404.
- 39** Eduard A. Šafařík, *Johann Kupecký (1666–1740): Mistr barokního portrétu*, kat. výstavy, Praha, Císařská konírna 2001/2002, s. 127.
- 40** Rüdiger Klessmann, „Der Landschaftsmaler Christoph Ludwig Agricola: zur Charakteristik und Chronologie seiner Werke“, in *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 24/25, 2004/2005, s. 209.
- 41** Paul Bergner, *Verzeichnis der gräflich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag*, Prag 1905.
- 42** Plátno, 51,8 × 64,5 cm; Seymour Slive, *Jacob van Ruisdael, A complete catalogue of his paintings, drawings and etchings*, New Haven – London 2001, s. 414, č. 582.
- 43** Na napínacím rámu na rubové straně vytištěné jméno *F Leedham Liner*.
- 44** Yvette Bruijnen, „Michel van de Laar, Geschreven, gestempeld of geplakt. Verscholen informatie op de keerzijde van schilderijen“, *Bulletin van Het Rijksmuseum* 54, 2006, č. 4, s. 429–449, zde s. 441.
- 45** Jde o tři pečeti, z nichž jedna není čitelná. Jedna ukazuje erb, korunovaný štít s pery (?): šikmé břevno s třemi koulemi, vlevo nahoře kladivo, vpravo dole nerozpoznatelná figura. Třetí pečeť zobrazuje propletený monogram JTC a korunku.
- 46** Další razítko a dvě nálepky na rubu napínacího rámu možná přispějí k objasnění padělatelského příběhu. Jedna oválná nálepka: č. 10131/Ruisdael (též na ozdobném rámu) Razítko: 32 8; kosočtvercová nálepka: 119/F.

Překlad Josef Moník

Tajemství dvou medvědů

PETRA POLLÁKOVÁ

V nové stálé expozici Národní galerie v Praze Umění Starého světa v paláci Kinských, je v části věnované nejstaršímu čínskému umění vystaveno několik velmi kvalitních děl hrobového sochařství období dynastie Chan (206 př. n. l. – 220 n. l.), kdy toto výtvarné odvětví dosáhlo prvního ze svých vrcholů. V převážné většině jde o sochy menších rozměrů z pálené hlíny, které reprezentují nejrůznější tematické okruhy, například oblast dvorského života v podobě postav úředníků, služebných, tanečnic, modely architektur, figury zvířat a další.

Celé široké sochařské soubory tohoto typu tvořily významnou část vybavení hrobek nejvyšších společenských tříd. Jejich funkce hrobového mobiliáře souvisela s vírou v posmrtný život. Zde uložené předměty, nazývané *ming-čchi*, měly zesnulému, nebo přesněji jeho duši,¹ zajišťovat ochranu před nepříznivými vlivy a pohodlí, na které byl zvyklý ve svém pozemském životě.

V rámci této části expozice je vystavena také mramorová socha medvěda (*obr. 1*) datovaná do období dynastie Západní Chan (2.–1. století př. n. l.), která se však již na první pohled z daného souboru výrazně vyčleňuje, a to nejen svým celkovým výtvarným pojednáním, použitým materiálem, ale také zatím ne zcela objasněnou ikonografií a původní funkcí. Zároveň jde o dílo, které má také ze světového hlediska jenom velmi málo alespoň vzdálených paralel.

Plně plasticky pojednaná socha z černého mramoru se zbytky červené polychromie

v okolí očí a tlamy, vysoká kolem 18 centimetrů, představuje sedícího medvěda. Pravou zadní tlapu má zvíře položenou pod sebe a přidržuje si ji přední pravou tlapou. Má mírně ohnutá záda a naklání se dopředu ve snaze poškrábat se levou tlapkou na temeni hlavy. Tlama je doširoka otevřená, ovšem bez vyznačeného jazyka nebo zubů. Tvůrce zdařile vystihl rozložení svalů na těle zvířete a jeho přirozený a uvolněný postoj. Sochař také pomocí několika zářezů naznačil svraštění kůže na bříše, drápy na tlapách, čenich a oči.

Národní galerie dílo získala roku 1986 nákupem ze soukromé české sbírky.² Sbírkou orientálního umění NG měla o zakoupení této sochy mimořádný zájem, což mohl posilovat mimo jiné také fakt, že v další české soukromé sbírce se v té době nacházela párová socha sedícího medvěda, která je zrcadlovým protějškem sochy z Národní galerie. Místo levé se na hlavě škrábe pravou tlapou. Fotografie tohoto díla publikoval již v roce 1957 Lubor Hájek (1921–2000), zakladatel Sbírkou orientálního umění a její dlouholetý ředitel, v publikaci *Umění čtyř světadílů*.³ V té době se socha nacházela ve sbírce dr. Müllera,⁴ poté byla po několika desetiletích neznámá a znovu se objevila až v roce 2010.⁵

Hájek na základě studia zahraniční odborné literatury a srovnáním soch s obdobnými pracemi ve světových sbírkách datoval obě skulptury do období vlády dynastie Západní Chan (2.–1. století př. n. l.) a zařadil je do kontextu hrobového umění chanské doby. Při určení základní ikonografie a původní funkce těchto soch

Petra Polláková,
kurátorka
Národní galerie
v Praze, specializuje se na ikonografii čínského a západního umění a na problematiku genderu v čínském umění.

vycházel z čínského slova pro medvěda *siung*, které zní velmi podobně jako slovo značící sílu, statečnost nebo hrdinu. Sochy by tak mohly mít apotropaickou funkci a v pohřebním kultu plnit roli strážců hrobky.⁶

Přestože jde u těchto dvou soch o výtvarně kvalitní kusy, které navíc obecně přitahují mimořádnou pozornost bezprostředností a originalitou podání, vnucují se – především kvůli jejich ojedinělosti a nedostatku výtvarných paralel v nejširším světovém měřítku – už delší dobu vážné pochybnosti o jejich autenticitě.

Cílem této studie není rozřešit problém původnosti obou soch, ale spíše poukázat na faktory, které by mohly napomoci zasadit obě díla do určitého historického, výtvarného a ikonografického kontextu. Za důležitý v tomto směru považuji alespoň stručný pohled na některé aspekty počátků evropského moderního sběratelství starého čínského umění, které by mohly zčásti podhalit možné důvody popularity těchto artefaktů u západních sběratelů, ale zároveň i poněkud prohloubit pochyby o původnosti soch.

Nové pojetí sochařství za dynastie Chan

Kult předků a víra v posmrtný život vedly v Číně už od starověku k mimořádnému významu pohřebního rituálu a s ním související praxi budování nákladných hrobek pro nejvyšší společenské vrstvy. Pro období vlády dynastie Chan, do které jsou datovány sochy medvědů, bylo typické pojmání prostoru hrobky jako nápodobu světské obytné architektury a zároveň určitého mikrokosmu, to znamená jakéhosi přechodného prostoru, který měl duši zesnulého zajišťovat pohodlný a volný pohyb a zároveň jí sloužit jako výchozí bod k pouti k posmrtnému životu.⁷

Hrobky obsahovaly bohatou pohřební výbavu zahrnující nejrůznější předměty z osobního vlastnictví zesnulého, luxusní zboží, již zmiňované *ming-čchi*, převážně keramické sochy lidí, zvířat, staveb, různých předmětů denní potřeby a další sochy a předměty rituálního charakteru.

V souvislosti se sochařskými památkami chanské doby je třeba podtrhnout zásadní obrat, který se v té době v sochařství odehrával. Tehdy došlo k podstatnému posunu od ornamentu a plošnosti směrem k plasticitě a naturalismu. V sochařství předchozích dynastií Šang (1600–1100 př. n. l.) a ve starším období dynastie Čou (1100–403 př. n. l.) byl důraz kladen především na plošné reliéfní podání složitých geometrických ornamentů a abstrahovaných přírodních tvarů. Zobrazované

bytosti vznikaly propojením lidských, zvířecích a totemických tvarů.⁸ I trojrozměrná díla měla nápadně plošný charakter a jejich povrch byl zdoben ornamenty, které neměly souvislost s naturalistickým vzhledem zobrazovaného předmětu nebo bytosti. Takové výtvarné tendence jsou dobře patrné například na postavě nefritového tygra ze sbírek Národní galerie, datovaného do dynastie Šang (asi 1200 př. n. l.) (obr. 2).

Výtvarné zobrazování chanské doby naproti tomu zdůrazňovalo volné plastické pojednání děl, dynamiku, přirozenost a plynulost pohybu.⁹ Nový sochařský přístup se silně projevil na zvláštním typu sochařských děl, který se začal ve výbavě hrobek objevovat již v období předcházející dynastii Chan, v době Válčicích států (403–221 př. n. l.). Šlo převážně o menší, plně plasticky pojaté sochy zvířat, méně často také lidských postav nebo různých předmětů. Sochy byly většinou z bronzu nebo nefritu, v Číně pokládaného už od archaických dob za nejzácnější drahý kámen. Bronzové sochy byly dále často zdobeny vykládáním drahokamy nebo zlatými a stříbrnými inleji.

Přesnou ikonografii tohoto typu sochařských děl se podařilo objasnit až v nedávné době na základě archeologických průzkumů. Původně se používaly jako zátěže ke zpevnění okrajů rohoží na sezení nebo rohoží, na kterých se hrála populární desková hra *liou-po*.¹⁰ Vyráběly se v sadách po čtyřech, což dobře odpovídalo jejich funkci rohových těžítok.¹¹ Většinou byly menších rozměrů, výškový průměr se pohyboval přibližně mezi čtyřmi až sedmi centimetry.

Vyobrazení těchto předmětů není na dobovém výtvarném materiálu dochováno, a proto možno informace čerpat především z tehdejších literárních pramenů, které barvitě a poeticky popisují tvary těžítok a drahocenné materiály, ze kterých byly zhotoveny.

Ze zvířat se nejčastěji zobrazovaly kočkovité šelmy jako tygr nebo leopard, z dalších pak právě medvědi, buvoli nebo ovce. Tyto sochy představovaly jeden z vrcholů uměleckého řemesla té doby a současně sloužily jako ukazatelé vysokého sociálního postavení jejich vlastníka, a to nejenom za jeho života, ale i po smrti, kdy se stávaly pravidelnou součástí hrobového vybavení.

Medvěd v čínském umění

Doba Válčicích států a především období chanské dynastie byly prakticky jedinými periodami v dějinách čínského umění, kdy se motiv medvěda více objevoval. V předchozím umění dynastií Šang a raných Čou,

jakož i v průběhu celého následujícího vývoje čínského umění se tato tematická oblast takřka neuplatnila.

Na základě literárních pramenů lze soudit, že postavě medvěda byly v chanské době přisuzovány apotropaické vlastnosti a plnil významnou funkci při exorcistických rituálech.¹² Je možné, že tento smysl převzala chanská Čína z oblasti západní a centrální Asie a z oblasti Sibíře, kde byl medvěd symbolem duchovní síly.¹³

Medvěd byl také spojován s představami o krajině či ostrově nesmrtelných, které se mohutně rozvíjely především za vlády chanského císaře Wu-tiho (140–87 př. n. l.).¹⁴ Motiv medvěda jako divoké a fascinující šelmy se objevuje také v chanských literárních textech, například v dlouhých kompozicích, v popisných básních *fu*, které vyprávějí o nádhře a luxusu paláců chanských císařů, císařských obor nebo boji různých divokých zvířat organizovaném císařem a princem coby demonstrace harmonie a jejich kontroly nad tímto světem.¹⁵

Od 3. století př. n. l. byly rozšířeny malé, jen několik centimetrů vysoké sochy medvědů, které plnily funkci karyatid rituálních bronzových, lakových nebo keramických nádob. Sochy měly často k zadní části těla připevněn tubus, který sloužil k upevnění koncovek noh různých předmětů. Pro medvědy-karyatidy byl typický dynamický postoj, který jakoby zdůrazňoval dojem fyzické aktivity zvířat. Pravidelně se například opakoval postoj s jednou zadní končetinou ohnutou pod tělem a jednou zdviženou přední tlapou. Výraz zvířecí tváře s rozšklebenou tlamou a naježenou srstí měl pravděpodobně budit dojem síly, statečnosti a neohroženosti. Medvědi se taktéž objevovali jako výtvarný motiv na reliéfech zdí kamenných hrobek nebo na vlysech zdobících bronzové, lakové a keramické nádoby. Většinou šlo o výjevy zachycující hornaté krajiny, uprostřed nichž probíhají boje divokých zvířat.¹⁶ Ve volném sochařství se objevoval velmi dynamicky pojednaný motiv medvěda zápasícího s jinou šelmou nebo i s člověkem.¹⁷ Ovšem samostatné sochy medvědů větších rozměrů, jako je tomu v případě sochy z Národní galerie a jejího zrcadlového protějšku ze soukromé sbírky, byly neobvyklé, spíše výjimečné.

Ve světových veřejných sbírkách se v současné době nacházejí jenom čtyři volné bronzové sochy medvědů větších rozměrů, které jsou datované do chanské doby. Do západních sbírek asijského umění se dostaly v první třetině 20. století a dnes jsou všechny v amerických sbírkách. Jejich

ocenění západními sběrateli souviselo do značné míry s počátky moderního sběratelství a obchodování s asijskými starožitnostmi, jakož i s náhledem západního publika na nejstarší čínské umění.

Medvídci, které všichni milují

Hlubší a poučenější zájem západních sběratelů o východoasijské umění se začal výrazněji projevat v posledních dekádách 19. století. V samém závěru století a na přelomu nového začali k asijskému umění obracet pozornost také mnozí významní sběratelé či znalci západního umění.

První fáze sběratelství čínského umění se nesla ve znamení zájmu o staré malířství,¹⁸ ale už po roce 1900 se na pařížském a londýnském starožitnickém trhu začala objevovat díla nejstaršího čínského umění, která pocházela z nálezů a vykopávek z čínských hrobek.¹⁹ Tato situace souvisela s budováním železnice ve střední Číně kolem roku 1900, kdy se začaly náhodně nacházet předměty pocházející z vybavení hrobek.²⁰ Velmi populární bylo mezi západními sběrateli hrobové sochařství nebo starověké rituální bronzové a nefritové předměty. Když listujeme katalogy asijských, potažmo mimoevropských sbírek, které budovali velcí západní sběratelé první poloviny 20. století, můžeme si udělat alespoň přibližnou představu o tom, jakým směrem se vyvíjel zájem o asijské umění, na co byl kladen důraz nebo v jakých nových kontextech se různá umělecká díla ocitala.

Se zájmem o archeologické nálezy z čínských hrobek souvisí také fenomén bronzových medvědů. Právě v období druhé a třetí dekády 20. století se na evropském trhu postupně ukázalo několik volných soch „chanských“ medvědů větších rozměrů, které si získaly nebývalou popularitu a vzbudily zájem předních sběratelů umění. Novodobá historie těchto děl je poměrně zajímavá a váže se k počátkům širokého zájmu o asijské starožitnosti mezi evropskými a americkými sběrateli. Nelze vyloučit, že sláva těchto bronzových soch mezi západními zájemci v první třetině 20. století může mít určitý vztah i k „českým“ dílům.

Nejslavnějším z této skupiny se stal pár bronzových medvědů, dnes v majetku bostonského Isabella Stewart Gardner Museum (*obr. 3*). Obě práce jsou vysoké 15,5 cm a datované do období vlády dynastie Západní Chan. Zároveň se předpokládá, že pocházejí z jedné sady čtyř soch určených jako rohové zátěže rohoží na sezení. Oba medvědi mají všechny čtyři tlapy položené na zemi a levou zadní si přitahují

k tělu. Mají otevřené tlamy a přikrčená těla, jako by se připravovali k útoku.

Isabella Gardnerová,²¹ která se už od konce 19. století intenzivně věnovala sběratelství západního umění, se na asijské umění orientovala až kolem roku 1914. Prvním jejím nákupem z této oblasti byly právě zmíněné dvě bronzové sochy medvěďů, které jí ke koupi osobně doporučil sám Bernard Berenson.²² Berenson je získal na pařížském starožitnickém trhu od slavného obchodníka s uměním Binga a údajně si je zamiloval natolik, že toužil také vlastnit podobná díla.²³ Gardnerová koupila dvojici za 30 000 dolarů, což byla v tehdejší době rekordní částka vyplacená za čínskou starožitnost.²⁴

Gardnerové akvizice se staly mimořádně populárními a všeobecně obdivovanými čínskými starožitnostmi, po kterých začali prahnout další významní sběratelé. V dochované korespondenci mezi Berensonovou manželkou Mary a Isabellou Gardnerovou se objevuje zmínka o tom, že sám slovný belgický sběratel Adolphe Stoclet velmi usiluje o to, aby se podobné dílo dostalo i do jeho uměleckých sbírek.²⁵ To se mu povedlo ve druhé polovině dvacátých let minulého století, kdy zakoupil obdobnou sochu bronzového medvěda (dnes ve sbírkách muzea v Clevelandu) pocházející údajně z čchinské hrobky.²⁶ Dalšího bronzového medvěda menších rozměrů zakoupilo v roce 1933 muzeum v Saint Louis.

Roku 1924 získal na londýnském trhu bronzovou sochu vzpřímeně sedícího medvěda Henry J. Oppenheim.²⁷ V roce 1947 ji věnoval Britskému muzeu (*obr. 4*), kde po dlouhá léta patřila mezi mimořádně oblíbené exponáty a byla často vystavována i mimo muzeum. Pak se ovšem především na základě stylistického rozboru a chemické analýzy podařilo dokázat, že nejde o autentickou chanskou skulpturu, ale o moderní falsum,²⁸ které pravděpodobně vzniklo na základě mimořádné popularity, jíž se těšili chanští medvědi u západních sběratelů.

Uvedené čtyři volné bronzové sochy medvěďů představují prakticky jediné známé paralely k dílu z Národní galerie a jeho pandánu ze soukromé sbírky. Jak již bylo řečeno v úvodu, je socha sedícího medvěda z majetku Národní galerie součástí expozice věnované hrobovému umění dynastie Chan. Přesto stojí na popisece u jejího datování otazník. Otázka autenticity díla tak zůstává otevřena dalšímu bádání.²⁹

Je velmi pravděpodobné, že celková výtvarná stylizace „českých“ medvěďů skutečně vychází z výše popsáního typu

sochařství chanské doby. Existuje ovšem více důvodů, proč vážně pochybovat, zda jsou díla opravdu původní. Úvaha o tom, jestli vznik páru medvěďů z českých sbírek může mít nějakou přímou souvislost s nesmírnou popularitou bronzových medvěďů na meziválečném evropském trhu s čínskými starožitnostmi, zůstává jen na úrovni spekulace. Přesto je na místě zamyslet se nad některými výraznými prvky, které zde mohou napomoci.

Veliké pochybnosti budí už samotný materiál – černý mramor, ze kterého jsou sochy zhotoveny.³⁰ Mramor podle současného stavu bádání v této souvislosti používán nebyl. Zároveň jde o materiál, který neumožňuje ani přibližné datování předmětu.³¹ Zaráží také neobvyklá výška obou děl, která se pohybuje kolem 18 cm, což by znamenalo, že jde o největší známé exempláře tohoto druhu.

Atraktivnost medvěďů zajímavým způsobem zvyšuje fakt, že existují v páru. Jestli ovšem budeme vycházet z předpokladu, že díla skutečně patří k typu chanských soch používaných jako těžítka rohoží, musíme si položit otázku, kde jsou další dvě sochy, které by dotvořily úplnou řadu čtyř soch. Záhadné je také zrcadlové pojednání soch, které sice po výtvarné stránce určitě zaujme, ovšem neodpovídá sochařskému typu chanských těžítek, kde byly všechny čtyři sochy stejné a neobjevovaly se zrcadlové protějšky.³²

Za velmi důležitou indicii považují také celkové výtvarné vyznění soch. Z dochovaných autentických chanských děl i popisů medvěďů v dobové literatuře je možno usuzovat, že tato zvířata byla zobrazována ve své hrozné a divoké podobě s rozevřenou tlamou, naježenými chlupy a připravená k útoku. Socha medvěda z Národní galerie sice přejímá často opakovaný postoj s přikrčenými zády, jednou ohnutou zadní tlapou přitaženou k tělu, zdviženou přední tlapou a otevřenou tlamou, avšak nesnaží se evokovat vlastnosti divokého zvířete, právě naopak, na první pohled upoutá určitým důrazem na hravou bezprostřednost.³³ Je proto možné, že námětem sochy nebyl medvěd ve své bojovné a hrozné podobě, ale spíš hraje si medvědí mládě, které může mnoho návštěvníků expozice – kvůli komickému pohybu tlapy, jíž se škrábe na hlavě, – na první pohled snadno zaměnit za opici.

Na základě takového výtvarného podání lze „česká“ díla konfrontovat s falsem sedícího medvěda z Britského muzea, který připomene spíš panáčkujícího medvěda z cirkusu než divokou šelmu. I když po umělecké stránce jsou „české“ sochy na

výrazně vyšší úrovni, pro všechna tři díla je společný dojem určité roztomilosti a hravosti. V této souvislosti je třeba si uvědomit, že původní ikonografie chanských volných soch medvědů byla objasněna až ve druhé polovině 20. století. Jejich původní význam a funkce proto mohly být v předchozích obdobích mylně interpretovány a vnímány v úplně odlišných kontextech, než byl ten původní. Právě určité nepochopení a posunutí souvislostí by zde mohlo alespoň částečně přispívat k oprávněným pochybám o původnosti těchto děl.

Poznámky

- 1 Dobové filozofické představy o duši možno zjednodušeně vysvětlit jako víru v existenci dvou lidských duší – nehmotné duše *chun* a materiální duše *pcho*. Po smrti člověka se duše oddělí, nemateriální část *chun* se mění v *šen* a odchází na nebesa, materiální *pcho* se mění na *kuej* a přetrvává v tělesných ostatcích zesnulého. Duším je nutno pravidelně a správně obětovat, jinak mohou živým škodit.
- 2 Zatím se nepodařilo kontaktovat původní majitele ani zjistit bližší informace o původní provenienci sochy.
- 3 Lubor Hájek et al., *Umění čtyř světadílů: z českých sbírek mimoevropského umění*, II. díl, Praha 1957, s. 234.
- 4 O tomto sběrateli ani jeho dalších sběratelských aktivitách zatím nemáme žádné bližší informace.
- 5 Nový soukromý majitel nabídl počátkem roku 2010 sochu k odkoupení Národní galerii v Praze. Při osobním rozhovoru uvedl, že ji získal darem od původních majitelů, žijících toho času v Rakousku. Ti měli podle jeho slov dílo v majetku již před začátkem druhé světové války a protože je pokládali za mimořádně cenné, za války je pečlivě ukrývali. Kvůli vysoké částce požadované majitelem a také kvůli pochybnostem o autenticitě díla neprojevila Sběrka orientálního umění NG o jeho zakoupení zájem. 24.10.2010 byla socha vydražena neznámým zahraničním zájemcem v aukci konané pražskou galerií Arcimboldo (položka 55) za 2 400 000 Kč.
- 6 Viz vědecká karta k inv. č. Vp 3109 ve Sběrce orientálního umění Národní galerie v Praze.
- 7 K tomu viz Guolong Lai, „The Transformation of Space in Early Chinese Burials“, in *A Bronze Menagerie. Mat Weights of Early China*, kat. výstavy, Boston 2006, s. 34–49.
- 8 K přehledu o základních principech sochařství prvních čínských dynastií Šang a Čou viz Yüan Te-hsing, „Between Men and Beasts. Stone Sculpture of the Shang and Chou Periods“, in *Pearls of the Middle Kingdom*, Taipei 1993.
- 9 K tomu více viz Eugene Y. Wang, „Crystallizing the, Bleary Blur’: Bronze Mat Weights and the Emergence of New Plastic

Thinking in the Western Han Dynasty“, in *A Bronze Menagerie* (cit. v pozn. 7), s. 65–74.

10 V té době se v Číně ještě nepoužíval sedací nábytek. Sedalo se na zemi, k čemuž většinou sloužily rohože z různých materiálů, například z hedvábí, bavlny, bambusu, slámy. V převážně většině to byly netrvanlivé materiály, které po uložení do hrobek snadno podléhaly zkáze.

11 Problematice soch sloužících jako těžítka rohoží se obšírně věnuje publikace *A Bronze Menagerie* (cit. v pozn. 7), s. 19.

12 K tomu viz Naomi Noble Richard (ed.), *Recarving China's Past: art, archeology, and architecture of the „Wu Family Shrines“*, Princeton 2005, s. 414 nebo *A Bronze Menagerie* (cit. v pozn. 7), s. 87 a 89.

13 Xiaoneng Yang (ed.), *The Golden Age of Chinese Archeology. Celebrated Discoveries from the People's Republic of China*, New Haven – London 1999, s. 396–397.

14 Ke konceptu krajiny nesmrtelných, jak se rozvíjel ve filozofickém myšlení, literatuře a výtvarném umění v období vlády dynastie Západní Chan viz například Jessica Rawson, „The Eternal Palaces of the Western Han: A New View of the Universe“, *Artibus Asiae* LIX ½, 1999, s. 5–59.

15 Yang (cit. v pozn. 13), s. 397.

16 K tomu viz Richard (cit. v pozn. 12), s. 414.

17 Ibid.

18 Basil Gray, „The Development of Taste in Chinese Art in the West 1872 to 1972“, *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 1973, s. 19.

19 Ibid., s. 28.

20 Lubor Hájek – Ladislav Kesner ml. et al., *Čínské hrobové figury ve sbírkách Národní galerie v Praze*, Praha 1985, s. 13.

21 Isabella Stewart Gardnerová (1840–1924) byla významnou mecenáškou a sběratelkou umění. Od 90. let 19. století se věnovala budování sbírek italského renesančního umění, amerického malířství a evropského uměleckého řemesla. Roku 1903 otevřela v Bostonu muzeum, ve kterém postupně pro veřejnost zpřístupnila své sbírky západního i mimoevropského umění.

22 S Bernardem Berensonem byla Gardnerová v úzkém kontaktu již při budování své sbírky italského renesančního umění. Berenson byl v prvních dekádách 20. století podobně jako mnoho dalších znalců, sběratelů nebo umělců okouzlen asijským uměním. Sbíráni a studiu asijského umění se intenzivně věnoval v letech 1910 až 1917. Z té doby se dochovaly písemné doklady o této jeho nové vášni především v korespondenci s Gardnerovou. Berenson v těch letech vybudoval zajímavou sbírku východoasijského umění, která se stala součástí sbírek ve Ville I Tatti. K problematice Berensonova sběratelství asijského umění viz publikace *The Bernard Berenson Collection of Oriental Art at Villa I Tatti*, New York 1991.

- 23** Viz korespondence mezi Isabellou Gardnerovou a Berensonovou manželkou Mary ze 7. 2. 1914, *A Bronze Menagerie* (cit. v pozn. 7), s. 11.
- 24** Ibid.
- 25** Ibid., s. 12.
- 26** Dynastie Čchin vládla v době 221 až 206 př. n. l.
- 27** *A Bronze Menagerie* (cit. v pozn. 7), s. 12.
- 28** Viz článek Harold Barker – Jessica Rawson, „A Chinese Bronze Bear from the Oppenheim Collection“, *The British Museum Quarterly* XXXVI, 1971, s. 53–56.
- 29** V poslední době jsme toto dílo konzultovaly s kurátorem čínského umění Britského muzea, dr. Sashou Priewem, který na základě fotografie vyjádřil pochybnosti o chanském původu díla. Je ovšem třeba zdůraznit, že šlo pouze o konzultaci na dálku, bez možnosti osobního průzkumu sochy.
- 30** Za osobní konzultace a pomoc při přesném určení složení materiálu sochy děkuji ing. Janě Odvárkové z Chemické laboratoře Národní galerie v Praze a ing. Tomáši Trojkovi, Ph.D. z Fakulty jaderné a fyzikálně inženýrské ČVUT.
- 31** Za odbornou konzultaci ohledně materiálu sochy děkuji RNDr. Romanu Skálovi, Ph.D. z Geologického ústavu AV ČR.
- 32** *A Bronze Menagerie* (cit. v pozn. 7), s. 19–20.
- 33** Na toto vyznění sochy upozornil Ladislav Kesner ml. (ed.), *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 1998, s. 57.

Korespondence Jiřího Koláře s Béatrice Bizotovou

OLGA PUJMANOVÁ

Konvolut dosud neznámých výtvarných projevů Jiřího Koláře ze soukromé francouzské sbírky je milým překvapením. Doufám, že vzbudí touhu spatřit je všechny: A to s veškerými dopisy jejich majitelky Béatrice Bizotové, s nimiž souvisejí.¹ Zde předkládané úryvky z některých těchto dopisů nedovolují zachytit rozsah a zajímavost autorčiných postřehů, kterých si cenil Jiří Kolář, jedna z nejvýznamnějších a nejosobitějších osobností moderního českého umění. Po měsíčním dopisování s Béatrice navrhl – lépe řečeno autoritativně rozhodl –, že se v jejich vzájemné korespondenci bude pokračovat, a to po celý rok. Jak při tom nevzpomenout na Kolářovu zálibu v deníkové literatuře! Připomeňme za jiné umělcovy básně sbírky *Dny v roce* z roku 1948, nadepsané vždy datem jejich vzniku, tak jako je tomu u koláží, které Kolář posílal Béatrice, nebo jeho krátké prózy knihy *Roky v dnech* z následujícího roku, jejíž náklad byl tehdy zabaven.²

Od počátku padesátých let, kdy byl propuštěn ze zaměstnání, a v roce 1952 strávil dokonce devět měsíců ve vězení, žil Kolář po léta v ústraní. Baval se sbíráním obrazového materiálu pro svou „evidentní (neverbální) poesii“, kdy mu obrazy měly nahradit slova. K tomu ovšem potřeboval velký výběr uměleckých reprodukcí, které se tehdy obtížně sháněly. Zmínil se mi o tom při jednom z našich prvních setkání.

V druhé polovině šedesátých let jsem k němu doprovázela zahraniční hosty Národní galerie zprvu z pověření prof. Jiřího Kotalíka, posléze své vlastní přátele. Když

jsem viděla, jak se Kolář těší z každého, byť malého příspěvku do své sbírky, začala jsem si pro něho reprodukcí vyprošovat od cizích návštěvníků. Jiří by o ně nikdy nebyl sám požádal. Hojně ho tímto materiálem zásobovala Irène Bizotová, někdejší pracovnice, později místoředitelka Réunion des Musées Nationaux. S ochotou sobě vlastní a vzácným pochopením pro komplikovanou situaci našeho národa se Irène stala přátelskou záštitou Kolářových, kteří se v roce 1980 usadili v Paříži.

Bohužel hned příští rok se Běla důvěřivě vydala do Prahy vyřídit záležitost související s propadnutím Kolářova majetku. Netušila, že tam uvízne na několik let. Obdivovala jsem její houževnatost i vytrvalost a bylo mně jí nesmírně líto. Potkávala jsem ji vždy zasmušilou v okolí Pražského hradu. Tu cestou do prezidentské kanceláře, tu při návratu z tamější neúspěšné intervence. Občas, když nevěděla kudy kam, šla se radit s Kotalíkem a pak se u mne zastavila ve Šternberském paláci; někdy jsme šly spolu na oběd. Vzpomínám si, jak mě překvapila zmínkou o neustálém kontaktu s manželem v Paříži. Každý den jí Jiří zaznamenával své tamější zážitky. Psal je vždy na pohlednice, prý aby usnadnil práci cenzuře. Jak mě tehdy mohlo napadnout, že se jednou dočkáme jejich vydání! Kolářovy pohlednice adresované Běle z let 1983–1985 tvoří osobitý deník, v němž Jiří pokračoval i následující dva roky, kdy jejich nucené odloučení skončilo a Běla byla zpět v hlavním městě Francie.³

V té době dostal Kolářův zájem o deníkovou literaturu nový, nečekaný impuls setká-

Olga Pujmanová,
předsedkyně
Společnosti
přátel Národní
galerie v Praze,
věnuje se ital-
skému malířství
14.–16. století.

ním s Béatrice Bizotovou. Drobná dívka s krásným vřelým úsměvem a dychtivým pohledem upoutala Jiřího nejen svým půvabem. Neuniklo mu její výtvarné nadání. Zaujala ho všestranným rozhledem, zájmem o světové dění, citem pro umění a hbitostí svého úsudku. Svým smyslem pro talenty Kolář správně vytušil, že Béatrice bude mít pochopení pro jeho mluvu, v níž slovo nahradily obrazy.

Ani po skončení jejich nevšední korespondence stanovené smlouvou se Kolář neodmlčel. Z jeho dalších, už „dobrovolných“ výtvorů věnovaných Béatrice upoutává jmenovitě jeho koláž (proláž) zasláná z Anglie 1. května 1988. Po všech stránkách poetická zpráva aluduje patrně na Béatricinu známost s Erikem Didierem, jejím budoucím manželem. V otvoru vyřiznutém z pohlednice londýnského parlamentu se objevuje Mars objímající Venuši, detail z proslulé kompozice italského manýrismu. Na rozdíl od svých ostatních koláží označovaných pouze datem vzniku na tento pohled připsal Kolář počáteční verš Máchova *Máje* a vedle své a Běliny signatury ho dal podepsat Romanem [Kamešem] a Ivanem Blatným, jedním z našich největších lyriků.⁴

Ani Béatrice nepřestala Kolářovi psát po vypršení jejich vzájemné smlouvy. Připomeňme alespoň její reakci na listopad 1989. „Moc na Vás myslím, drahý Jiří, a myslím též na Bělu a p. Kameše. Představuji si, s jakou intenzitou jste sledovali události, k nimž došlo na východě a v PRAZE! Věřte mi, prosím, že jsem je prožívala – já také – s dojetím...“,⁵ píše novopečená novinářka a dodává, že závidí svým kolegům, kteří se rozjeli do Polska, Rumunska a Československa, kam by se byla ráda vydala i ona, aby mohla osobně poznat změnu politických poměrů.

K její vytoužené cestě do Prahy došlo však podstatně později. Na podzim 2001 přijela s Erikem Didierem oslavit desetileté jubileum své svatby setkáním s Kolářovými. Doprovázela jsem je k nim ve výroční den sedmého září a zažila, jak se Jiří – upoutaný již trvale na lůžku – spolu s Bělou raduje z jejich návštěvy. Jak prohlíží fotografie Béatriciných děl, chválí je a připomíná rok vzájemné korespondence, která oběma prospěla.

Béatrice pochopila význam vůle, naučila se hbitě vyjadřovat, což jí usnadnilo studium novinářské profese. Poznávání Kolářových děl jí přivedlo ke studiu výtvarného umění a posléze ke změně profese. Z novinářky se stala sochařkou.

Pro Koláře byl celoroční dialog s Béatrice osvěžujícím pramenem inspirací a infor-

mací o životě v jeho emigraci, vynucené okolnostmi.⁶ Bezprostřednost záznamů kultivovaného děvčete mu pomohla poznávat život v zemi, která mu státním občanstvím (1984) nabídla druhou „vlast“. Naštěstí ji Jiří Kolář nepotřeboval nadobro. Od „sametové revoluce“ mohl přijíždět do Prahy, kde se v květnu o deset let později (1999) usadil natrvalo.

Ráda si vybavuji setkání s ním v uvolněné atmosféře devadesátých let. V lednu 1992 v Paříži, když v Réunion des Musées Nationaux podepisoval smlouvu na výzdobu titulních stran dvou průvodcovských katalogů po sbírkách pražské Národní galerie,⁷ a pak znovu v létě, již v Praze, na vernisáži Josefa Šímy ve Valdštejnské jízdárně. Pocit z nastolení svobody byl tak závratný, že ho nestačila utlumit ani úzkost z toho, co vše by ji mohlo ohrozit.

Jiří Kolář byl s domácí situací obeznámen jmenovitě zásluhou paní Marie Vaculíkové, manželky známého spisovatele Ludvíka Vaculíka, jejíž dopisy významně dokládají dění polistopadových let. Kolář se s ní dorozumíval svým zvláštním, již osvědčeným způsobem: na písemné zprávy odpovídal kolážemi. Na rozdíl od každodenního dialogu s Béatrice Bizotovou, trvajícího dvanáct měsíců, jeho korespondence s Madlou Vaculíkovou probíhala jednou týdně po dva roky 1991–1993 a pak znovu v nepravidelných intervalech do Kolářova návratu do Prahy.⁸

Lituji, že mě napadlo teprve nedávno doporučit Béatrice, aby své privatissimum zveřejnila. Běla by k němu byla jistě ráda poskytla komentář co nejzasvěcenější. Po Kolářově úmrtí převzala se samozřejmostí jeho někdejší roli: zájem o výtvarnou činnost Béatrice a její umělecký rozvoj. V posledních létech Bělina života se naše setkání či telefonáty nikdy neobešly bez vzpomínky na společné francouzské přítelkyně Irène a Béatrice, jako tomu bylo za Koláře.

Napřesrok nastane pro uspořádání výstavy Kolářových neznámých koláží a pro vydání kompletní korespondence „Béatrice – Jiří“ mimořádně vhodný čas. Bude tomu deset let, co Jiří Kolář zemřel a dvacet let, co se stal prvním českým mecenášem tehdy založené Společnosti přátel Národní galerie v Praze. Učinil tak k naší velké radosti zcela spontánně. Zatelefonoval, že novorozenému spolku drží palec a hned posílá příspěvek. Jeho nečekané vstřícné gesto působilo jako balzám v našich obtížných začátcích. I proto na něho vzpomínáme s vděčností.

Poznámky

1 Dopisy Béatrice Bizotové Jiřímu Kolářovi jsou uloženy v Památníku národního písemnictví na Strahově.

2 Dílo Jiřího Koláře (11 svazků, vycházelo v letech 1992–2002 v nakladatelstvích Odeon, Český spisovatel, Mladá fronta, Paseka, eds. V. Karfík (sv. 1–9) – M. Topinka (sv. 11); 1. sv., 1992, obsahuje *Dny v roce* a dosud nevydaný cyklus próz *Roky v dnech*.

3 Jiří Kolář, *Psáno na pohlednice I*, obsahuje korespondenci adresovanou Běle Kolářové a zasílanou v letech 1983–1985 z Paříže do Prahy; Dílo Jiřího Koláře l. c. pozn. 1, 8. sv., 2000 – Jiří Kolář, *Psáno na pohlednice II*, obsahuje fiktivní korespondenci adresovanou Běle Kolářové v letech 1985–1987; *ibid.*, 5. sv.

4 Ivan Blatný (1991 Brno – 1990 Londýn), básník a překladatel. Na jaře 1948 odletěl spolu s Jiřím Kolářem a Arnoštem Vaněčkem (prozaikem, publicistou a překladatelem) na pozvání Britské rady do Londýna, odkud se nevrátil. Vzápětí byl zbaven veškerých občanských práv a majetku. Roman Kameš, narozený 1952 v Praze, grafik, malíř, typograf a odborný publicista žijící v Paříži.

5 Béatrice Bizotová Jiřímu Kolářovi 12. 1. 1990.

6 Běliny zásluhy o tento dialog dokládají její poznámky v dopisech Béatrice vysvětlujících slova, která Jiří nemohl rozluštit nebo jimž nerozuměl.

7 *Národní galerie v Praze. Staré evropské umění. Šternberský palác* (kat.), Réunion des Musées Nationaux 1992. *Národní galerie v Praze. Staré české umění. Klášter sv. Jiří* (kat.), Réunion des Musées Nationaux 1992.

8 Madla Vaculíková, *Drahý pane Kolář...* (korespondence z let 1991–1993 adresovaná J. Kolářovi, 1994, ed. K. Jadrný); Madla Vaculíková, *Drahý pane Kolář..., kniha druhá* (korespondence z let 1993–1999 adresovaná J. Kolářovi, 1999, red. J. Jiskrová). Tato korespondence probíhala v nepravidelných intervalech.

Béatrice Bizotová: Vzpomínka

U téhož stolu, kde jsem před víc než dvaceti lety poprvé obědvávala s Jiřím Kolářem, mě letos v létě Olga Pujmanová a Irène Bizotová vybídly, abych napsala, jak Jiří Kolář vstoupil do mého života.

Koncem léta 1986 přišel Jiří se svou paní Bělou na oběd k mým rodičům. Kolářovi žili v Paříži a stýkali se s mou tetou Irène Bizotovou, která měla mnoho českých přátel. V srpnu 1968 byla totiž Irène Bizotová vyslána Réunion des Musées Nationaux na služební cestu do Mnichova, odkud si prodloužila cestu do Prahy. Zde za jeden týden navázala velké množství kontaktů se světem českého umění. A tak se stalo, že má rodina dvojici umělců, které velmi obdivovala, pozvala na návštěvu výjimečného místa Etretat v Normandii. Bylo krásné počasí a dlouho jsme se procházeli po útesech.

Bylo mi dvacet let a byla jsem hodně bezstarostná, i když léto končilo a se začátkem školního roku mě čekaly důležité zkoušky na univerzitě.

Jiří nemluvil dobře francouzsky, ale Běla tlumočila: hovor se točil kolem psaní. Protože jsem byla u stolu nejmladší, ptali se mě, jaké mám plány do budoucna. Odpověděla jsem, že mám chuť pustit se do psaní, tehdy jsem si totiž pohrávala s myšlenkou, že se stanu novinářkou. Jiří vyprávěl, že několik let žil daleko od Běly a že po celou dobu mu Běla den co den psala. A tak podle něj udělala nesmírné pokroky ve stylu a výrazu. A v zápalu konverzace na mne hned svým příjemným hlasem vybafl: „Tak mi pište každý den a uvidíte!“ Počkala jsem, než mi Běla vzorně, se svým zpěvným přízvukem vše přeloží. U stolu vládla výborná nálada, já cítila, že se nabízí cosi slibného, a tak jsem výzvu přijala. Zasmála jsem se hned s vidličkou v ruce nebo až po tom, co jsem pronesla závazná slova? Už nevím. Jisté je, že mé „ano“ nezavazovalo jen mě, ale i jeho, což jsem tenkrát nevěděla.

Jako důkaz, že neberu své slovo na lehkou váhu, jsem hned nazítří v obchodě se suvenýry koupila pohlednici vesnice, kde jsme se poprvé setkali. Co jsem netušila a co mě velmi překvapilo, byla skutečnost, že jako odpověď na má velmi skromná psaní jsem začala po návratu do Paříže dostávat denně obálky obsahující nikoliv slova, ale vystříhané nebo spíš pečlivě vytrhané obrázky, nejčastěji z pohlednic s datem, kdy je Jiří odnesl na poštu. K mé velké radosti se často týkaly námětu nebo něčeho, o čem jsem se zmínila v dopise. A tak jeden z prvních

obrázků, který vystříhl z pohlednice koupené v Etretatu, představoval dívku od Chardina opírající se o útes. Kolář byl básník obrazů, pohrával si s nimi, jako to dělají básníci se slovy. Byl také neúnavný pracant, Běla říkala, že kousky papírů skládá až pozdě do večera.

Dny běžely jeden za druhým a já jsem pokaždé splnila svůj úkol. Někdy až v noci po nabitém dni jsem seběhla na roh ulice vhodit do schránky načmáraný vzkaz, pár řádek nebo dlouhý dopis na Jiřího adresu v ulici Olivier Métra ve dvacátém pařížském okrsku.

Pán z mých vzpomínek – s bystrým pohledem, se slovanským přízvukem, v proužkované košili, béžovém obleku a s vlasy rozfoukanými větrem na útesech v Etretatu – se pomalu přeměňoval v trochu záhadného a nehmotného korespondenta, kterého jsem nechtěla zklamat.

Za pár týdnů jsem se mu svěřila se svými obavami ze zkoušek. Měla jsem jich před sebou celou řadu a necítila jsem se příliš sebejistě. Mé obavy musely v ulici Olivier Métra způsobit poplach, protože o týden později jsem dostala dopis ne s obrázky, ale s opravdovými slovy, se slovy z písmen. Dopis napsaný na starém psacím stroji s fialovou páskou. To psaní mě zaskočilo. Dokonce trochu zabolelo. Dopis byl přitom napsán tak, aby odpověděl na mé pochybnosti o možnostech vůle. V podstatě v něm bylo řečeno, že vůle zmůže všechno a že bych jí směrem ke studiu měla projevit více. A že by tohle dopisování mělo raději skončit.

Smysl dopisu jsem nepochopila správně, vzala jsem ho doslova a cítila jsem se tak trochu odstrčená. Lakonicky jsem odpověděla, že jsem zprávu dostala. Že od této chvíle soustředím veškerou energii na zkoušky a nebudu myslet na naši korespondenci.

Po měsíci zkouškové období skončilo. Vzpomínky na Jiřího mi pořád běhaly hlavou, a tak jsem vzala pero a nabídla mu, že bych mu zase ráda psala, pokud by chtěl. Že si uvědomuji, jak je zaneprázdněný a že má na práci jiné věci než číst mé dopisy. A že jako odpověď by mi stačilo jeho mlčení.

Za pár dní mi přišla poštou tlustá obálka. Obálka z pevného hnědého papíru s bublinkovou fólií. Obsahovala přes třicet koláží. Každá nesla datum dne, kdy jsme si nepsali. Vzpomínka na každý ztracený den. To mě velmi dojalo.

Druhý den jsem dostala další dopis napsaný na stroji s fialovou páskou. Tentokrát

to byla smlouva jak se patří. Platila rok, po který jsem se zavazovala psát mu den co den, a on se zavazoval posílat mi denně jednu koláž „podle pravidel korespondence mezi velmi mladou dívkou a velmi starým mužem“.

Od toho okamžiku se začal odvíjet rok ve znamení obrázků a psaného textu.

Toto cvičení si ode mne žádalo důslednou vytrvalost. Nečekala jsem, že mi tato disciplína zaměstná mysl do takové míry. Na konci každého dne jsem musela napsat aspoň pár řádek o nějaké události nebo vyjádřit nějaký pocit. Nechtěla jsem však psát Jiřímu, jako bych si psala deník, myslím, že jsem se hodně brzdila anebo spíš cenzurovala.

Ten rok byl poznamenán mým studiem dějin, úmrtím babičky, kterou jsem měla moc ráda, a několika cestami.

Občas jsem Kolářovi posílala drobné předměty. Když zemřela babička, mohli jsme si v jejím bytě vybrat třeba i bezcennou památku. Našla jsem hezkou starodávnou dřevěnou krabičku plnou maličkých klíčků, které kdysi sloužily k otvírání skříněk, zámečků nebo komod. Rozhodla jsem se, že v dalším dopise nalepím jeden klíček místo jména Jiří. To se adresátovi líbilo, protože mi Běla pár dní potom zavolala, jestli nemám další klíčky, které bych mu mohla poslat. Udělala jsem to a o něco později jsem dostala jako dárek koláž ve formě knihy, kam Jiří nalepil klíče tak, že vytvářely dopis s hlavičkou a podpisem. Myslím, že tahle výměna měla zásadní vliv na práci s tímto předmětem v mém sochařském povolání. Klíče jsou v mých pracích vždy přítomny, představují nevyslovitelná slova, symbolizují to, co je v nás ukryto, utajeno, uzavřeno, a odhalují naše tajné myšlenky.

I když jsme bydleli v jednom městě, Jiřího jsem nevidala. Ani jsem nechtěla. Jednou v zimě pozvali rodiče Kolářovy na večeři. Nevěděla jsem, kam se uchýlit. Zdálo se mi, že naše fyzická blízkost je v rámci společenských konvencí a zdvořilostí nevhodná. Nejspíš mi přišlo zatěžko obracet se na něj ústně.

Šla jsem se podívat na vernisáž do galerie Maeght, kam přišla snad celá česká komunita. Bylo to radostné setkání. Držela jsem se stranou a pozorovala Jiřího: byl velmi živý, smál se a mluvil česky pěkně nahlas. Ve francouzštině byl pochopitelně o něco tišší. Přátelsky mě přivítal a představil několika lidem.

S rodiči jsme Jiřího navštívili v jeho ateliéru ve dvacátém okrsku. Byl to krásný světlý prostorný ateliér s vysokým stropem. Všude byly knihy a výtvarná díla. Kolář

nám vysvětlil, jak lepší své papíry. Aby byly dokonale rovné, skládal na ně těžké knihy.

Jako dárek jsem mu přinesla maličkou sošku těhotné ženy myjící se ve škopíku. Tehdy jsem se seznámila s Romanem Kamešem a dohromady s okouzující Bělou jsme strávili příjemné chvíle.

Běla. Jsem si jista, že v našem dopisování z ní bylo hodně. I když všechny dopisy, které jsem házela do schránky, byly adresovány Jiřímu. Později mezi námi vzniklo přátelství a pravidelně jsem se vídaly, abychom si pohovořily o práci a o životě.

V roce 2008 jsem se za ní jela podívat do Prahy a navštívila ji spolu s Irène Bizotovou a Olgou Pujmanovou. Bylo to naposledy, co jsem ji viděla, naposledy co mi zamávala z okna.

Rok korespondence uběhl. Studentský život mě zaměstnával stále víc, mé lásky také. Na svůj závazek jsem ale nezapomněla ani jednou.

Bylo to v roce 1986. O dvacet let později jsem díky Olze Pujmanové dostala fotokopie svých dopisů Jiřímu, jejichž kopie jsem si nedělala. Obálka s nimi přišla po dvaceti letech přesně na den, kdy Jiří sepsal naši smlouvu fialovým písmem. Náhoda na sebe někdy vezme slavnostní podobu. Přestříhla jsem provázek a ponořila se do dopisů, které jsem psala, když jsem byla mladá. Četla jsem je jako voyeurka svého vlastního života a viděla to nesmírné sebeovládání. Dnes bych toho na sebe asi prozradila víc. Za svou tehdejší zdrženlivost mohu spatřit dobře vychovanou mladou dívku, jakou jsem byla. Zdá se mi, že jsem se stala někým jiným. Kdo ví?

V každém případě byl pro mě ten rok dopisování s umělcem, jehož jsem oslovovala „cher Jiří“, velmi důležitý. Vždyt nepochybně ovlivnil mou budoucí výtvarnou práci.

Výběr výtvarných děl a dopisů

V Etretatu se společně s Olgou Pujmanovou a Irène Bizotovou pokoušíme udělat výběr z mých 354 dopisů Jiřímu Kolářovi a ze zrovna tolika koláží, které jsem od něj dostala: 253 pohlednic a jiných, větších prací.

Dáváme dohromady pohlednice vztahující se k Etretatu, k cestě do Řecka, ke všudypřítomné slečně Rivierové a ty, jež reflektují určitá duševní rozpoložení, o jakých jsem se zmiňovala ve svých dopisech. Je třeba poznamenat, že spoustu koláží mám dnes zarámováno doma v Tarragoně ve Španělsku, a tak je nebylo možno použít pro tento článek.

Etretat, srpen 2011

BEATRICE JIŘÍMU

Drahý Jiří,
posílám Vám spiklenecký pozdrav. Slečna Rivierová je zrovna tak půvabná ve dne jako v noci, kdy nepozorovaně uniká její tajemství.

Posílám Vám přátelské pozdravy *Béatrice*

Paříž, 22. srpna 1986

Drahý Jiří,
měla jsem nesmírnou radost, když jsem dnes v poště našla tři dopisy od Vás. Všechny jsem je přečetla a obdivovala každý zvlášť, moc se mi líbily.

Samozřejmě jsem se podívala do zrcadla a díky Vám se přeměnila v ptáka. Stala jsem se strnadem, který může mít nejrůznější podoby, a najednou se cítím lehoučká.

Už týden se každé ráno těším, co bych Vám večer mohla napsat, a představuji si různé události, které se přes den odehrají, a o kterých Vám večer budu psát.

Ale večer, když přijde čas na psaní, se snažím připomínat jen ty šťastnější dojmy a ušetřit Vás „obyčejných“ starostí dvaceti-leté dívky.

Myslím na spousty věcí, které bych Vám mohla poslat. Chtěla bych vyfotografovat a ukázat Vám předměty, které mám ráda.

Na shledanou zítra, drahý Jiří *Béatrice*

23. srpna 1986

...Chtěla bych mu vyprávět něco úžasného, nějaký příběh, který by pobavil i jeho... Je už pozdě, pobolívá mě hlava a jsem už unavená. Raději půjdu spát, v noci se mi bude něco zdát a zítra mu o tom napíšu...

24. srpna 86

...Mám před sebou horu práce a občas mně dochází odvaha, bojím se, že to nezvládnou ...slíbila jsem si, že udělám nemožné. Chtěla bych mít jistotu, že tak nespoutaná a silná vůle existuje...

26. srpna 1986

Drahý Jiří,
dostala jsem Vaši dojemně taktní odpověď, vidím v ní bod po bodu své duševní stavy: barvy, nepokoj, rozmanitost a roztěkanost představují má přání a vnitřní boje, zatímco někde vzadu nebo ve skutečnosti se objevují termíny, přesnost, povinnost. Dopis jsem dostala ve tři hodiny odpoledne a měla jsem ho při sobě až do večera, abych se na něj mohla občas podívat.

Na víkend pojedou zase do Etretatu, kde na Vás budu samozřejmě moc myslet. Budu se dívat na útesy novými očima

a přitom myslet na to, jak jste je popsal ve svých posledních dopisech.

Na shledanou zítra, drahý Jiří *Béatrice*

27. srpna 86

...Světla města pomalu zhasínají a lidé už myslí na zítřek.

Za chvíli seběhnu po schodech našeho domu s dopisem v ruce, otevřu vrata a opatrně se rozhlédnu, abych se ujistila, že mě při mé noční pochůzce nebude obtěžovat žádný nepřátelský stín. Půjdu sama temnou ulicí, abych dala do schránky dopis, který dostanete ranní poštou.

Dnes večer mám dojem, že čekám na nějakou událost, na nějakou náhodu, ale neumím upřesnit jakou...

Paříž, 1. října 86

Je mi dvacet let a nechci zemřít, aniž za sebou zanechám něco stvořeného vlastními silami. Ale jakmile se rozhodnu být ve svých dopisech upřímná, nemohu skrývat své slabé stránky...

Jsem připravená pokračovat v naší korespondenci, dokonce bych z toho měla velkou radost. Ale zároveň bych si chtěla být jistá, že Vás to neobtěžuje, a nechci, abyste se cítil povinen „psát“ mi každý den, i když se Vám to nehodilo...

Paříž, 4. října 1986

...je nemožné přetlumočit Vám pocit okouzlení, který jsem zažila dnes ráno, když jsem otvírala Váš balíček. Než jsem ho otevřela, dívala jsem se na něj, jako když pozorujeme záhadný předmět, o němž víme, že obsahuje úžasné věci, a potom jsem z balíčku vytáhla spoustu nečekaných myšlenek a nápadů, které mě uchvátily.

Paříž, 7. října 1986

Mám ráda hluboký a těžký spánek, který je odměnou za únavný den a který je živnou půdou pro náhody příštího dne...

Paříž, 8. října 1986

...všude je modro - za domy, za listím stromů a za autobusy, vše se zdá mnohem jednodušší a méně vážné...

PS. Dekuju Vám za vasi pozor a za vsechny „Kolaze“, „Beatris“
(v češtině)

Já, níže podepsaný Jiří Kolář, bytem v Paříži (20. okrsek), 61 rue Olivier Métra, se tímto zavazuji, že pokud budu v dobrém zdravotním stavu a budu plně vládnout svými schopnostmi, budu denně posílat po dobu jednoho roku počínaje 4. říjnem 1986 slečně Béatrice Bizotové

bytem v Paříži (15. okrsek), 75 avenue de Breteuil, koláž ve formátu podle mé představy.

Řečená Béatrice Bizotová bude za to muset posílat každý den mně, níže podepsanému Jiřímu Kolářovi dopis, jehož délka nebude předem určena ale jehož obsah bude věrně odrážet její život, což znamená, že se v dopisech nebude bránit slově o svých snech, touhách, žalech, radostech atd., jak to vyžadují pravidla korespondence mezi velmi mladou dívkou a starým mužem.

Kéž nám země dá sílu a nebesa nám oběma pomáhají, abychom oba řádně naplnili znění této smlouvy. *Jiří Kolář*

Já, níže podepsaná *Béatrice Bizotová*, bytem v 15. okrsku v Paříži, 75 avenue de Breteuil, se tímto zavazuji, že pokud budu v dobrém zdravotním stavu a budu plně vládnout svými schopnostmi, budu den co den posílat panu Jiřímu Kolářovi bytem ve 20. okrsku v Paříži, 61 rue Olivier Métra dopis, jehož délka nebude předem určena, ale jehož obsah bude věrně odrážet obsah mého života, jak to vyžadují pravidla přátelské korespondence mezi „velmi mladou dívkou a starým mužem“. *Béatrice Bizotová*

neděle 9. listopadu 1986

Dnes odpoledne mi otec přinesl sochařskou hlínu. Moc mě baví vlastníma rukama vytvářet formy a bytosti z jílové hmoty. Už jsem „přivedla na svět“ tři ženy. První leží a čte si knihu, druhá sedí zabalená do ručníku a na hlavě má klobouk a třetí, kterou mám nejraději, je těhotná. Klečí a myje se.

Paříž, pátek 14. listopadu 1986

(předmět nalepený v záhlaví - malý klíček) Tady je klíček, k němuž možná najdete zámek. Určitě se tak dostanete k pokladu nepřímo úměrnému jeho velikosti...

Babička měla dřevěnou krabičku, ve které bylo kolem pěti set klíčů, z nichž každý měl nějaké tajemství. Kdo ví, kam Vás zavede právě tenhle... Tajná zásuvka ve starožitném kusu nábytku? Schránka na šperky? Zaprášená skříňka, kde po staletí spí vášnivě dopisy Romea a Julie? Kdo ví...

čtvrtek 20. listopadu 1986

Tak jsem Vám ty klíče konečně poslala, chvíli to trvalo, než se mi podařilo zajít na poštu. Doufám, že je dostanete bez potíží.

Ráda jsem slyšela v telefonu hlas Vaší paní, posílám jí uctivé a přátelské pozdravy.

Byla jsem ráda, že se Vám malý klíček líbil a s potěšením jsem pro Vás vybírala ty, které dostanete poštou.

25. 11. 86

...Dnes to na fakultě vřelo. Všichni studenti plácali páté přes deváté o návrhu zákona ministra Devaqueta, který by měl pozměnit některé stanovy univerzit... Já jsem se osobně této polemiky nezúčastnila, protože jsem ještě nečetla text toho zákona... rozhodli se, že budou stávkovat, a přerušují výuku těm, kteří nestávkují, se slovy „demokracie je zákon většiny a té se menšina musí podvolit“... ti, kteří budou pro zákon hlasovat, nebudou rušeni studenti, kteří nestudují. To může studentům jen uškodit, protože nakonec nezvládnou zkoušky. Měli by raději demonstrovat, to by mělo větší dopad...

pátek 28. listopadu 1986

...Děkuji za Váš příběh, jak ho napsal Jindřich Chalupecký... dá se říci, že jste něco jako průkopník? Že jste své myšlenky vždy vyjadřoval s odvahou a nezávislostí vlastní některým umělcům, pokaždé nově, pokaždé velmi výrazně...

pondělí 8. prosince 86

...„Jiri Kolar l'œil de Prague“ je moc krásná kniha. Děkuji Vám mnohokrát, že jste mi ji daroval. Prolistovala jsem si ji a Vaše pomačkaná Praha se mi líbila. Mám chuť se tam rozjet víc než kdy jindy.

Začala jsem číst text Michela Butora a moc si tu poetickou konverzaci vychutnávám...

pátek 12. prosince 86

...pustila jsem se do „Odpovědí“ a nemohu se od nich odtrhnout. Jste muž pokroku. Objevuji mnoho nového a při čtení mám pocit, že oblétnám svět, že vidím spoustu věcí...

26. prosince 1986

Je pozdě večer, tak pozdě, že si můžeme dělat legraci ze všeho. Je to trochu, jako když se člověk napije tak akorát, aby měl pocit, že je střízlivý a že vidí svět z nadhledu. Někdy mám v těch bláznivých atmosférických výšinách myšlenky, nápady a intuice, o kterých bych Vám ráda napsala, ale mám obavy, že jen co bych je poslala, změnila bych názor.

neděle 28. prosince 86

Možná se všichni nacházíme v obrovské průhledné bláně plující ve vesmíru bílého prázdna. Možná se hvězdy nekonečně rozprostírají do nekonečna nekonečna. Nejsou žádné hranice. Možná jednou, na konci časů, Bůh dá zaniknout i prostoru. A nebude už NIC. Duše nepotřebují prostor ani čas, jsou věčné.

Benoît a já jsme o tom včera přemýšleli a říkali jsme si, že nás to přesahuje...

úterý 30. prosince 86

...Máte štěstí, že jste jednoho dne potkal slečnu Eiffelovou v jejích lehkých šatech a hlavně slečnu Monu Lisu, která je tak nepřístupná!...

pátek 2. ledna

...chci Vám poděkovat za tu krásnou báseň s klíči. Děkuji také Běle Kolářové, že nám věnovala svůj čas a svou laskavost. Musím říci, že když jsem přišla do ateliéru, byla jsem očarovaná, vlastně skoro vyvedená z míry.

Stohy papírů a knih, pár báječných prací a výtvarník osobně.

Jiří Kolář má usměvavé oči, hluboko v nich jiskří humor.

neděle 3. ledna 87

Dnes ráno voněly na schodišti opečené sladké toasty nebo buchta. Vůně se vznášela hlavně v prvním patře, říkala jsem si: „o tom povím Jiřímu“. Bylo to skoro lepší, než kdybych je ochutnala: jemné, sladké, lehce opečené. Kdo by uvěřil, že takováhle vůně může vycházet od partaje z prvního patra? Uspořádaná dvojice bezvýrazných lidí, které potkáváme na schodech, aniž je vnímáme...

sobota 31. ledna

Být sám. To je možná ta nejdrsnější realita a nejzoufalejší pocit. Myslím, že mám strach z opravdové samoty, z té, do níž se uzavíráme sami, protože si myslíme, že nás tam zahnal okolní svět. Hluboká samota, kde každá myšlenka je bezvýhodná a je světem, ve kterém toneme. Samota, která není dočasná ani nepředstavuje klidný přístav, ale věčnost, okamžik prodloužený do nekonečna.

pondělí 2. března

Toto je flétna

Drahý Jiří,

dostala jsem Vaši koláž v pondělí pozdě v noci v Paříži. Má duše začíná chápat závažné věci – schovává se za hradbami, za hradbami ticha nebo za hradbami konvencí, ostychu. Hradby kolem téhle mladé dušičky, která zatím dostala jen pár štouhanců a utržila možná jednu ránu, jsou velmi pevné... Ve skutečnosti jsou možná hradbami strohého rozumu, jen záminkou, jak najít trochu spánku i přes šilenství nebo horečku duše právě tuto noc schopné všeho...

neděle 8. března 87

Neděle bývá nejponuřejší a nejsmutnější den z celého týdne. Neděle mě k ničemu neinspiruje. Ulice je prázdná, světla na křižovatkách svítí pro auta, co zůstala v garážích...

pondělí 23. března 87

Drahý Jiří,

říkám si, zda se nejvíc měníme kolem dvaceti let. Tak trochu doufám, že ano, protože když se to tak vezme, dá dost práce pořád se měnit. Vzrůstem jsme jako dospělí (nebo skoro), přesto denně zjišťujeme, že ty tam jsou jistoty včerejších dní, které by nám posloužily jako opora. Ptáme se, možná trochu moc, zda to, co děláme, je dobré, a rozhodně dost dobře nevíme, co vlastně chceme. Ale zároveň víme, že něco chceme...

sobota 28. března 87

...Řekla jsem bratrovi, že kdybych měla umřít, svěřila bych mu všechny ty temné a ničivé myšlenky, a on by tak mohl mít materiál na psaní epopěj o dospívající husičce...

středa 1. dubna

...Kdo má víc viny na smrti krále v Shakespearově hře „Macbeth“? Macbeth sám nebo jeho žena? Tuhle otázku zadala má matka svým studentkám jako písemnou práci. Všechny odpověděly, že lady Macbeth. Podle nich to byla ona, kdo ho ponoukal k zabítí, kdo ho pokoušel a kdo podporoval jeho ambicióznost. On naopak miloval krále, sice byl ambiciózní, ale váhal. Zabít nebo nezabít, toť otázka.

Maminka a já jsme odpověděly, že vinen byl on. Lady Macbeth byla vrtošivá dívka, trošku bláznivá, hnala se stále kupředu a s ničím si nelámala hlavu. Zato Macbeth vše promyslel, rozhodl se a svou lásku ke králi obětoval vlastním ambicím. Tím si vybral. Při rozhodování, ať už jsou okolní podmínky jakékoliv, nastane okamžik, kdy jsme SVOBODNÍ.

Matčiny studentky si myslí, že člověk je podmíněný svým okolím a není svobodný, je zatížený svým osudem.

Takový pohled na člověka a na život se mi zdá opravdu chmurný. Já si myslím, že každý má možnost být svobodný aspoň jednou za život. Možná té možnosti všichni nevyužijí, zanedbají ji. Třeba nemají sílu uchopit příležitost, ale mají ji, i když třeba jen docela malou...

úterý 28. dubna 1987

...Žena vůně, žena maska, hvězda, orientální záhadná žena, žena křehká, žena matka,

a žena pevnost, teplo. Ač jsou zdánlivě všechny stejné, nosí hluboko v sobě tyto různé podoby, všechna tato zrcadla.

Asi jste někam odcestoval – to Vám závidím. Já jsem se vrátila na univerzitu, která se zas pomalu dostává do chodu.

Obalila jsem si pravou nohu hlínou a udělala jsem si formu. Jestli se mi to povede, pošlu Vám poštou kus své nohy...

středa 13. května 1987

...Děkuji mnohokrát za koláž, která mi přišla dnes ráno. Je stejně krásná z obou stran. Nicméně poselství není stejné na přední a na zadní straně (et vice versa). Kůň táhne myšlenky mladé ženy k minulosti, násilím ji nutí, aby se obrátila k poklidu a k tajemství. Druhý kůň, ten modrý, ji vyzývá, aby se dívala směrem k horizontu. Jaké myšlenky se asi skrývají za tím uzavřeným, strnulým a možná ztraceným pohledem? Jakou výzvu asi poslechnete? O tom rozhodnu já tak, že otočím obrázek jednou nebo druhou stranou ke zdi...

středa 20. května 1987

...Čtu pozorně „Dny roků, roky dní“... Líbí se mi nápad, že „jediná báseň, pár veršů, jediný obraz ne větší než pohlednice naplňuje celý jeho horizont, jeho činy, jeho slova a dokonce jeho budoucnost“.

4. října 1987

Drahý Jiří,

rodiče někam šli a já jsem si pozvala kamarády. Je pozdě, všichni odešli. Poslouchám Chopinovy melodie a je mi zvláště smutno. Světla v salonu jsou rozsvícená a zaplňují ticho a samotou.

Vzpomínky přicházejí a připomínají mi výjimečnost dnešního dne. Tahle slavnostní atmosféra velkých, nezapomenutelných příležitostí mě rozteskňuje, nebo spíš mi dodává vážnosti.

Ještě jsem se nezmínila, že dnes je 4. října. To datum mám vryto do paměti – přesně před rokem jsem dostala Váš dopis-smlouvu, ve kterém jsme se zavazovali já ke psaní dopisů a vy k zasílání koláží „podle pravidel korespondence mezi velmi mladou dívkou a starým mužem“.

Drahý Jiří, jestli jsem Vám poslední dobou nepsala dost pravidelně, tak je to proto, že mě v duchu zaměstnával dnešní dopis. Ale teď si při psaní uvědomuji, že jsem si ho dost nepromyslela – právě teď chápu, jak je tenhle dopis významný.

Už víc než rok Vám píšu den co den, sedám si před čistý papír, abych popsala podstatné události uplynulého dne, ale třeba i nenápadné a nevýznamné věci. Už rok se denně ptám, za co stálo posledních

dvacet čtyř hodin mého života. A teď, když se ohlédnu, vidím, že psaní některé události zvýraznilo. A možná mému životu dodalo důležitosti. Jako kdyby se události někde otiskly, a neuplynuly tak s proudem toho všeho, co se zapomíná.

Také už je tomu rok, co od Vás dostávám Vaše básně – často mě vyvedly z míry, ale vždycky potěšily.

Za ně, ale i za spoustu dalších věcí, Vám Jiří děkuji. A jsem moc ráda, že jsem se s Vámi mohla podělit o své radosti, starosti, trápení anebo jen pouhá pozorování života.

Jsem také šťastná, že jsme si psali právě letos – jako kdyby mi osud nadělal o čem psát a o čem přemýšlet: babiččino úmrtí, mé první zaměstnání, cestování a citové záležitosti. A také dny zdánlivě prázdné nebo obyčejné a přitom plné ponaučení.

Jiří, jsem šťastná, že jsem se seznámila s Vámi a s Vaší rozkošnou Bělou.

Drahý Jiří (teď použiji Vaše vlastní slova z loňského roku), země nám dala sílu a nebesa nám oběma napomohla, abychom dostáli našemu závazku. Smlouva je smlouva a to je její hodnota. Zdá se, že datum naší smlouvy vypršelo a že přišel čas říci si, že všechno dobré má svůj konec. Drahý Jiří, já si ale myslím, že neodolám pokušení Vám občas napsat dopis (pokud dovolíte) jako poslední záchrany umírajícího anebo jednoduše jen tak, v klidu a míru.

Líbám Vás i Bělu *Béatrice*

JIŘÍ BÉATRICE

Drahá Béatrice,

Myslím, že z nás budou staří přátelé. Lituji jenom, že já budu pořád starý a Vy velmi mladá. Zde je návod, jak použít vystřiženou pohlednici: najděte si nějakou svou fotografii a dejte ji pod vystřižené místo. Máte pocit, že vypadáte jinak? Potom jděte do koupelny a podívejte se do zrcadla skrz vystřižené místo. Podívejte se také, co to udělá s Vašimi prsty, s ústy, vlasy atd...

Zatím ode mne nečekejte písemnou odpověď, ale s radostí Vám odpovím pokaždé nějakou vystřižanou nebo polepenou pohlednicí.

S přátelským pozdravem Váš J. K

(1986)

Drahá Béatrice,

vyberte si jakoukoli reprodukci a vložte ji pod „masku“. Ostatní můžete zahodit, nebo srovnat v pořadí, které pokládáte za nejlepší.

J. K

27. srpna 1986

Milá Béatrice,

mezi vůlí a rozptýlením zeje nepřekročitelná propast a mezi úpornou prací a zanedbáním vládne smrtelné nepřátelství. Tak pozor na všechno, co Vás čeká.

Jsem člověk, který vzal za své van Goghova slova, že se nenarodil jen proto, aby něco užil, ale aby na světě něco udělal, a protože nemám rád lhostejnost a nedbalost, do kterých každý z nás rád upadá, navrhuji Vám, abychom naši „korespondenci“ nechali usnout na dobu, dokud nebudete mít zkoušky za sebou.

Přijměte tedy dnešní můj dopis jako poslední, než mi s radostí oznámíte vítězství své vůle.

S pozdravem Vaším ctěným rodičům

Váš J. K

P. S. Otvory na reprodukci zaplňte příloženými útržky, jak Vám přijdou pod ruku. Na zadní straně přilepte lepenkou a připíchněte si to, kam se Vám zlíbí.

Drahá Béatrice,

jestli se Vám slečna Rivierová nelíbí, podívejte se na ni večer, za světla lampy. *Přátelsky Váš J. K*

1. května 1988

Drahá Béatrice,

Posílám Vám verše českého básníka

K. H. Máchy. Byl pozdní večer, první máj, večerní máj. Byl lásky čas. *I. Blatný, Běla, J. K, Roman [Kameš]*

Béatrice Bizotová se narodila 7. dubna 1966 v Miláně. Žila v Miláně a v Sydney. Do Francie se vrátila ve třinácti letech. Vystudovala obor dějiny na Sorbonně a získala diplom na škole žurnalistiky (Ecole Supérieure de Journalisme). Poté odjela do Itálie, kde se v Miláně zapsala na Akademii výtvarných umění Brera. Po návratu do Paříže pracovala několik let jako novinářka, v roce 1993 odcestovala na pět let do Spojených států, kde se zdokonalovala v sochařství a stala se sochařkou. Roku 2004 se odstěhovala do Španělska. Tam má ateliér a žije s manželem a třemi dětmi. Vystavovala ve Spojených státech, v Paříži, Compiègne, Le Havru, Barceloně a v Muzeu moderního umění v Tarragoně ve Španělsku. Pro veřejná prostranství města Tarragony vytvořila tři sochy.

Překlad Klára Notaro

