

Úvodem

Každé umělecké dílo je implicitním zdrojem mnohostranných informací, k nimž lze přistupovat z několika různých teoretických a metodologických východisek. Ta vymezují specifické zorné pole - perimetr, v jehož rámci jim můžeme klást otázky a snažit se na ně nalézat smysluplná vysvětlení. Předmětem našeho výzkumu jsou především středověká výtvarná díla, jejichž umělecký původ je třeba hledat mimo domácí tradici, v prostředí „cizích“ geografických regionů. Primárním předmětem studia jsou tedy díla ve své autonomní entitě a podstatou řešení je především objasnění jejich širších uměleckohistorických souvislostí (tím nejpodstatnějším výstupem jsou konec konců poznatky znalecké povahy týkající se jejich lokalizování, připsání a datování). Koncentrace na zmíněné lakonické procedury připomínající známý výrok Erwina Panofského o „znalci jako lakonickém historikovi umění a uměleckém historikovi jako povídavém znalci“¹ nicméně neznamená, že smysl práce chápeme pouze v oné ryze „lakonické“ lokalizaci pojednávaných děl, tedy řečeno s Wolfgangem Schmidem - v jejich umístění „v prostorovém a časovém koordinačním systému“². Jsme si vědomi toho, že předmět studia má vyjma otázek formálně stylistických vztahů současně implicitní přesah k mnoha dalším problémům mnohem obecnější a obzvláště ryze teoretické povahy. Několika specifickým aspektům se na půdoryse především divácky koncipovaných kapitol, věnovala výstavní prezentace uspořádaná pod názvem „Zdaleka i zblízka“ na přelomu roku 2009/10 v Moravské galerii v Brně³. Vzhledem k tomu, že při této příležitosti vyšla také stejnojmenná publikace, nabízí se proto hned v úvodu legitimní otázka, jaký je vztah předložené habilitační práce ke stejnojmennému projektu realizovanému ve dvou specifických formách (výstava, katalog) a zda (a respektive proč a čím) má smysl se k tématu ještě vrátet.

Pro kladnou odpověď hovoří, podle mého soudu, hned několik důvodů. Pomineme-li vlastní materiálovou stránku věci – jmenovitě dílčí povahu studovaného vzorku uměleckých exponátů, který bude pochopitelně vyžadovat další systematickou práci a dílčí etapy studia (to

¹ Erwin Panofsky, *Zum Problem der historischen Zeit*, v: *Aufsätze zur Grundfragen der Kunstwissenschaft*, (ed. Hariolf Oberer a Egon Verheyen), Berlin 1964, s. 78-79.

² Wolfgang Schmid, *Kunstlandschaft – Absatzgebiet – Zentralraum. Zur Brauchbarkeit unterschiedlicher Raumkonzepte in der kunstgeographischen Forschung vornehmlich an rheinischen Beispielen*, v: *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerk im historischen und kunstgeographischen Kontext*. (Hrsg. Uwe Albrecht und Jan von Bonsdorff mit Annette Henning), Berlin 1994, s. 22.

³ Připomeňme, že základní narativní linka výstavy byla členěna do čtyř tematických kapitol: Umění beze jmen, Umělec vs. podnikatel, Zrození umělce a Umění z daleka. Publikace, která vyšla při příležitosti výstavy: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Zdaleka i zblízka. Středověké importy v Moravských a slezských sbírkách*, Moravská galerie Brno 2009.

je ovšem úkolem budoucnosti), je to zejména fakt, že těžiště publikace, která při příležitosti výstavy vyšla, spočívalo především v katalogové, soupisově orientované části. V úvodní stati proto mohla být některá z širokého spektra relevantních témat sice ve stručnosti naznačena, otevřena, ale už nikoliv seriózně řešena. Především v tomto aspektu jako autorka pocítuji největší deficit. Nehledě na to, že k některým z témat se staly pobídkou teprve reakce, s nimiž se realizovaný projekt setkal a se kterými se, alespoň do určité míry na těchto stránkách vyrovnávám. Předložený habilitační spis tedy není obsahově totožný s výše zmíněnou publikací, i když ta je jejím fundamentálním základem, pokud jde o komplexnost tématu, ta je bezpochyby v součtu obou složek. Doplněna je především o úvodní teoretickou stať objasňující předmět výzkumu, zatímco některé kapitoly z pera kolegů musely být, s ohledem na autorství habilitační práce, pochopitelně naopak vypuštěny. Proměny doznala také katalogová část, která zahrnuje pouze mnou zpracovaná hesla a v níž jsem se pokusila reagovat na věcné připomínky recenzentů, popř. zapracovat některá nová zjištění. Pokud jsem se nicméně některá diskutovaná a tedy zpochybněná připsání rozhodla záměrně ponechat beze změny, hlavním důvodem byla zejména skutečnost, že si přesvědčivá argumentace vyžádá ještě nějaký čas a že bude třeba počkat na výsledky detailních, materiálově technologických průzkumů. Nepochybně se brzy stanou předmětem mnou připravovaných samostatných, monograficky zaměřených pojednání. I přes pokročilý stupeň rozpracování jsem se nakonec rozhodla rezignovat na zařazení samostatné kapitoly o sběratelském pozadí. Z větší části by totiž zbytečně dublovala obsah nedávno obhájené doktorské práce Hany Vorlové, která vznikala v průběhu naší vzájemné spolupráce na tištěném katalogu a která se podrobně zabývá počátky a historií sběratelství středověkého umění včetně relevantních sbírkových konvolutů a lokalit⁴. Speciálně historie lichtenštejnských sbírek je pak součástí samostatného výzkumného projektu řešeného na půdě Moravské galerie v Brně zejména kolegyní Martinou Strakovou⁵.

Jeden z důležitých faktorů, k němuž ostatně odkazuje zvolený titul práce, je prvek mobility. Pod ním chápeme jak pohyb samotných umělců, tak pohyb děl (stranou necháváme další jev, který by mohl být v této souvislosti rovněž diskutován - jako „pohyb“ myšlenek⁶), eventuelně další faktory, které jsou předpokladem fenoménu umělecké výměny. V tomto kontextu nás nicméně speciálně zajímá především faktor pohybu děl, tedy otázky, které

⁴ Hana Vorlová, Sbírký zaalpské gotické plastiky na hradech a zámcích severní Moravy a Slezska (Bouzov, Šternberk, Hradec nad Moravicí), dizertační práce FF UP Olomouc 2009.

⁵ MK00009487102 - Vznik a formování sbírek Moravské galerie v Brně (2005-2011, MK0). Martina Straková se lichtenštejnskými sbírkami v současné době intenzivně zabývá.

⁶ Tento aspekt vnesl do diskuze u kulatého stolu (viz. pozn. 11) Lubomír Slavíček.

kauzálně souvisí zejména s uměleckým provozem a tudíž také s uměleckým trhem – jinými slovy s problémy pohybujícími se někde mezi uměním a ekonomikou⁷. Vedle těchto komplexnějších fenoménů, které jsou prostřednictvím jednotlivých děl různou měrou aktualizovány a tematizovány, v sobě kategorie děl cizího původu, jak víme, spojuje mnoho dalších aspektů, jež bývají zpravidla zkoumány separátně. Dotýkají se jak specializované historie sběratelství, uměleckohistorického znalectví nebo tématu uměleckého obchodu - tedy všech průvodních mechanismů tzv. uměleckého provozu.

V názvu (stejně jako v podtitulu) výše zmíněného výstavního projektu i publikace (titul zachovávám i pro předloženou habilitační práci), jsem do popředí postavila zmíněné téma přenosu, či transferu uměleckých děl navozující představu cizích krajů, popř. prvek vzdálenosti nebo „exotičnosti“ jako jeden z podstatných faktorů pro rozkrytí určité specifické kvality uměleckého artefaktu. Pochopitelně s vědomím, že není zdaleka faktorem jediným. Nemůže být totiž sporu o tom, že komplexnost tématu, které tato látka pro uměleckohistorické studium otevírá, tento prvek zdaleka nevyčerpává. Přesto byl právě tento pohled na věc pro mě jedním z rozhodujících impulzů pro určité, byť poněkud provokativní a tudíž svým způsobem „riskantní“ vybočení z obvyklých terminologických zvyklostí. Jak se ukázalo, mohlo být totiž považováno za určitý „prohřešek“ vůči konvencím uvnitř uměleckohistorické vědy, popř. dokonce vyznít jako projev určité „nekonceptnosti“⁸. Z pohledu odborníků může být totiž pojem „import“ použitý v podtitulu a zastřešující disparátní konvolut uměleckých exponátů rozmanitého původu a s neméně rozkolísanou individuální historií pochopen a interpretován rozličně nebo dokonce kontroverzně. V přístupech ke zpracování děl cizí provenience, v kunsthistorii jak víme, jednoznačně převládá standardní koncept plošně soupisových sbírkových katalogů. Mým záměrem bylo se – částečně také s ohledem na vizuální ekvivalent ve výstavní části - tomuto, pro naše účely poněkud mechanicky, či „statistický“ orientovanému pojetí, vyhnout. Právě potřeba hledání nějakého elementárního společného jmenovatele, klíče, jež by povahu materiálu svázal určitou jednotící linkou, si vyžádala poněkud nestandardní způsob uvažování o předmětu výzkumu.

Samozřejmě jako jednu z motivací nechci v žádném případě pomínout skutečnost, že sám pojem „import“ svými významovými konotacemi s tématem pohybu děl, obchodu, dovozu apod. relativně dobře rezonoval. Na druhé straně jsem si vědoma toho, že toto spíše „intuitivně“ vyznívající zdůvodnění, odborníky nemohlo v žádném případě uspokojit. Pokud

⁷ K tomu viz např. Bernd Roeck: *Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.-17. Jahrhundert)*, Göttingen 1999, s. 7-9.

⁸ Vaněk (cit. v pozn. 10), s. 16.

jedna z kritických výtek na adresu realizovaného projektu směřovala právě k deficitu v „jasném vymezení předmětu bádání“, popř. v očekávaném důkladnějším zpracování v českých dějinách umění „dosud neprobádaného a nedefinovaného tématu importů“, přijímám ji jako „hozenou rukavici“. Zejména jim dlužím vysvětlení, na které se v tištěné formě katalogu, především s ohledem na jeho omezený rozsah, již bohužel nedostalo⁹. Pokud tedy projekt sám o sobě zmíněné teoretické a metodologické problémy nevyřešil, mohu naopak s jistým uspokojením konstatovat, že je alespoň vyprovokoval a otevřel k následné odborné diskuzi. Zvláště potěšující je pro mě skutečnost, že inicioval zejména společné pracovní setkání u kulatého stolu v červnu tohoto roku, uskutečněné na půdě Národní galerie v Praze, jehož závěry budou kolegy jistě využity v práci na dalších, obdobně zaměřených projektech. Vzhledem k tomu, že jakkoliv sumarizovat by bylo v této fázi ještě předčasné, nemůže mít ani tento text, který na zmíněné odborné setkání rovněž reaguje, ambice nabídnout nějaké ucelené koncepční a teoretické řešení. I když vznikl z určitého odstupů v situaci, kdy aktuálnost projektu do jisté míry odezněla, měl by být pochopen jako jeden z dalších dílčích, spíše pracovních diskusních příspěvků k uvedenému tématu. Jako součást habilitačního spisu je „optika importů“ příležitostí k zamyšlení nad znepokojivými terminologickým a popř. metodologickým otázkami, na které při studiu narážíme a na něž obtížně hledáme jednoznačnou odpověď.

Nemůže být sporu o tom, že „import“ je krajně problematickým pojmem, jehož používání se v praxi řídí mechanickou setrvačností, při snaze o jeho bližší objasnění však zůstává historik umění zpravidla v rozpacích. V uměleckohistorickém prostředí kupodivu nenacházíme snahy po interpretační diskuzi, názorovou výměnu, ani cílené podněty k teoretickému uvažování nad jeho významem a potažmo použitím¹⁰. Jeho obsah bývá mnohdy natolik podřízen individuální libovůli, že by se s nadsázkou dalo říci, že o něm mnohdy mluvíme každý jinou řečí. Mohli bychom na tomto místě parafrázovat výrok Hanse Beltinga, že sice existují společné termíny, ale že se obecný pojem omezuje na individuální chápání, individuální způsob jeho porozumění¹¹.

⁹ Absence bližšího vysvětlení pojmu „import“ a tudíž vymezení předmětu bádání mně byla vytknuta v recenzi projektu: Martin Vaněk, *Zdaleka i zblízka*, v: *Ateliér*, č. 2, 211.2010, s. 16.

¹⁰ Teprve projekt „Zdaleka i zblízka“ a studium příbuzného materiálu pražských kolegyně Michaely Ottové a Olgy Kotkové vyústil v společnou iniciativu k uspořádání kulatého stolu v Národní galerii v Praze v červnu tohoto roku, kde byla diskuse na toto téma zahájena.

¹¹ Hans Belting, *Konec dějin umění*, Mladá fronta 2000, s. 17.

Kdy jsou a kdy nejsou díla importy? Pojem versus obsah - v teorii i praxi

Ačkoliv termín „import“ patří k běžnému verbálnímu aparátu, či ještě spíše klasifikačnímu instrumentu každého historika umění, v kontextu umělecko-historické disciplíny není kupodivu exaktně popsán či definován (pokud víme, obecná teorie nějakou závaznou „generální“ definicí nedisponuje). Většinou chybí v rejstřících uměleckých publikací, ve specializovaných slovnících i oborové encyklopedické literatuře¹², a pokud jej na těchto stránkách najdeme, je v nich charakterizován zpravidla jen velmi lakonicky - jako výraz odvozený z latinského slova „dovoz“, jeho výskyt ve slovesném tvaru „importovati“ pak ve smyslu dovážeti, přivážeti¹³.

Zdá se, že „import“ můžeme považovat spíše za empirický fenomén, který více než v teorii je konstituován v každodenní umělecko-historické praxi (ostatně aplikování elementárních soudů, klasifikací, atribucí, lokalizování děl do určitých stylistických souvislostí, místa a času, tvoří „fundamentální část životopisu umělecké historie“)¹⁴. V tom také spočívá základní „kámen úrazu“, že je tudíž vnímán a používán rozmanitým způsobem s řadou nejrůznějších a mnohdy rozporuplných významových implikací¹⁵. Vyjdeme-li ze standardní všeobecné encyklopedické literatury, která tak pro nás zůstává alespoň rámcovým výkladovým vodítkem, ta charakterizuje „import“ jako zboží (popř. služby) přivezené z jiné země (zpravidla z jiné celní oblasti) za účelem obchodu nebo prodeje¹⁶. Jeho existenci (stejně jako fungování pojmu v obvyklém binárním spojení „import-export“) lze přitom identifikovat především ve dvou fundamentálních entitách: jako předmět (komodita, zboží, služby...) a proceduru (tedy samotnou akci „přenesení“, současně referující o předmětu importu)¹⁷.

Pojďme se nyní podívat, nakolik si tento základní půdorys zachová svou platnost po přesazení do umělecko-historických souvislostí - samozřejmě s tím zásadním rozdílem, že předmětem naší disciplíny je produkt specifické povahy – řečeno slovníkem liberální ekonomie „umělecké zboží“- kategorie pohybující se někde na pomezí trhu a kultury.

¹² Pokud se objevuje v rejstřících, je to zpravidla ve vazbě na další pojmy jako výměna (exchange), obchod (trade, commerce apod.). Viz např. v: *Archeology of Identity, Approaches to Gender, Age, Status, Ethnicity and Religion* (Margarita Díaz-Andreu, Sam Lucy, Staša Babić and David N. Edwards), London and New York 2005.

¹³ Ottův slovník naučný, Praha 1897, díl 12, s. 542.

¹⁴ Kaufmann, *Toward a Geography of Art*. The University of Chicago Press, Chicago and London 2004, s. 9.

¹⁵ Tak jak se koncept dějin umění vytvářel v 19. století, mohli bychom předpokládat, že jistou konstitutivní úlohu sehrála pozitivistická věda, proces chápání pojmu pak jde zřejmě ruku v ruce s vývojem oboru a jeho vědeckých diskurzů. I když se totiž nezabývá přímo uvedeným pojmem, vyvábí přinejmenším základní pojmové pole, v němž je sémantika v praxi reflektována a interpretována. Kupř. Heinrich Wölfflin, *Grundbegriffe*, s. 20, 256. se zabýval pojmem imanentní a cizí („Kunstfremdes“).

¹⁶ <http://translate.google.cz/translate?hl=cs&langpair=en|cs&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Import> (10.8.2011)

¹⁷ Ponecháváme stranou další přenesené významy pojmu „import“ – kupř. jako proces ukazující rozdíl mezi praxí a slovem atd.

Teoretický konstrukt pojmu „import“ adaptovaný na podmínky našeho oboru by tedy měl teoreticky představovat „transfer díla z oblasti jeho původu do nového prostředí“, přičemž v intencích výše zmíněné „ekonomické“ terminologie jeho obsah implicitně předpokládá zcela určité průvodní okolnosti: apriorní a naprosto konkrétní záměr (tj. dílo bylo vytvořeno na obchod či prodej), stejně jako programový, obchodní transfer (proceduru).

Pokusme se nejdříve platnost těchto základních parametrů ověřit v praktických podmínkách naší disciplíny a teprve poté se je pokusit sladit - tedy při zachování logiky umělecko-historického materiálu. Důležitost tohoto faktoru lze exemplárně konfrontovat kupř. s praxí oboru, který má studiem hmotné kultury k uměnovědné disciplíně nejbližší, a sice archeologie (ostatně je otázkou, nakolik právě tradiční sejetí dějin umění s klasickou archeologií a jejich společná metodologická základna povědomí inkriminovaného pojmu spoluutvářela). „Import“ (s odkazem na výkladové slovníky, de facto synonymum pojmu „dovoz“)¹⁸ zde zpravidla označuje „předměty cizího původu v archeologických nálezech, které se dostaly na místo nálezu obchodem s jinou oblastí“. Importy tak tvoří sice nedílnou součást hmotné kultury toho kterého území (ať už jde o příklad antické keramiky nebo římských produktů), referují však svým prostřednictvím především o vyspělosti prostředí - jmenovitě o vzájemných obchodních i kulturních kontaktech příslušných regionů (v tomto ohledu se parametry archeologie s naší disciplínou více méně shodují). Logicky je proto výskyt pojmu nejčastější - soudě podle příslušné literatury - ve vazbě na taková témata, jako je migrace, obchod a výměna.

Pokud bychom bazírovali na srovnatelné (tedy archeologické) „čistotě“ pojmu, v kontextu uměnovědy bychom museli za import teoreticky považovat výhradně pouze takové dílo, které do země prokazatelně dospělo obchodní cestou (tj. bylo zakoupeno, či objednáno v cizině). Ačkoliv se zmíněné „klasifikační parametry“ popř. obecné zásady zdají na první pohled vcelku jasné, „kámen úrazu“ spočívá v praxi. V praktické „kunsthistorii“ jim bezezbytku vyhoví jen nepatrný zlomek materiálu. Přesto o importu běžně hovoříme v rozvolněné toleranci i tam, kde tyto podmínky evidentně splněny nejsou. Pro velmi všeobecné chápání pojmu je symptomatickým příkladem např. Albert Kutal, když kupř. u piet z kostela sv. Michala v Brně a kostela sv. Bartoloměje v Jihlavě zvažoval import ze severoitalského prostředí¹⁹. Podobně je tomu např. u Jiřího Fajta - když nazývá pařížským „importem“ alabastrovou mariánskou sošku z Karlštejna nebo sošku Madony v pokladnici pražské

¹⁸ Viz Karel Pala, Jan Všíanský, Slovník českých synonym, Praha 2000, s. 96.

¹⁹ Albert Kutal, K problému horizontálních piet, v: Umění XI, 1962, s. 341.

katedrály sv. Víta²⁰ - asi bychom mu rovněž nemohli a priori podsouvat, že měl na mysli právě obchodní transakci (stejně tak mohlo jít o dar apod.). Analogických ukázek bychom mohli jmenovat bezpočet. V těchto a dalších podobných případech se pojem „import“ evidentně spíše kryje s významem pojmu „dovoz“, přičemž za synonyma dovozu jsou označovány pojmy: dopravit, doručit, transportovat, převést, přepravit. Dalo by se tudíž říci, že v obsahu jde tedy vlastně o jakési „změkčení“ oproti „importním“ parametrům.

Jednu z nejpřísnějších definic „importu“, blízkou výše zmíněnému archeologickému modelu, se pokusil nedávno, shodou okolností právě v reakci na náš projekt, formulovat kolega Martin Vaněk²¹. Ten za „import“ považuje dílo, které vzniklo „v jiném kulturně-politickém prostředí, než pro které bylo primárně určeno“. (Ponechme prozatím stranou, co znamená toto problematické „primární určení“.) Importované dílo však podmiňuje ještě dalšími důležitými parametry, nad kterými se stojí zato pozastavit, i když pro badatele zabývajícího se středověkou látkou mohou znít přinejmenším jako „science fiction“: „Od jeho zhotovení k instalaci na původním místě však neuplynul delší čas, než bylo potřeba k dořešení smluvních ujednání, zaplacení práce a převozu na místo určení“. Na rozdíl od relativismu celé uměleckohistorické vědy a potažmo uměleckých dokladů, u nichž se potýkáme s problematickou provenienční historií, můžeme jen tiše závidět kolegům-archeologům výhody práce s materiálem z konkrétních lokalit, kde je otázka primárního původu postavena nekompromisně mimo jakoukoliv diskuzi. Nejbližším ekvivalentem této striktně chápané kategorie je v naší specializaci jistě „původní“ (popř. dobový) import, jímž historikové umění běžně operují a jímž zpravidla rozumí (nejen prokazatelný, nýbrž stejně tak hypotetický – dodejme, tedy alespoň vysoce pravděpodobný!) transfer díla do příslušného prostředí již v době jeho vzniku. Pouze v těchto relacích můžeme snad akceptovat výše zmíněné Vaňkovy „nekompromisní“ podmínky (s tím, že pravidlo - procedura obchodu, prodeje ovšem ani v tomto případě vůbec neplatí absolutně)²². Stejně tak neudržitelný je, podle našeho soudu, také autorem proklamovaný důraz na přímý kontakt objednavatele a zhotovitele (Vaněk) – pro škálu hypotetických alternativ považujeme totiž toto hledisko za příliš svazující. Za těchto „tvrdých“ podmínek by bylo použití pro kategorii „původní import“ skutečně jako šafránu. Nebudeme nicméně daleko od pravdy, že pro většinu historiků umění se právě tento model patrně nejvíce blíží oné „správné“, popř. přípustné definici „importu“.

²⁰ Jiří Fajt, v: Karel IV. císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437. Academie 2006, s. 43.

²¹ Vaněk (cit. v pozn. 9), s. 16.

²² Také zde ovšem zůstávají mnohé diskutabilní momenty – vzpomeňme kupř. zejména u středověkého umění zpravidla neřešitelné otázky, zda dílo - produkt bylo, či nebylo vytvořeno, popř. zamýšleno na export atd.

Abychom byli spravedliví, obsahové diskrepance a názorová diverzifikace v interpretaci pojmu však na druhé straně nejsou výhradně specialitou uměleckohistorické disciplíny. Zůstaneme-li u relevantních oborů kulturní historie, kulturní antropologie, sociologie apod., snadno zjistíme, že chápání pojmu je nejen poměrně pružné a variabilní, ale zcela běžnou praxí je rovněž jeho hojně používání vysloveně v přeneseném, instrumentálním slova smyslu (připomeňme, jak důležitým nástrojem je termín „import“ v sociální teorii, a jak nepostradatelný je např. pro interpretaci nejrůznějších fenoménů a jevů z oblasti lidského chování). Nemluvě o filozofii, kde je „import“ instrumentalizován jako individuálně zabarvený pojmový aparát v argumentačním slovníku nejsubtilnějších autorských koncepcí.²³

Vraťme se však zpět k mapování obsahu diskutovaného pojmu v kontextu uměleckohistorické disciplíny. Na základě empirie můžeme snadno vydedukovat, že v reálné praxi nevládne žádný autoritativní formální kánon a že je diskutovaný termín poměrně suverénně používán neobyčejně flexibilně a značně neortodoxně na základě individuálního úsudku - na umělecké realie domněle cizího, popř. nejistého, popř. „ne-domácího“ původu, přičemž jeho základní interpretace je přinejmenším ambivalentní. Máme-li se pokusit o shrnutí - v individuálně modifikovaných koncepcích osciluje někde mezi dvěma krajními póly vymezujícími jeho obsah jak v užším, tak širším významu: na jedné straně slouží jak pro označení materiálních artefaktů (kulturního „zboží“) „programově“ přenesených z oblastí jejich původu se všemi výše zmíněnými „obchodními“ atributy (od antické keramiky po nizozemskou malířskou produkci v době konjunktury apod.), stejně jako k prostému rozlišení děl cizích od děl domácího původu²⁴. Názorným důkazem jsou příklady, kdy bývá atribuční otázka s oblibou formulována konfrontačně jako znalecký „antagonismus“ stavící proti sobě dvě diametrálně odlišné kategorie: import a dílo domácí produkce (práci autochtonní povahy). V tomto případě funguje „import“ de facto jako synonymum (eventuelně sémantický ekvivalent) pojmu „cizí“ dílo, jinými slovy jako označení pro předmět vytržený z jeho původního historického a společenského kontextu²⁵. Vzpomeňme v této souvislosti tradiční dichotomii pojmů: „domácí versus cizí“, (tj. projevy cizí kultury na konkrétním území) – jako relativně pohyblivých kategorií založených zpravidla na principu homogenní entity a dominanci domácího elementu na straně jedné a protikladu cizorodého faktoru na straně

²³ Např. Catherine Lord, *Kant's aesthetics and the cognitive import of art*, v: *Pepragmena tu 4. Diethnus synedriu aisthetikes*, Athenai 1960, Bd. 1962, s. 491-494.

²⁴ Kupř. nová práce Kim Woods, *Imported images: Netherlandish late Gothic sculpture in England c. 1400 – c. 1550*, Donington 2007.

²⁵ Ludmila Kvapilová, *Pieta v Germánském národním muzeu - import, nebo dílo domácí produkce?*, v: *Umění LV*, 2007, č. 6, s. 442-458. Stranou necháváme význam a interpretaci pojmu „cizí“ stejně jako definování „cizího“ pro období středověku. K tomu např. práci Götz Pochat, *Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur*, Würzburg 1997.

druhé²⁶. Ačkoliv se zde kategorii „cizího“ v našem kontextu věnovat nemůžeme, kupř. Götz Pochat označuje „cizí“ za psychologický fenomén, který vyplývá z jinakosti člověka, kultur a národů a který slouží k definování vlastní identity. Podle autora je a zůstává fenoménem psychologických dispozic, recepce a komunikace²⁷. Není třeba dodávat, že konfrontace „našeho“ s „jejich“ je v podstatě základem všech nacionalismů vznikajících na základě myšlenky teritoriální genealogie a projekce společenské zkušenosti jedné specifické skupiny²⁸. Můžeme sice namítnout, že při zmíněných verbálních klasifikacích jde mnohdy spíše o určitý automatismus, stereotyp, možná o terminologickou nedůslednost, nedostatek disciplíny, popř. někdy spíše expresivně zabarvený verbální aparát, který nemusí mít přísně racionální zdůvodnění, stěží však můžeme pojmům upřít empirický obsah.

Pokud se vrátíme k úvodní tezi - otázce po smyslu (obsahu) diskutovaného pojmu - jsme tedy vůbec schopni ho relativně jednoznačně artikulovat? Odstranit komunikační problémy uvnitř naší disciplíny předpokládá, podle našeho soudu, určitou míru zobecnění, tedy nutnost identifikovat a definovat jakýsi společný univerzální základ, který by byl sdílený alespoň badateli této specializace. Jsme však schopni vytvořit podobnou a relativně závaznou „normu“, dojít ke konsenzu v podmínkách diktátu individuálního diskurzu, popř. metodologického individualismu?²⁹ Co je vlastně nezbytným konstantním minimem pro přiznání „privilegia“ či „statutu“ importu a co je naopak důvodem pro vyloučení z onoho „elitního“ klubu?

Pokud bychom se měli pokusit konstruktivně dopracovat k relativně „správnému“ významu pojmu v kontextu specifík uměleckohistorické disciplíny, asi se shodneme na tom, že by měla panovat shoda alespoň na minimálních, univerzálně platných parametrech. Zde se nejspíše nevyhneme otázce, které hledisko je z pohledu naší disciplíny dominantní? Pokud uvažujeme o „importu“ teoreticky, je třeba vzít v úvahu, že nejde jen o pojem, ale fenomén, který má (nad rámec předmětu - komodity a jeho „obchodní procedury“) také prostorové (odkud – kam), časové (kdy) a sociální (v jakých podmínkách) souřadnice. „Moment translokace“ (tedy ony „posunuté“ geografické souřadnice, akt přenesení) je určitě jedním z mála kritérií, na kterých panuje relativní shoda³⁰. Nezpochybnitelnou konstantou zcela jistě zůstává přesun z bodu A (oblasti vzniku) do bodu B - tedy do země sekundárního výskytu

²⁶ K tématu existuje poměrně rozsáhlá literatura, viz např. Volker Scior, *Das Eigene und das Fremde: Identität und Fremdheit in den Chroniken Adams von Bremen, Helmholds von Bosau und Arnolds von Lübeck*, Berlin 2002.

²⁷ Pochat (cit. v pozn. 25), s. 7.

²⁸ Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. London: Routledge 1997, zvl. kap. 7.

²⁹ Gilles Lipovetsky, *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. Praha, Prostor 2001.

³⁰ Vaněk (cit. v pozn. 9), s. 16.

předmětu. Je proto kacířskou otázkou, zda by toto kritérium samo o sobě jako opodstatnění pro statut importu nestačilo! Ve skutečnosti musí historik umění před každým předmětem řešit znovu a znovu složité „znalecké dilema“³¹ a pokouší se, často intuitivně osahávat hranice této kategorie. Jedním z diskutabilních momentů je způsob, okolnosti, za jakých se předmět do země výskytu dostal. Přesuneme-li se na půdu praktičtější orientovaného znalectví - když mluvíme např. o soše z doby Karla IV., že je francouzským importem, určitě explicitně nepředpokládáme (a ani nemůžeme předpokládat), že cesta obchod-import, jak už jsme výše zmínili, je jediným možným způsobem, jak lze její existenci na našem území vysvětlit. Zcela podstatný je v prvé řadě její nesporný „francouzský“ stylový idiom. Jaký má z tohoto konkrétního úhlu pohledu primární význam pro přiznání statutu importu v rámci naší disciplíny fakt, zda byl zakoupen, nebo sem dospěl jinými složitými cestami (darem, výbavou, vandrujícím umělcem, rabováním atd.), procedurami, které v naprosté většině případů nemají sice v pramenných zdrojích kauzální oporu, ale nepostrádají srovnatelnou míru pravděpodobnosti? Ivo Kořán neváhá kupř. nazvat „importem“ Madonu brněnskou, která byla podle jedné z teorií původu (pozdější legendy) uloupena Čechy v Miláně³². Pokud bychom měli nezaujatě, alespoň sami za sebe odpovědět na výše nadhozenou otázku – museli bychom připustit, že patrně žádný. I když zde prozatím ponecháváme otevřené téma časových souřadnic, k nimž se ještě vrátíme.

Je na uvážení, zda při posuzování všech pro a proti (popř. při zvažování základních, popř. doplňkových kritérií) bychom neměli vzít v úvahu skutečnost, že zjednodušeně řečeno, jsou v rámci každé disciplíny realizovány (či tematizovány) určité oborové preference, tedy že v datech generovaných každou disciplínou je určitý prvek nadřazen. V tomto smyslu se jeví kritérium zmíněného cizího „idiomu“ (na rozdíl od procedury) bezpochyby jako klíčové. S jakými úskalími se nicméně při jeho definování historik umění setkává, naznačil např. Markus Hörsch, když jistě právem upozorňuje, že použití pojmu „cizí“ nutně předpokládá, že existuje umění „autochtonní“³³. Ačkoliv souhlasíme s tím, že např. vzhledem k pohybu středověkých umělců nemusí být vždy snadné, či jednoznačné, dílo cizí od domácího vždy

³¹ Willibald Sauerländer, Alkterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung, v: Kunstgeschichte. Eine Einföhrung (Hrsg. Hans Belting u a.), Berlin 1986, s. 116.

³² Ivo Kořán, v: teze obhajoby dr. titulu:

(http://www.avcr.cz/miranda2/export/sitesavcr/data.avcr.cz/vzdelavani/vedecky_titul_doktor_ved/files_obhajoby/koran_teze_dsc.pdf). (staženo 9.9.2010).

³³ Markus Hörsch, Kaliopi Chamonikola (ed), Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách – From far and Nera: Medieval imports in Moravian and Silesian Collections (recenze), v: Umění LVIII, 2010, s. 336.

bezpečně rozlišit³⁴ (podotkněme, že v tomto případě se teoreticky pohybujeme na území směrodatném speciálně pro kategorii dobových importů), předpokládejme, že u každého konkrétního uměleckého díla historik umění posuzuje a vyhodnocuje celý komplex informací. Tím, že vyslovuje příslušný znalecký soud, předpokládáme, že je schopen povahu cizího idiomu identifikovat (Vaněk o podobné znalecké proceduře hovoří jako o podmínce „implantace jiných kulturních hodnot a uměleckých názorů zhmotněných v jednom uměleckém díle, než jaké zastává oblast, pro kterou je určen“³⁵).

Na rozdíl od zmíněného základního kritéria znalecky prokazatelného „cizího idiomu“ je způsob či okolnosti výskytu díla, soudě podle empirických ukázek, spíše kritériem vedlejším, doplňkovým, jehož netypické parametry, jak jsme na zmíněných alternativních možnostech viděli, jsou uvnitř této kategorie historiky umění vesměs velkoryse tolerovány. Nehledě na to, že chronický nedostatek písemných pramenů a dalších průkazných dat je mimochodem objektivní překážkou, která nás mnohdy nutí rezignovat na další kritéria: nejen na onu „ideální“ formu původu - na konkrétní akt obchodu nebo prodeje (zopakujme, že pro některé obory de facto základní kritérium pro definici importu)³⁶, ale zpravidla obětovat (popř. relativizovat) dokonce jistotu oné „primární“ provenience (popř. onoho prostředí „primárního určení“). Prokázat, nakolik vágní může být toto kritérium, není nijak obtížné: představme si pro ilustraci na tomto místě kupř. umělecký artefakt, který byl vyroben pro místní trh, tam zakoupen a poté odvezen do cizí oblasti, nehledě na to, že takto nastaveným sítím klasifikace nejspíše bez povšimnutí projde rovněž předmět, který hypoteticky změnil i několikrát svého majitele. Legitimní otázka, která se vzápětí celkem logicky nabízí je, zda aplikování tohoto prostého poznatku na předměty našeho výzkumu v důsledku alespoň hypoteticky přece jen neotvírá prostor pro artefakty s „cizí charakteristikou“ v té všeobecné výseči parametrů, jejichž okolnosti výskytu v tomto novém prostředí jsou „bez jakéhokoliv průkazu původu“.

Vraťme se zpět k základním souřadnicím. Do popředí jsou tedy postaveny, vedle předmětu samého, jeho relace uskutečňující se v konkrétním prostoru (hledisko geografické - odkud), eventuelně v konkrétním čase (tedy zhruba v době vzniku díla, respektive později). Určitou nadřazenost kritéria prostoru měl na mysli patrně též DaCosta Kaufmann, když při sledování otázek identity v kontextu geografie umění říká, že klasifikace podle místa

³⁴ Tamtéž, s. 336. Autor v této souvislosti klade provokativní otázku, od jak dlouhého trvání pobytu se stává umělec a jeho dílo autochtonním?

³⁵ Vaněk (cit. v pozn. 9), s. 16.

³⁶ Ani ty ovšem nejsou prosty mnohých diskutabilních momentů – vzpomeňme kupř. zejména u středověkého umění zpravidla neřešitelné otázky, zda dílo - produkt bylo, či nebylo vytvořeno, popř. zamýšleno na export atd.

zdůrazňuje spíše lokální než temporální aspekt identifikace³⁷. (Z perspektivy ryziho znalectví bychom však mohli hned dodat, že určení místa funguje jen v těsném sejetí s určitou dobou)³⁸. Kritérium místa původu je, jak známo, v podstatě základním parametrem všech teorií operujících problematikou „umělecké krajiny“ („Kustlandschaft“) a dalších subkategorií, včetně teorie uměleckého milieu³⁹, jehož charakterizace je základním předmětem geografie umění. Také import je zřejmě termínem, který v diskursu geografie rovněž implikuje kritérium „místa“ – mohli bychom jej snad dokonce považovat za jakousi pojmovou „subkategorii“ spadající do oblasti kulturní, či umělecké geografie.

V této souvislosti není patrně úplně od věci položit si kacířskou otázku, zda tento termín vůbec potřebujeme a zda se bez něj v dnešní vědě neobejdeme, když je možné se těmto terminologickým, klasifikačním a pochopitelně i sémantickým nejasnostem a nedorozuměním poměrně snadno vyhnout. Jak je známo, historikové umění úspěšně a zcela legitimně tato méně kontroverzní a tudíž spolehlivější pomocná klasifikační kritéria používají. V jejich diskursu jsou zpravidla upřednostňovány tyto souřadnice kulturní, popř. etnické krajiny, popř. „školy“ v kombinaci s hledisky druhovými, popř. materiálovými (pouze s tím rozdílem, že v takovýchto případech nemluvíme o importu ale o německé malbě, italské kresbě, nizozemském sochařství, italské majolice v českých a jiných sbírkách atd.)⁴⁰. Aniž bychom nějak zlehčovali badatelské výsledky vzešlé z podobných přístupů je jisté, že také tento postup (jako každý jiný) implicitně demonstruje určitý způsob uvažování o předmětu výzkumu. Když historik umění spojuje dílo s místem, tento akt je jednoduchou formou kategorizace – je to vlastně znalecký soud, který nicméně vypovídá o identitě⁴¹. Pregnantně to vyjádřil Willibald Sauerländer, když říká, že určení místa původu není ničím jiným než

³⁷ Kaufmann, Toward (cit. v pozn. 14), s. 108.

³⁸ Sauerländer (cit. v pozn. 31), s. 127.

³⁹ Harald Keller, *Kunstgeschichte und Milieutheorie*, v: *Eine Gabe der Freunde für Carl Geirg Heise zum 28.VI. 1950*, Berlin 1950, s.31-54. Pojem autor považuje Einengung – pozitivistických dějin podle romantiky v polovině 19. století ve Francii, zatímco starší generace pracovaly s párem pojmů „umělec“ a „umělecká krajina“ (zvl. s. 32).

⁴⁰ Olga Pujmanová, *Italské gotické a renesanční obrazy v československých sbírkách*, Katalog NG 1987, Alena Volrábová, *Německé umění v kresbě 15. a 16. století*, Katalog Národní galerie v Praze 2003, *Olga Kotková*, *Německé malířství 14.-16. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století*, Československé sbírky, Praha 1989. *Italská majolika v československých sbírkách* (Jiřina Vydrová), UPM v Praze 1973. Příbyl, Petr (ed.): *Terracotta. Plastika a majolika italské renesance*. Katalog Národní galerie v Praze, Praha 2006. Jan Chlíbaec, *Italské renesanční bronzy*, Katalog výstavy, Národní galerie v Praze 15. prosince 1992 - 28. března 1993, Praha NG 1992, Tentýž, *Italské renesanční sochařství v českých státních i soukromých sbírkách*, Praha 2002. Pavel Černý, *Du bon du coeur: Poklady francouzského středověkého umění v českých a moravských sbírkách*, Olomouc 2006.

⁴¹ DaCosta Kaufmann, Toward (cit. v pozn.14). Thomas DaCosta Kaufmann / Elizabeth Pilliod: *Time and Place. The Geohistory of Art*, Aldershot: Ashgate 2005, s.107. „Když historik umění spojuje práci s místem, tato akce se může jevit jako jednoduchá forma kategorizace“, když říká, že něco je francouzské, jednoduše míní, že odpovídá jiným objektům, které jsou označovány za francouzské, aniž by říkal něco víc o jejich národních či etnických kvalitách – podle autora je to jednoduše soud znalecký.

„snahou o vědeckou repatriaci“⁴². V onom znaleckém soudu jde tedy evidentně o preferenci tradiční umělecké geografie, příklon ke kategoriím regionálních nebo lokálních škol, umělecké krajiny (Kunstlandschaft).

Třebaže jako historikové umění tento postup praktikujeme zcela samozřejmě, je jisté, že jde o kategorii neméně problematickou, aplikovatelnou s vědomím soudobé kritičnosti. Podmínkou je teoretická báze pro popis a definice geografických oblastí, umělecké krajiny, její identity a charakteristiky atd. Určitě má pravdu DaCosta Kaufmann, když zdůrazňuje, že je k tomu zapotřebí mnoho druhů empirických informací. Autor současně vyjadřuje skepsi a relativní platnost teorie zejména s ohledem na diverzitu historických informací, které by při tom měly být vzaty v úvahu⁴³. Tento koncept spočívá na konstrukci opírající se o jakýsi „typický“ model tvorby kupř. „porýnské“, „vestfálské“...produkce (ohraničení kulturního prostoru opírajícího se o charakteristické umělecké práce)⁴⁴. Určitou skepsi nad tím, nakolik „iracionální a je představa jednoty určité umělecké krajiny“ vyslovil, jistě právem, ostatně také Sauerländer⁴⁵. Nehledě k tomu, že podobný koncept nejen implicitně zdůrazňuje externí problematiku různých teritorií na úkor vzájemných relací, nýbrž stává se nanejvýš problematickým především tam, kde úzce souvisí se vznikem národních států v Evropě. Pokud bychom chtěli být kritičtí, i pro toto modelové řešení lze velmi snadno nalézt další protiargumenty - kupř. poukazem na symptomy izolacionismu přehlížejícího sociální rozměr, který nejde právě s trendem vývoje uvnitř současné umělecko-historické disciplíny.

Asi bychom mohli dát za pravdu konstatování Wolfganga Schmida, že kategorie prostoru nehraje v posledních desetiletích v umělecko-historickém výzkumu nijak zásadní roli – že problémy umělecké krajiny, jak se autor domnívá, se přesunuly spíše na otázky stylu⁴⁶. Pro koncepční otázky konkrétních řešení nebude patrně zbytečná hlubší sonda do zmíněné problematiky. V instrumentární možnosti, jak zkoumat a přistupovat k systematickému členění materiálu, jehož místo původu zůstává nejasné, autor rozlišuje a propracovává několik prostorových konceptů, u nichž stojí zato se krátce pozastavit. Za nejrozšířenější označuje je koncept politického a přirozeného členění materiálu podle krajů - na základě teritoriálních a státních dějin orientující se na administrativní jednotu (kupř. Porýní, Westfálsko apod., jejichž ekvivalentem jsou v našem prostředí nejspíše geografické regiony – Čechy, Morava, Slezsko).

⁴² Sauerländer (cit. v pozn. 31), s. 128.

⁴³ Thomas DaCosta Kaufmann / Elizabeth Pilliod: Time and Place (cit. v pozn. 41), s. 349.

⁴⁴ Niehr (cit. v pozn. 56), s. 73. K tomuto tématu viz např. také R.Hausserr, Überlegungen zum Stand der Kunstgeographie. Zwei Neuerscheinungen, v: Rheinische Vierteljahresblätter, 30, 1965, s. 351-372, tentýž, Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten, v: tamtéž, 34, 1970, s. 158-171.

⁴⁵ Sauerländer (cit. v pozn. 31), s. 131-132.

⁴⁶ Schmid (cit. v pozn. 2), s. 21

Druhou možností je prostorové členění na základě výzkumu kulturního prostoru s tím, že důležitou otázkou přirozeně zůstává způsob vymezení onoho kulturního prostoru (v našich podmínkách tomu odpovídá např. okruh jihočeský, západočeský atd.). Třetí koncept se pokouší popsat a analyzovat prostorové fenomény pomocí hlavních, středních a podřízených center a jejich odstupňovanou rolí⁴⁷. Za podstatné považuji autorovo konstatování, jehož platnost v kontextu naší problematiky můžeme bez obav akceptovat je, že v podstatě každé jednotlivé umělecké dílo má „zcela specifické místní a dobové stanoviště“ („Standort“) ⁴⁸. Přestože na problematiku importů nelze všechny zmíněné teoretické modely aplikovat beze zbytku, nejsou na druhé straně pro úvahy o možnostech přístupu k materiálu irelevantní (zcela jistě by mohly být použitelné, či alespoň inspirativní např. v materiálově soupisových konceptech).

Nakolik komplikovaný a mnohvrstevnatý je fenomén a pojem „importu“ dokládá skutečnost, že název „projektu“ (rozuměj výstavy a katalogu z r. 2009/2010) současně vědomě evokoval jeho významové čtení ve dvou odlišných úrovních odstupňovaných podle oblasti původu: jak ze vzdálených regionů („z daleka“), tak z mnohem obtížněji definované „blízkosti“.⁴⁹ Druhý - z hlediska uměleckohistorického výzkumu patrně problematičtější model - se týká speciálně problematiky příhraničních oblastí a jejich výtvarných projevů, u nichž je otázka původu mnohdy krajně nezřetelná a obtížně definovatelná. Pro tyto případy bychom mohli pravděpodobně uplatnit pojem (s příslušnými metodologickými instrumenty), který použil Jan Bialostocki – a nazvaný „otevřený region“⁵⁰. V něm se stýkají a překrývají různé sféry vlivu, jež lze jen stěží od sebe vzájemně ohraničit a kde existují široké přechodné a smíšené zóny a kde narážíme na rozpor mezi administrativními a kulturními hranicemi⁵¹. Obtížnost pro klasifikační přístup k materiálu je pak spojena se subtilními otázkami regionálních zvláštností, s rozlišováním či odlišením univerzálního stylu od místních „stylových dialektů“ atd. Právě v této souvislosti má jistě opodstatnění určitá skepse vyslovená Hörschem o vágním statutu tzv. autochtonního a cizího jevu.

Pokud jsme si doposud za základní pro statut importu vytýčili kritérium translokace, cizího idiomu a analyzovali aspekt místa, přesuňme nyní pozornost k dalšímu neuralgickému bodu našeho zkoumání – a sice fenoménu času, kde se pokusíme otestovat kontext a platnost hlediska temporálního. Vraťme se však nyní zpět k výše zmíněné kategorii „původního“

⁴⁷ Tamtéž, s. 23-24.

⁴⁸ Tamtéž, s. 22.

⁴⁹ Máme na mysli zejména chápání kategorie importů v bezprostředně sousedících, příhraničních oblastech.

⁵⁰ Jan von Bonsdorff, Zur Methodik der Kunsthistorischen Grossraumforschung: Die mittelalterliche Holzsulptur in Schleswig-Holstein, v: Figur und Raum (cit. v pozn. 2), s. 9.

⁵¹ Schmid (cit. v pozn. 2), s. 26.

importu. I když v konvolutu předložené práce takové konkrétní artefakty bezpečně identifikovat nemůžeme, měli bychom se u této kategorie pozastavit. Import původní, dobový, přímý (Vaněk) – nad rámec zmíněného cizího idiomu vykazuje z hlediska časových souřadnic důkazy o transferu díla do příslušného prostředí už v době jeho vzniku (na rozdíl od Vaňka bychom však dobu vzniku navrhovali chápat ve větší, než jím navržené, toleranci)⁵². Vyjma nesporných dokladů vypovídajících o pozadí vzniku díla, děl verifikovaných v inventářích, dobových zprávách, navrhuje Vaněk do této kategorie zahrnout také „stabilní umělecké dílo (nástěnná malba, architektura apod.), které zhotovili umělci sídlící na jiném území, než kde pracovali“. Určitě lze souhlasit s tím, že pokud uvažujeme o původním importu – v úvahu je třeba vzít jak přesun díla samého, tak přesun umělce (v tomto smyslu je importem kupř. proslulá mozaika jižní brány katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha v Praze zhotovená cizími mistry). Prokazatelný transfer díla do příslušného prostředí již v době jeho vzniku je kritériem sice velmi podstatným, paradoxně je však rovněž dalším z kritických bodů celé konstrukce (je třeba vzít zejména na vědomí, že historie umění nemá autoritativní důkazní aparát a pracuje s omezeným okruhem pramenů), která tudíž zůstává do značné míry spekulativní (závažnost zjištění pro dějiny umění je tedy velmi nízká). Když Jaroslav Pešina hovoří o trojici deskových maleb v brněnské galerii (č. kat. 8) v tom smyslu, že nemají vztah k českému prostředí a „dostaly se na Moravu jistě importem“⁵³, určitě pro něj nebyl rozhodujícím ukazatelem troufalý předpoklad, že byly pro naše území „primárně určeny“ (je jistou ironií, že právě u zmíněných děl je dnes už přesvědčivě prokázána jejich druhotná provenience ze zámku Hrotovice i jejich sběratelské pozadí). Domníváme se, že proto lze do jisté míry akceptovat rovněž hypotetické argumentace se značnou váhou pravděpodobnosti. Z hlediska dalších kritérií nelze zcela jistě původní importy omezovat pouze na ekonomické procedury – stejně tak směrodatné jsou dary, výbava, popř. další způsoby, které patřily v příslušné době k obvyklým formám přenosu. Domnívám se, že důležitým pomocným kritériem při určení křehké a mnohdy nezřetelné hranice by měla být - v duchu recepční teorie - role recipienta, tedy o onoho „primárního příjemce“, se kterým tvůrce počítal⁵⁴. V kontextu uměleckých památek nemusíme být většinou schopni ostře diferencovat mezi jednotlivými kategoriemi recipientů, tak jak byly v pracích exponentů zmíněné teorie detailně rozpracovány

⁵² „Od jeho zhotovení k instalaci na původním místě však neuplynul delší čas, než bylo potřeba k dořešení smluvních ujednání, zaplacení práce a převozu na místo určení“ (cit. v pozn. 9).

⁵³ J. Pešina, Nový pokus o revizi dějin českého malířství 15 století, v: Umění XIII, 1960, s. 128.

⁵⁴ Odkazujeme na hlavní proponenty recepční teorie - Hans Robert Jauss, v kunsthistorii zejména Wolfgang Kemp a termín "primární určení", respektive "primární recipient" jako terminus technicus tzv. recepční estetiky. K tomu viz klasická práce: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Ostfildern 1991. Wolfgang Kemp, Der Anteil des Betrachters. *Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.

(předpokládaný recipient, explicitní adresát atd.). V silách historika umění je nicméně alespoň rozlišit mezi primární představou recipienta, či předpokládaným adresátem (se všemi příslušnými konsekvencemi projevujícími se v rovině originální funkce díla) a „aktuálním příjemcem“, který vnímá a interpretuje památky již odlišným způsobem, v různých dobách a v jejich specifickém kontextu⁵⁵ (to se dotýká kategorie sekundárních importů). Vzápětí je nicméně třeba dodat, že právě role různých příjemců nutně implikuje také mnohost (multipl, alternativu) možných interpretací.

Je tu ovšem ještě další hledisko, jež nelze pominout. Z logiky věci se současně nemůžeme vyhnout implikacím, že pokud hovoříme o importu původním („primárním“), připouštíme (přinejmenším teoreticky) rovněž existenci importu „bez přívlastku“ - nepůvodního, pozdějšího, druhotného, sekundárního. Podobnou otázku ostatně vyprovokoval náš projekt u recenzenta s tím, že nesouhlasí s tím, že by bylo možné „nedobové“ importy (sběratelství, sbírkové akvizice) pod pojem „import“ zahrnout⁵⁶. Nad tímto problémem bychom se měli pozastavit, tím spíše, je-li nám podsouváno, že ono dvojí chápání importu je myšlenka druhotná „...a nemohla být předem stanoveným klíčem k výběru exponátů“ (Vaněk).

Také tato „potencionální“ kategorie je v naší praxi alespoň implicitně přítomna a nelze ji jednoduše ignorovat. Můžeme si nicméně položit otázku: Co to je? Potřebujeme ji? Mohli bychom ji zkusmo identifikovat jako velkou kapitolu materiálu, jaký představují „cizí“ díla v „našich“ uměleckých sbírkách. Jak s nimi nakládat? Nejspíše lze, do jisté míry oprávněně, namítnout, že takové případy jsou v kompetenci historie sběratelství – jak se domnívá Vaněk. I kdybychom kapitolu „sběratelství“ z našeho úhlu zkoumání alibisticky vyloučili (takový závěr však považujeme nicméně za předčasný), ani to by však neplatilo beze zbytku, neboť ani tato speciální problematika není při nejlepší vůli sto pokrýt celý rozmanitý segment podstaty tohoto materiálového spektra. Co s dílem, jako je např. obraz Lucase Cranacha st. z katedrály sv. Štěpána v Litoměřicích, který byl do majetku kapituly získán teprve na konci 16. století a tedy druhotně a zcela určitě nikoliv jako projev sběratelské koncepce?⁵⁷ Podobně lze zmínit pozdější přesuny děl na jiné území v rámci církevních kongregací, v důsledku válečné kořisti a rabování atd. Adresně z našeho souboru se v této souvislosti nabízí aktivita řádu německých rytířů a hradu Bouzova, kterou patrně nelze jednoznačně označit za

⁵⁵ Tamtéž (cit. v pozn. 54), pro aplikaci na archeologii viz také např. Jan Assmann, *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press 1997, s. 13-14, 22.

⁵⁶ Vaněk (cit. v pozn. 9), s. 16.

⁵⁷ Pod znamením okřídleného hada. Lucas Cranach a české země. Obrazárna Pražského hradu, 22.10.2005 - 8.1.2006. Katalog výstavy (ed. Kaliopi Chamonikola), Kant 2005, s. 70. Druhotnou provenienci dokládá přítomnost dodatečně připojeného znaku pražského arcibiskupa Zbyňka Berky z Dubé, v letech 1587-1592 dómského probošta v Litoměřicích.

sběratelskou. Příkladem je např. přesun středověkých figurálních náhrobků představených řádu na Bouzov z kaple hradu Horneck ve Württembersku⁵⁸.

Pro akceptování, popř. tolerování statutu „importu“ nedobového (nepůvodního) hovoří několik racionálních důvodů. Vytknout jasnou hranici mezi oběma kategoriemi (tj. původního a sekundárního „importu“) není ani z hlediska expertů vždy jednoznačně možné⁵⁹. To si můžeme ukázat na příkladu „kompetenčních“ obtíží svázaných zejména s praktickým prostředím galerijních institucí, kupř. při zařazení konkrétního díla do té či oné sbírky, sbírkového katalogu apod., nehledě na mnohdy relativní, nestabilní pohyblivý status měnící se v závislosti na stupni poznání (vzpomeňme praxi, kdy se překvapivě prokáže, že domnělý „import“ je dílem „made in Czech“ a naopak). Patrně se shodneme na tom, že pro nezaujatý pohled člověka nevybaveného specializovanými vědomostmi, jsou tyto „důvody“ pro zařazení (popř. rozřídění) do té či oné kategorie, s nimiž věda o umění operuje, málo průkazné a je třeba je brát s rezervou.

Na rozdíl od „původních“ importů, které mají jakýsi přirozený, vysoký „legální status“, autoritu, privilegium, či „genius loci“, způsob a okolnosti, jakým je o něm (rozuměj o sekundárním importu) referováno vzbuzuje naopak asociace jako by šlo o „import druhé kategorie“, v tomto smyslu je svým způsobem negativně stigmatizován. Zatímco dobový import předpokládá aktivní motivaci pro „dovoz“ příslušného díla z cizí oblasti a vyvolává celý komplex dalších otázek a procesů (důvody, funkce, objednatel, estetické preference, kulturní horizont, společenské předpoklady, jeho recepce a reakce na dílo v nepůvodním prostředí apod.), import „sekundární“ je v pojetí historiků umění zpravidla jevem chudším a také podstatně „pasivnějším“. Troufáme si říci, že neprávem. Pochopitelně že také v tomto případě existovaly konkrétní důvody, či okolnosti, za nichž se dílo ocitlo mimo území svého vzniku, ve srovnání s kategorií původních importů je nicméně jeho výpovědní potenciál přece jen vnímán jako poněkud omezenější, nehledě k tomu, že tento model bývá někdy dokonce spojován s negativními konotacemi.

Je až paradoxní, jak nezvykle dalekosáhlé důsledky může mít tento fakt pro teoretickou reflexi díla a to navzdory dosti vágnímu rozhraní obou skupin. Vzpomeňme kupř. proměnu názoru na příslušný fenomén (kupř. na jeho kreativitu) respektive vliv na jeho kvalitu, povahu hodnotových soudů. Ta jako by byla devalvována nebo vyvolává pasivnější, popř.

⁵⁸ Bohumil Samek, Umělecké památky Moravy a Slezska I. A/I, Academia 1994, s. 114 (jedná se o náhrobky zemřelých r. 1395?, 1446, 1447, 1499, 1510, 1515).

⁵⁹ Neméně problematická je hranice pro příslušnost do „kompetenčních“ kategorií jednotlivých sbírkových kolekcí galerijních či muzejních institucí, národních škol atd. (připomeňme difúzní hranici mezi českým uměním, německým uměním apod. kupř. v rámci sbírek NG v Praze)

přínejmenším defenzivní či dokonce negativní konotace. Máme na mysli zejména koncept rovněž potvrzený praxí, který má určitý kvalitativní, hodnotící rozměr, pokud se kupř. objevuje v souvislostech, v nichž je konfrontován s jinými alternativami nebo v kontextuální, hierarchicky odstupňované vazbě (za všechny kupř. „Import, Nachahmung, Eigenständigkeit“) ⁶⁰. V principu podobné reakce se projevují kupř. ve studiu a koncepcích nacionálního, koloniálního, imperiálního umění: zatímco země původu je vnímána jako aktivní, země určení (recipient) bývá v roli pasivního příjemce (uměleckohistorická věda zná ostatně případy, kdy se v obdobném duchu hovoří o celých „importovaných“ stylech) ⁶¹. Také našeho případu se jistě týká postřeh DaCosty Kaufmana, když např. v podobné souvislosti upozornil, že tento model v podstatě sleduje historickou tradici teorií vlivu, „což vede k rovnici, že recipient a potažmo také otázka recepce je podceňována. To je aspekt nesmírně závažný: tento „pasivní“ (statický) kvalitativní status, jakési „stigma“ této kategorie děl totiž znamená, že je tato část uměleckých materiálů de facto z teoretického a metodologického diskursu kulturně historicky orientované větve naší vědy a z procesu jejího zkoumání explicitně diskvalifikována ⁶². Pokud si však na základní paradigma dějin umění povýšíme místo vlastních děl hmotné kultury na „dějiny podle sociálních kontextů“ ⁶³, musíme si nutně položit otázku, zda nejde o pouhý přežitek akademických dějin umění a zda nezaujímáme k těmto dílům apriorně nespravedlivé a mnohdy zbytečně rezervované stanovisko.

Přejděme však zpět k testování kritéria času - temporálního aspektu - tedy jak se na vnímání „importu“ projevuje časový faktor nebo-li změna časové trajektorie. Podobné terminologické rozpaky vyvolává konfrontace testující kritérium obchodu z hlediska „retrospektivity“, posunu na chronologické lince (ilustrativním případem je zvl. rozdíl mezi dílem zakoupeným v. 15. nebo v 19. století, jež se tedy částečně dotýká rovněž kategorie sběratelství). K takovým „netypickým“ jevům náleží nicméně kupř. časově rozvolněný „import ikon“, ale i dalších votivních devocionálií (tzv. devoční import ⁶⁴), spolií, nehledě na další možné „komodity“ (import technologií, materiálů, pigmentů apod.). Jak se projevuje časový faktor na vnímání a interpretaci uměleckých reálií v historické časové

⁶⁰ V diskuzi nad interpretací pojmu a jeho variabilitou nelze přehlédnout určitý kvalitativní, hodnotící rozměr, kupř. pokud se objevuje v souvislostech, v nichž je konfrontován s jinými alternativami (kupř. Import, Nachahmung, Eigenständigkeit – k tomu viz: Klaus Niehr, Import, Nachahmung, Eigenständigkeit“ Stendaler Kunstwerke d. 12. U. 13. Jh., v: Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg, Berlin 1990, s.73-82), v jejichž hierarchii zaujímá zpravidla tu nejpasivnější pozici).

⁶¹ Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, s. 254.

⁶² DaCosta Kaufmann, Toward (cit. v pozn. 14), Thomas DaCosta Kaufmann / Elizabeth Pilliod: Time and Place (cit. v pozn. 41).

⁶³ Milena Bartlová, Naše, národní umění, 2009, s. 12.

⁶⁴ K pojmu a výkladu odkazujeme na přednesený příspěvek Jana Royta v diskuzi u kulatého stolu (viz pozn. 10).

trajektorii? Pokud akceptujeme fakt, že pohyb probíhal na časové ose a že nás historiky umění musí zajímat všechny okolnosti života toho či onoho uměleckého díla, dostáváme se do vlastní pasti. K pohybu děl mimo hranice jednotlivých útvarů, jak víme, docházelo neustále, je to takřka kontinuální jev vlastní všem epochám. „Importování“ uměleckých děl je permanentním procesem, v celé v jeho historické proměnlivosti a variabilitě, z jehož relací nemůžeme alibisticky vyjmout jak oblast uměleckého obchodu v průběhu 18. a 19. století, tak paušálně ani sběratelství jako celek.

Sbírkové instituce jsou plné děl cizího původu, které se na naše území dostaly sekundárně za jiných a (z hlediska výše zmíněného úzkého vymezení) za netypických okolností, jímž by byl rámec tradiční kategorie „původního importu“, zdá se, poněkud úzký. Můžeme se ptát znovu - jak vymezit parametry pro import? Jak je kategorizovat? Pokud přijmeme paradigma dějin umění podle sociálního kontextu, existuje pod touto perspektivou vůbec principiální rozdíl mezi dílem dovezeným ve středověku do českých zemí nebo prací vzniklou v tomto prostředí ve středověku cizím umělcem, popř. středověkým dílem dovezeným do českých zemí v průběhu 17. století? Je z hlediska relevance a vztahových důsledků pro „genia loci“ a sociokulturní obsah z hlediska naší perspektivy skutečně kvalitativní rozdíl mezi dílem objednaným a dovezeným nebo prací vytvořenou rukou cizího umělce přímo na místě? Je snad pod prizmatem této perspektivy aktivita Karla IV. , knížete Jana II. z Lichtenšteina nebo arcivévody Evžena Habsburského a jejich role „recipientů“ umění principiálně odlišná nebo snad podřízena jiné hierarchii? Můžeme argumentovat tím, že „implantace jiných kulturních hodnot a uměleckých názorů „... než jaké zastává oblast, pro kterou je („import“) určen...“⁶⁵ není jen výsadou středověkých translokací. Také tyto - tedy pozdější „importy“, (jejich přítomnost v sekundárním, ale i terciárním prostředí), mají přirozeně schopnost stimulovat další procesy⁶⁶. Ostatně i Jan Klípa v nedávné diskuzi nad tématem vyslovil v podstatě podobný názor, že „import je to dílo, které svým přemístěním definovalo novou situaci“⁶⁷, nebo podle Mileny Bartlové je směrodatné - „jak vstupuje do narativu českých zemí“⁶⁸. Jinými slovy - jediný rozdíl spočívá v tom, že zatímco onu „stimulující“ aktivitu Karla IV.

⁶⁵ Vaněk (cit. v pozn. 9), s. 16.

⁶⁶ DaCosta, Kaufman, Flanders in the Americas: The Challenge of Interpretation, v: Orbis atrium. K jubileu Lubomíra Slavička. (Jiří Kroupa, Michaela Šeferisová Loudová, Lubomír Konečný eds.), Masarykova univerzita Brno 2009, s. 44 a dále. Kaufman poukazuje na podobný jev a otázky v souvislosti s přítomností flámského umění v prostředí Ameriky („...how the Flemish presence can provoke reexamination of some basis categories within the geography of art.“).

⁶⁷ Jan Klípa v diskuzi u kulatého stolu v červnu (viz pozn. 10). Vzhledem k tomu, že neexistuje písemný záznam diskuze, citováno je podle poznámek autorky.

⁶⁸ Milena Bartlová v diskuzi u kulatého stolu v červnu (viz pozn. 10). Vzhledem k tomu, že neexistuje písemný záznam diskuze, citováno je podle poznámek autorky.

budeme vnímat uvnitř středověkého kulturně historického kontextu či „narrativu“, v druhém případě se mění kontext díla v adekvátních dobových a společensko-historických souřadnicích. V záběru naší badatelské pozornosti se ocitá jejich kontextuální jedinečnost⁶⁹. Mohli bychom tedy shrnout, že status importu není dán exaktně, nýbrž je velmi individuální a jednotlivé případy lze (v intencích logiky umělecko-historického materiálu) řešit vždy jen ve specifické situaci a v rámci proměnných historických okolností.

Bez ohledu na to, že by jistě stálo za úvahu podobné kontroverze důkladněji prozkoumat a analyzovat, můžeme naopak snadno namítnout, že fakticky nelze upřít žádnému dílu jeho konstitutivní předpoklady, jeho aktivní potenciál ani v jeho „druhém životě“. Historie zná řadu kuriózních a mnohdy kontroverzních případů, kdy i později transferované - „importované“ dílo vytváří vztah v sekundárním prostředí (příkladem je např. vliv Pergamského oltáře v Berlíně na tvorbu pruských architektů adaptujících neoklasické formy)⁷⁰, zatímco původnímu importu může být na druhé straně takový vztah otevřeně odpírán⁷¹. Souhlasíme (v dikci zmíněného pojetí) s tím, že „import není nikdy neutrální“⁷², vždy předpokládá nějakou interakci. Uvnitř importované kultury (popř. v cílovém prostředí) jsou nutně nastoleny otázky vztahu, relace apod., jimiž je místní kultura (popř. dění) nějakým způsobem modifikována.

Pokud z této „zkušenosti“ vyvodíme důsledky – ať už jde o původní či „sekundární import“, pod touto optikou jmenovitě pro variabilitu materiální kultury a studium jejich vztahových relací v příslušném okolí, logicky musíme plédovat pro „demokratický“ a tedy onen širší rámec statutu „importu“ otevřeného jak hypotetickým teoriím, tak pohybu na časové ose. Máme-li z tohoto konstatování vyvodit praktické důsledky, znamená to, že kupř. transfer středověkého díla prostřednictvím sběratelské iniciativy a jeho život, kupř. zakotvení a místo v historizujícím architektonickém prostředí hradu Šternberka je sice pro výklad a pochopení povahy tohoto prostředí v období vzniku díla indiferentní, v žádném případě však nepostrádá hodnotný interpretativní potenciál uměleckých objektů jako „nositelů významu“. V našem specifickém případě lze v těchto souvislostech vnímat kupř. integraci středověkých děl do kontextu neogotického romantismu hradu Bouzova a Šternberka, kde nelze pominout snahu o jejich začlenění do historizujících úprav interiérů a roli výtvarného artefaktu jako

⁶⁹ Economic engagements with art, By Neil De Marchi, Craufurd D. W. Goodwin. Duke University Press 1999

⁷⁰ K tomu: Max Kunze, The Pergamon Altar: Its rediscovery, history and reconstruction. Staatliche Museum zu Berlin, Antikensammlung, 1991). Současnost se setkává s dalšími jevy, které přesahují tradiční kategorie, jakými jsou kupř. „re-importy“ např. v případě restitucí uměleckých děl apod.

⁷¹ Jaromír Homolka, v: Jihočeská pozdní gotika 1450-1530, Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou, Národní galerie v Praze (Katalog výstavy), Hluboká 1966, s. 49.

⁷² Markus Fauser, Einführung in die Kulturwissenschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.

organické součásti obytného muzea⁷³. Ostatně podobně jak je tomu s rolí všech aktérů minulosti, jde v tomto případě v intencích Johna Barretta o biografii věcí („life-histories“ of monuments“)⁷⁴. Díla zkrátka žijí svým vlastním životem a realita je mnohem komplikovanější, ale také barevnější a subtilnější než jakákoliv teorie. Spíše než vytyčení generálních pravidel či principů bychom měli sledovat individuální případy⁷⁵ (včetně natolik vymykajících se, nicméně stejně relevantních jevů, jako je kupř. dovoz dubového dřeva z Pobaltí do Antverp a následný „import“ či spíše „reimport“ antverpských retáblů do Pobaltí atd.).

Pochopitelně každá disciplína má svůj metodologický repertoár, jímž se konkrétních jevů zmocňuje a v němž se projevuje snaha hledat vhodné interpretační přístupy pro komplikované kvality kulturních fenoménů. Obzvláště v našem případě, ve kterém jde o kombinace územního, geografického elementu a chronologie tak vzniká obrovský prostor jak pro různé jevové formy, tak pluralitní, ba konkurenční vysvětlení, pro rozličné teorie a modely, které lze nazírat z různé perspektivy - jak z perspektivy celku (makropohledu), tak detailu (mikropohledu). I když nás tyto komplikované souvislosti nezabavují zodpovědnosti za volbu přístupu, metody k předmětu studia ani příslušný obezřetný terminologický diskurs, domnívám se, že je patrně nutné vzít v úvahu následující skutečnost. Že termín „import“ vypůjčený z ekonomického slovníku není schopen beze zbytku postihnout reálnou zkušenost zacházení se specifickými předměty (uměleckými objekty) této disciplíny, všechny její zvláštnosti: unikátní povahu umění, příslušné procesy a pochopitelně příslušné možnosti a metody studia – včetně hypotetického důkazního aparátu. Proto shledáváme jeho výkladové pole nutně jen jako přibližné a teprve v reálném „provozu“ – speciálně v materiálově orientovaných dějinách umění - se testuje (popř. potvrzuje) jeho použitelnost na praktické problémy dějin umění. Až v této návaznosti by měl být průběžně modifikován. Import, podle našeho soudu, zůstává pojmem, kategorií, kterou bude třeba zřejmě stále znovu a znovu redefinovat, protože konkrétní model má zpravidla platnost jen za určitých historických podmínek. Pro historika umění není konec konců nikoliv závaznou, autoritativní normou, ale jen pomocnou konstrukcí.

Terminologické nedokonalosti pojmu, popř. jeho slabiny, mají na druhé straně rovněž svůj pozitivní moment - paradoxně stimulují potřebu dalšího promýšlení strategií i úkolů stojících

⁷³ Lubor Machytka, Vznik a vývoj sbírky obrazů státního hradu Šternberka na Moravě, v: Památky a příroda 16, 1991, s. 271-273.

⁷⁴ John Barrett, Chronologies of remembrance: the interpretations of some Roman inscriptions, v: World Archaeology 25(2), 1993, s. 236-247, zvl. 238.

⁷⁵ Kaufmann (cit. v pozn. 66), s. 351.

před dějinami umění i jejich nová originálních řešení. Jako příklad bychom mohli uvést nanejvýš podnětný a „nedogmatický“ a přitom konstruktivní přístup, který naznačuje např. práce anglického kolegy Kim Woodse a který byl pro mě do jisté míry inspirativní. Názvem „Imported images“ (Nizozemská pozdně gotická skulptura v Anglii cca 1400-cca 1550) zastřešil celou historicko-chronologickou retrospektivu nizozemských sochařských produktů identifikovaných v Anglii, pod něž řadí vše od „původních“ importů až po takové jevy, jako byl obchod s kontinentální skulpturou v průběhu 19. a počátku 20. století, včetně aktivity aukčních domů atd.⁷⁶ Tomuto hledisku lze, podle mého soudu, stěžít co vytknout: ve všech těchto kontextech byly tyto produkty do země v podstatě „importovány“. Je to tatáž logika věci, proč může konec konců Milena Bartlová hovořit o „importovaném oltáři“ v souvislosti s tzv. Světelským oltářem, o němž je velmi dobře známo, že se do kostelíka sv. Barbory v Adamově na Moravě dostal teprve v roce 1857 iniciativou Aloise knížete z Liechtenštejna⁷⁷.

Bazírovat za tohoto stavu věci na nějaké formalistické „čistotě“ pojmu je nicméně iluzorní představou. Patrně pouze příliš „striktní“ chápání pojmu jeho obsah zamlžuje. Ostatně nejde zdaleka jen o problém dějin umění. S podobnými potížemi se potýkají kolegové v jiných příbuzných oborech – sociálních vědách, kulturologii, kulturní antropologii, etnologii, archeologii atd. Studium pohybu společností a kultur pracuje dnes s postupy a fenomény, které jsou výsledkem nikoliv jednoho, ale různých „importů“ (v celé škále odstíněných a snad i módních - „sexy“ pojmů (importů, výměn, popř, kreativních výměn, translací, transferů atd.). V této souvislosti se mimochodem nabízí otázka - je „import“ plnohodnotným synonymem slova „transfer“? ⁷⁸ Jsme schopni definovat, kde přesně leží jeho specifické rozdíly? Zdá se, že tradiční repertoár přístupů k uspokojivému vysvětlení forem a okolností nestačí, nehledě na to, že je krajně obtížné najít v současném slovníku odpovídající pojmy a koncepty interpretace pro praxi a jevy minulosti. Jednou z možností řešení je jistě hledat jiné, vhodnější pojmy. (Nemá pravdu Ladislav Kesner když uvažuje o tom, že: „„jsou to nikoliv metodologie a teorie, ale *pojmy* a *koncepty*, které bezprostředněji ovlivňují zacházení s uměleckými díly a způsoby, jakými je badatel či kritik předkládá svému publiku“⁷⁹). To je ostatně součástí současných kritických debat. Snad pod vlivem skutečnosti, že dnešní výzkum je silně sociologicky orientován se historikové umění v posledních dvou desetiletích raději

⁷⁶ Kim Woods (cit. v pozn. 24).

⁷⁷ Milena Bartlová, Malířské vrstvy z pohledu historika umění středověku, v: *Technologia artis*, 2006, Sborník příspěvků 1. semináře Akademické laboratoře materiálových průzkumů, s. .pozn. 4. K historii Světelského oltáře viz: Světelský oltář/Zwettler Altar v kontextu pozdně gotického umění střední Evropy, Sborník příspěvků přednesených na mezinárodním sympoziu v Mikulově 20. a 21. června 2007), Brno-Mikulov 2008, zvl. s. 38.

⁷⁸ K transferu zevrubně viz zejména Langer/ Michels, *Metropolen* (cit. v pozn. 80).

⁷⁹ Ladislav Kesner, *Intence, afordance a význam kulturních objektů*, v: *Orbis atrium* (cit. v pozn. 66), s. 59.

uchylují k alternativním pojmům rozpracovaným již od 80. let a společným jak pro duchovní, tak materiální fenomény, jako je kulturní transfer, kulturní výměna, kontextualizace apod.⁸⁰ V řadě zajímavých prací byla podrobně rozpracována „gramatika“ a „instrumentarium“, jehož pomocí je možné tyto jevy velmi produktivně analyzovat⁸¹ a které lze – i když jen do jisté míry - aplikovat rovněž na studium děl cizí provenience. Tyto pojmy implicitně obsahují onen aktivní rozměr, jmenovitě asociace směřující ke všem dalším relevantním procesům jako je recepce, transformace, multiplikace, permutace atd. V těchto uvedených relacích je alespoň implicitně nepřímé „diskuzi“ vystaven také základní koncept importu, kde jsou nad rámec vlastního studia uměleckých děl rovněž prioritou metodologické otázky a přístup k materiálu, který do popředí staví jevy, pojmy a koncepty jako migrace, difuze a interakce, témata jako kulturní kontakt a kulturní transfer, obchod a výměna, komunikace, recepce a export, nebo autenticita a identita, popř. nanejvýš podnětně formulovaný problém importu a imitace⁸².

Stejně jsou dnes s oblibou diskutované otázky po nositelích (ať už je jím umělec nebo objednavatel), projevech vlivu a působení díla v novém kontextu, vztah subjekt – objekt – tedy centrální aktéři procesu kulturní výměny či reakce, rezonance - tedy zpětné vazby v prostředí, kam byl příslušný jev přenesen. Implicitním předmětem výzkumu je koneckonců nejen materiální kultura, ale rovněž sociologické motivace a všechny elementy široké sociální skutečnosti.⁸³ Umělecké dílo jako sociální produkt a kulturní dokument. Pochopitelně, že takové uvažování má co dělat s dalšími relevantními pojmy jako je kulturní identita a její ohraničení⁸⁴, otázky kulturních specifík, kontinuity, diskontinuity atd. Připomeňme, že paradoxně právě funkce a fungování „cizího“ spočívá v tom, že umožňuje sebereflexi – tedy potřebu definovat sama sebe. Souhlasím s Milenou Bartlovou, že diskutovaný termín

⁸⁰ K historii pojmu nejdříve použitému v kulturních souvislostech 18. a 19. století, viz: Metropole und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert: Prag, Kakau, Danzig, Wien. Hrsg. Von Andrea Langer-Georg Michels. (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropas, Bd. 12). Stuttgart 2001, zvl. s. 87-88 a příspěvek Klaus Herbers, tamtéž, s. 337.

⁸¹ Werner, v: Kulturelle Austausch, s. 16.

⁸² Biehl, P.F. & Rassamakin, J. (eds.), Import and Imitation in Archaeology. Schriften des Zentrums für Archäologie und Kulturgeschichte des Schwarzmeerraumes, Vol. 11, Weissbach: Beier & Beran 2008, , s 253 a dále.

⁸³ Tento úhel pohledu je zatím sporadicky zaměřován také na sbírkové soubory, viz kupř.: "Kauft schöne Bilder, Kupferstiche ..." : illustrierte Flugblätter und französisch - deutscher Kulturtransfer 1600 - 1830 (Hans-Jürgen Lüsebrink ; Rolf Reichardt, Mainz : Schmidt), 1996. Pro umění středověku však zůstává prozatím na okraji. Výjimkou je publikace: Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert : Prag - Krakau - Danzig – Wien, Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e.V., Leipzig. (Hrsg. von Andrea Langer und Georg Michels), Stuttgart 2001.

⁸⁴ K těmto otázkám zvl. kulturní historik Peter Burke, Identity Theory (Jan E. Stets and Peter J. Burke), Oxford University Press 2009. Dále Kultureller Austausch: Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung (edited by Michael North), Köln – Weimar – Wien, Böhlau Verlag, 2009.

„import“ potřebujeme asi stejnou měrou, jakou potřebujeme hranice, tedy jako potřebu vymezovat se, protože jen tak můžeme konstituovat a definovat vlastní identitu⁸⁵.

Pokud jsme ochotni si připustit, že se bez tohoto pojmu neobejdeme (alespoň jako pragmaticky použitelného „klíče“ v materiálově, či soupisově orientovaných dějinách umění) je třeba inovovat jeho obsah, obzvláště pokud se jeho používáním dopouštíme nedorozumění. To je legitimní téma diskutované také na bázi jiných disciplín. Podobně kupř. archeologie už dnes nevystačí s prostým pojmem „import“ a jeho úzkým rigorózním vymezením, kde jsou i přes terminologické konvence jeho limity zřejmé. Ačkoliv poznámky tímto směrem zaznívají v oborově specializovaných souvislostech (kupř. v kontextu takových komodit, jako jsou římské nálezy mimo území říše), odkazují badatelé na obdobnou zkušenost, když upozorňují, že pojem import „...nestačí pro vysvětlení celé škály možností, jak určité jevy interpretovat“⁸⁶. Pokud je obsah pojmu kritizován, je kritika - jistě nikoliv náhodou - namířena na adresu právě úzce vymezené „přísné“ definice pojmu „import“⁸⁷, definice, která nedokáže interpretovat „umění a způsob, za jakých okolností se tato díla na určitém území objevila“⁸⁸.

Je evidentní, že tradiční chápání konceptu importu je překonané a že je zapotřebí jej přehodnotit a dát mu flexibilnější obsah, jež umožní lépe porozumět kulturní minulosti. Rámec této kategorie nemůže být hermeticky pevný a uzavřený. Je potřeba přihlížet k modifikacím v oboru. Např. polský archeolog Stanisław Tabaczyński analyzuje paradigma dvou pojmů: transformace x přenesení (transition), když říká (zjednodušeně): je naivní a nerealistickou představou, že by bylo možné produkty cizího původu (v jakékoliv době) importovat... do místního prostředí bez ohledu na lokální tradici a podmínky⁸⁹. K podobným

⁸⁵ Milena Bartlová v diskusi u kulatého stolu (cit. v pozn. 10).

⁸⁶ Výrok vysloven v souvislosti s římskými importy na sever, k tomu lit. v pozn. 87 (Ulla Lund Hansen, *Römischer Import im Norde*, 1987, s. 125-138).

⁸⁷ Užití pojmu kritizuje S.V.Schnurbein (v: *Der Römische Limes in Deutschland. Archeologie im Deutschland – Sonderheft 1992*, Stuttgart 1992, s.7) v souvislosti s prací a úzkým vymezením pojmu Ulla Lund Hansen a s odkazem na práci: Ulla Lund Hansen, *Handelszentren der römischen Kaiserzeit und Völkerwanderungszeit in Dänemark*, in: *Trade and Exchange in Prehistory. Studies in Honour of Berta Stjernquist*, (ed. by Birgitta Hardh, Lund), 1988, s. 155-66. K problému importů autorka také v: Ulla Lund Hansen, *Römischer Import im Norde: Warenaustausch zwischen dem Römischen Reich und dem freien Germanien während der Kaiserzeit unter besonderer Berücksichtigung Nordeuropa*, Copenhagen 1987) 1987.

⁸⁸ Schnurbein (cit. v pozn. 87), pozn. 72: in: *Der Römische Limes in Deutschland. Archeologie im Deutschland – Sonderheft 1992* (Stuttgart 1992), s. 7: „Die Art und Weise, wie ein Gegenstand in ein gestimmtes Gebiet gelangt, lässt sich eben nicht nur über das Bergiffspaar Import/Handel erklären, sonder weist eine Palette von weiteren Erklärungsmöglichkeiten auf, zu denen neben Geschenk, Raub, Beute, Subsidien sicher in Zukunft auch die Möglichkeit der Herstellung von römischen Handwerken oder durch in römischen Reich „geschulten“ Handwerkern vor Ort gezählt werden sollte.“

⁸⁹ „By ‘transition’ I mean the naïve and unrealistic illusion that one may import, or imitate, en masse the features of a foreign archaeology, regardless of local traditions or conditions.“ K tomu viz: Stanisław Tabaczyński, *Polish archaeology: experiences and future* (Inaugural Lecture to the 12th annual meeting of the European Association of Archaeologists, Cracow, 19-23 September 2006), s. 5.

zkušenostem a limitům dospívá studium etnických projevů – např. při analýze pohybů a kontaktů různých historických společenství. Stejně tam musíme dát za pravdu názoru německého archeologa raného středověku Joachima Wernera když tvrdí, že „obchod“ a „import“ k vysvětlení jednotlivých fenoménů už nestačí, a že nejdříve musí být vzaty v úvahu všechny možnosti mobility osob“ (dodejme - tedy výměnu, která probíhá v určitém čase a etapách)⁹⁰. Ideální a typické situace považuje v jednotlivých případech za „heuristické dilema vyvolávající celý komplex otázek, u nichž není vůbec jasné, která interpretace by měla vzít v úvahu která kritéria“.

Zrekapitulujme, že „import“ je v našem pojetí společným jmenovatelem materiálu, který je předmětem tohoto studia zaměřeného na konkrétní umělecké objekty (vesměs druhotné transfery – tedy „importy bez přívlastku“). Chápeme jej jako pojem, jemuž lze stěží objektivně upřít jeho elementární obsah. Obhajujeme-li legitimitu použití pojmu z hlediska vymezení našeho předmětu výzkumu, není třeba dodávat, že mu rozumíme především v duchu tohoto širšího, měkčího a spornými konotacemi nezatíženého smyslu, v jeho elementární podstatě. Jinými slovy - v prostém objektivním faktu „transferu“, „exportu“, „přenesení“ z místa jeho původního vzniku a to v historické perspektivě – tj. s akceptováním prvku jeho „temporality“. „Import“ pro nás není statickým pojmem, ale otevřeným kontinuálním procesem, hybridní formou, multiplem, zahrnujícím různé individuální formy, či varianty výskytu předmětů materiální kultury v rozmanité intertextualitě, jimž je společný aspekt přenosu díla do nepůvodního prostředí. Nemění se kontext díla, ale způsob uvažování o něm. Vyjádření historicky specifických individuálních konstelací, které aktualizují a mění status „importu“ se pak stává jakýmsi filtrem, jakým je třeba se na produkci dívat. Zatímco dříve historikové umění viděli pod „importem“ spíše konkrétní materiál, dnes jsou důležitější konkrétní lidé, individua a vztahy.

⁹⁰ Sebastian Brather, *Ethnische Interpretationen in der frühgeschichtlichen Archäologie: Geschichte, Grundlagen und Alternativen*, Berlin 2004 (s odkazem na Joachima Wernera, 1980a, s. 45).

Č. kat. 1.

Kladsko

Bičování Krista (epitaf Markéty, manželky Jana Ratolda), 1431

Dřevo (jedle), mastná tempera, 235,3 x 171,7 cm.

MG v Brně, inv. č. A 1720.

Stav:

Restaurováno v letech 2007-2008 (M.Král, rest. zpráva v MG). Gotická deska byla v minulosti před tímto odborným restaurováním nejméně dvakrát obnovována – v období před 19. stoletím a po první polovině 19. století.

Provenience:

Do sbírek Moravské galerie byla získána z majetku velkostatkáře Antonína Františka Magnise ve Strážnici.⁹¹ Zápis do sbírek MG ze dne 4. 10. 1977, do té doby vedena jako deponát Uměleckoprůmyslového muzea v Brně a jako státní deponát pod č. SDP 211.

Materiálový a technologický průzkum:⁹²

Deska sestavena ze šesti přibližně stejných desek (š. 26-30, tl. 2,5 cm), které jsou slepeny natupo a zvláště při horním a dolním okraji zpevněných mašlemi. Spoje a plochu dřevěné podložky kryje vrstva poměrně hrubého plátna. Deska je vyztužena příčnými lištami.

Technologická výstavba malby: jedlová deska, na ní specifický šedý podklad pojený proteiny s obsahem křídly, s příměsí hlinek, kostní a uhlíkaté černě a se zvýšeným obsahem P, patrná jsou vlákna celulózy (kousky vláken nití), následuje bílý protejny pojený podklad přírodní křídly, černá štětcová podkresba s obsahem uhlíkaté černě a olovnaté běloby. Olovnatou bělobou je provedena modelace malby především v partiích obličejů a drapérie. Typickým znakem je olejová imprimatura tvořená miniem, Cu pigmentem – měděnkou, místy s olovnato-cínčitou žlutí. Temperová malba (mastná tempera) obsahuje i příměsí oleje.

Neinvasivním měřením byly indikovány tyto pigmenty: olovnatá běloba a/nebo minium, olovnato-cínčitá žluť, rumělka, modrý nebo zelený měďnatý pigment, železitý pigment, místy s příměsí manganu (pravděpodobně umbra), přírodní křída – uhličitan vápenatý. Další zjištěné pigmenty: červené organické barvivo srážené s kamencem, azurit, měděnka a indigo nebo boryt barvířský, čern. Místní výskyt bílé podmalby pod inkarnátem.

⁹¹ Magnisové, původně rodem ze Švédska, se roku 1588 dostali z Itálie do českých zemí, kde se jejich nejdůležitějšími panstvími staly především Strážnice, Blansko a Přerov. K Františku Antonínu Magnimu – „diletujícímu kreslíři a grafikovi“ viz Slavíček 2007, s. 111, s odkazy na další literaturu – tamtéž, v pozn. 57 na s. 285.

⁹² Hradilová-Hradil, 2007/2008, Hradilová-Vlčková-Král 2008.

Deska byla v minulosti rozměrově upravena seříznutím okrajů zejména na dolní straně. Z pozdější opravy pochází pravý horní roh Mechanická poškození vrypy a záseky na figurách vojáků a obličejů donátora.

Nápis gotickou minuskulou: „*Anno Domini mille° CCCC° XXXI° - in die sancti Pauli conver- sionis obiit honesta mar-garetha vx°r ionis ratuldi* - Léta Páně tisícího čtyřstého třicátého prvního, na den Obrácení sv. Pavla (25. 1., pozn. aut.) zemřela ctná Markéta, manželka Jana Ratolda.“⁹³

Novozákonní pašijový výjev Bičování Krista zobrazil malíř přivázaného na rukou a nohou ke sloupu imitujícího červený mramor a obklopeného třemi rozpohybovanými mužskými postavami. Na rozdíl od dobových zvyklostí zde třetí, nejnižší situovaný pacholek prakticky předchází děj, když s pomocí hole a rukavic splétá Kristovu trnovou korunu a předjímá tak následné Kristovo Korunování trním.⁹⁴ Obraz je z cyklického narativního kontextu ovšem povýšen na samostatný „Andachtsbild“ – tedy objekt devoce a kultu. Komunikaci a emotivní interakci mezi obrazem a divákem zprostředkovává především pohled Krista a jeho naléhavý vizuální apel. Oblibu podobných forem dokládá přibližně od 14. století také existence trojrozměrných ekvivalentů izolovaných zobrazení Krista u sloupu doložených vedle řezbářství také ve zlatnictví, jež mají určité literární předpoklady v dobových vizionářských mystických textech.⁹⁵ Samostatnému postavení obrazu určeného nejspíše pro sakrální interiér odpovídá jeho memoriální funkce připomínající památku na donátory, připojené v obvyklé pozici v dolní části epitafu: manžel zemřelé a nejspíše také iniciátor obrazu je zpodoběn v šubě, donátorka na protilehlé straně, s rouškou kolem hlavy.⁹⁶

Význam obrazu vyzdvihuje zjištěná existence malého pravoúhlého a uvnitř ještě kruhového otvoru v horní části sloupu zamýšleného nejspíše pro umístění schránky na relikvie (později byl otvor opět zacelen vloženým dílem dřeva). Princip spojení relikvie a obrazu není sice neobvyklý, spíše než zapojení relikvií do obrazového kontextu je nicméně častější jejich vkládání do rámu obrazu.⁹⁷ Známe nicméně také formy, v nichž je relikvie zapojena přímo do

⁹³ Autorem přepisu je PhDr. Milan Hlinomaz, Ph.D.

⁹⁴ Třetí voják v podobných scénách zpravidla uvíjí novou březovou metlu, popřípadě váže důtky. S motivem splétání trnové koruny se však setkáváme např. na mnohofigurální scéně Bičování v GNM – k tomu viz naši pozn. 11.

⁹⁵ Příklady nacházíme např. ve sbírkách Württembergische Landesmuseum ve Stuttgartu z poloviny 14. stol., v GNM v Norimberku atd., pocházejí převážně z oblasti Bodensee. K tomu: Kat. Stuttgart 1989, č. kat. 66, s. 126-129 s příslušnými odkazy.

⁹⁶ Příkladem pro analogie epitafní a ikonografické formy pro scénu Bičování je malba Epitafu Kateřiny Löffelhölz v kostele sv. Sebalda v Norimberku z doby kolem r. 1435, který Suckale připisuje do rané fáze tvorby Conrada Laiba – k tomu viz: Köllermann 2007, zvl. s. 75-81.

⁹⁷ Ke vkládání ostatků do výtvarných děl: Freedberg 1989, s. 82-98.

kontextu děje.⁹⁸ Na rozdíl od případů zobrazení Ukřižovaného Krista (jako fundamentálního objektu úcty a svatosti), kde bylo „sepulchrum“ nejčastěji vkládáno do jeho hlavy, nalezlo v tomto případě umístění alespoň v její bezprostřední blízkosti - jeho symbolickou „ochranu“ evokuje situování v Kristově gestickém objetí.⁹⁹ Nejspíše se jednalo o pašijové relikvie – mohl to být např. kousek kopí, důtek nebo trnové koruny, hřeb, relikvie svaté krve apod., nelze vyloučit, že charakter relikvie mohl být též motivací pro zmíněnou ikonografickou odchylku. Vzhledem k předpokladu, že tímto prostřednictvím měl obraz jistě zakotvení v konkrétních liturgických, stejně jako lokálních a historických souvislostech, musíme litovat, že tento autentický kontext neznáme. V obecnějším smyslu lze nicméně integrování relikvie do obrazu chápat jako jednu ze zvláštních forem a možností vizuálních médií v jejich složitém procesu vývoje směřujícího k autonomnímu obrazu.

Formální a stylistický charakter desky se vyznačuje zejména koncentrací na figurální složku děje rozvinutou do lapidární monumentality na jednoduchém monochromním pozadí. Schematicky naznačený terén v dolní části obrazu tvoří pravoúhle strukturované dlaždice rezignující na jakékoliv ambice o perspektivní zkratku. Omezeného prostorového účinku je dosaženo víceméně jen rozložením figur, jejich pohyby a gesty. Převyšené, štíhlé proporce centrální figury a velmi pečlivý a důsledně propracovaný záhybový systém prozrazuje krásnoslohy stylistický rodokmen, který nicméně směšuje jak tradicionalistické, tak pokročilejší prvky. Zatímco umné kaskády záhybů bederní roušky Krista i záhybový systém oděvu donátorů a figur po obou stranách Kristovy postavy pokračují v konvencích krásnoslohy estetiky a jejího charakteristického měkkého stylu (jejich traktování však odráží časový odstup v ostřejších konfiguracích a nepravidelných shlucích), pohybová dynamika biřiců má odlišné předpoklady. Jejich jadrná, až hrubá fyziognomie a vizuální exprese poukazuje na pokrokové inspirační impulzy malby prozrazující nejspíše zdroje v nizozemském uměleckém prostředí a tudíž názorovou polohu spojenou s mladší malířskou uměleckou generací. Nelze současně přehlédnout, že malířský projev má poněkud lidovější, provinčnější ráz a ve fyziognomii postav biřiců a jejich vulgárnější typice zesílila zjednodušující a poněkud karikující tendence. Nemenší roli v účinku malby hraje svěží barevnost a poněkud extravagantní kostýmní detaily. Měkkou modelací předchozí generace však vystřídal větší sklon k plošnosti a poněkud tvrdší a ostřejší kresba (obrysová i záhybů), která je rovněž abstraktnější.

⁹⁸ Kat. Lehnice-Praha 2006/7, s. 25.

⁹⁹ Kupř. Madona z Riemenschneiderovy dílny (GNM v Norimberku) má umístěnou tajnou skrýš – místo pro relikvii pod ňadry. K tomu viz: Kat. Nürnberg 2008.

V katalogu výstavy (2009) jsem hledala nejbližší formální předstupně desky v poměrně koherentní, norimbersko-bamberské stylové skupině maleb poznamenané českou malířskou tradicí (vedle malířské osobnosti spjaté s oltářem P. Marie v Norimberku, Mistr Bamberského oltáře z roku 1429¹⁰⁰, Immhoffův oltář v kostele sv. Lorenze v Norimberku – jedno z hlavních děl norimberské malby kolem r. 1420,¹⁰¹ oltář z Cadolzburgu (kolem 1425) atd.). Vodítkem byla technologická výstavba malby, podle které (podle zjištění materiálového průzkumu) specialisté situovali její vznik v německém prostředí¹⁰². Toto vymezení se nicméně ukazuje jako velmi obecné a pro uměleckohistorický výzkum svým způsobem zavádějící. Také heraldické expertízy podpořily lokalizování desky do norimberského okruhu a objednavatele hledaly mezi norimberskými erbovními měšťany¹⁰³. Muž má erb s tetřívkem na bílém poli, žena šachovnicovité břevno (kombinace modro-červené) s bílým lemováním, v horní části v modrém a ve spodní v červeném poli. Indicií pro předpoklad, že samotní donátoři zřejmě nepatřili mezi vyšší patriciát, hovoří použití levnějších materiálů na desce.¹⁰⁴ Na základě reakce na publikování desky je zapotřebí tyto domněnky poměrně radikálně přehodnotit.

Pro určité rysy výtvarné naivity jsem sice zmínila existenci určitých paralel rovněž ve Slezsku (v katalogu brněnské výstavy v roce 1935-1936 je vznik desky nezávazně situován do Kladska)¹⁰⁵. Takové příbuznosti v silně graficky akcentovaném malířském pojetí dokládá kupř. známá rozměrná deska s Bolestným Kristem a P. Marií z Břehu z r. 1443¹⁰⁶. Stejně tak můžeme přijmout za relevantní poukaz na stylově příbuznou, s pražským malířstvím svázanou, i když o několik desetiletí mladší desku univerzitní sbírky v Lipsku, pocházející z tamního dominikánského kostela sv. Pavla¹⁰⁷. Adekvátní kompozice, fyziognomickou charakteristiku figur i s množstvím kostýmních detailů nacházíme rovněž např. v knižní malbě z doby kolem roku 1420 (Vratislav, Státní knihovna)¹⁰⁸. Je proto legitimní otázkou, zda v rámci určité shody při koncipování těchto zobrazení není třeba přičíst jistou roli též grafickým předlohám.

¹⁰⁰ K tomu lit.: Thieme-Becker, Bd. 37, 1950.

¹⁰¹ Weilandt 2007, s. 190-196.

¹⁰² K tomu viz: Hradilová - Hradil 2007/2008, s. 19. Autorka v rámci výzkumu prováděla komparaci s gotickými díly připisovanými německému okruhu (tamtéž). S jihoněmeckou oblastí Hradilová spojuje rovněž specifické dvojvrstvé podklady tohoto typu. Materiálové složení šedého podkladu považuje v tomto případě za zcela identické s podklady používanými v Čechách Mistrem Theodorikem.

¹⁰³ Takto soudí PhDr. Milan Hlinomaz, PhD.

¹⁰⁴ Např. zjištěný boryt barvířský, který se používal jako levnější náhrada indiga.

¹⁰⁵ Kat. Brno 1935-1936, č. kat. 45, s. 11 (zde uvedeno jako: Bičování Krista, Kladsko?, epitaf z roku 1431, tempera na dřevě, 235 x 172 cm, zapůjčil A. Magnis, velkostatkář ve Strážnici).

¹⁰⁶ Kat. Lehnice-Praha 2007, č. kat. I.5.28, s. 142-143, vyobr. na s. 143.

¹⁰⁷ Hörsch 2010, s. 338 s poukazem na Kat. Praha 2006, s. 272-275

¹⁰⁸ Kat. Leipzig 1937, vyobr. 167, 175, 200.

O přesvědčivé nasměrování dalšího pátrání právě tímto směrem se zasloužil Markus Hörsch¹⁰⁹. Upozornil na to, že majetky rodiny Ratoldů v době kolem r. 1400 lze jednoznačně spojit s Kladskem (Mielnik, Korytów u Kladska, Szalejów), nehledě na doklady podoby erbu Ratoldů na severní straně lodi farního kostela v Kladsku z počátku 15. století (Hans Ratold zemřel po r. 1439). Erb jeho ženy Margarety ukazuje do blízkosti slezské rodiny z Tschischwitz usazené v obci Stary Wielislaw v blízkosti Korytowa. Poslední pochybnosti pak rozptyluje autorova argumentace odkazující na zjištění slezských kolegů, že obraz s největší pravděpodobností pochází z lokality Szalejów Dolny¹¹⁰. Umělecké souvislosti desky s pražským uměním (na pozadí vztahu historických vazeb českých zemí a Kladska) jsou tedy zřejmě spolehlivými souřadnicemi, na kterých lze zakládat další výzkum, včetně rozpracování možného ideového reformačního podhoubí, které Hörsch spojuje s drastickými kvalitami a „prostotou“ výtvarného zobrazení.

Lit:

Kaczmarek – Witkowski 1990, s. 117.

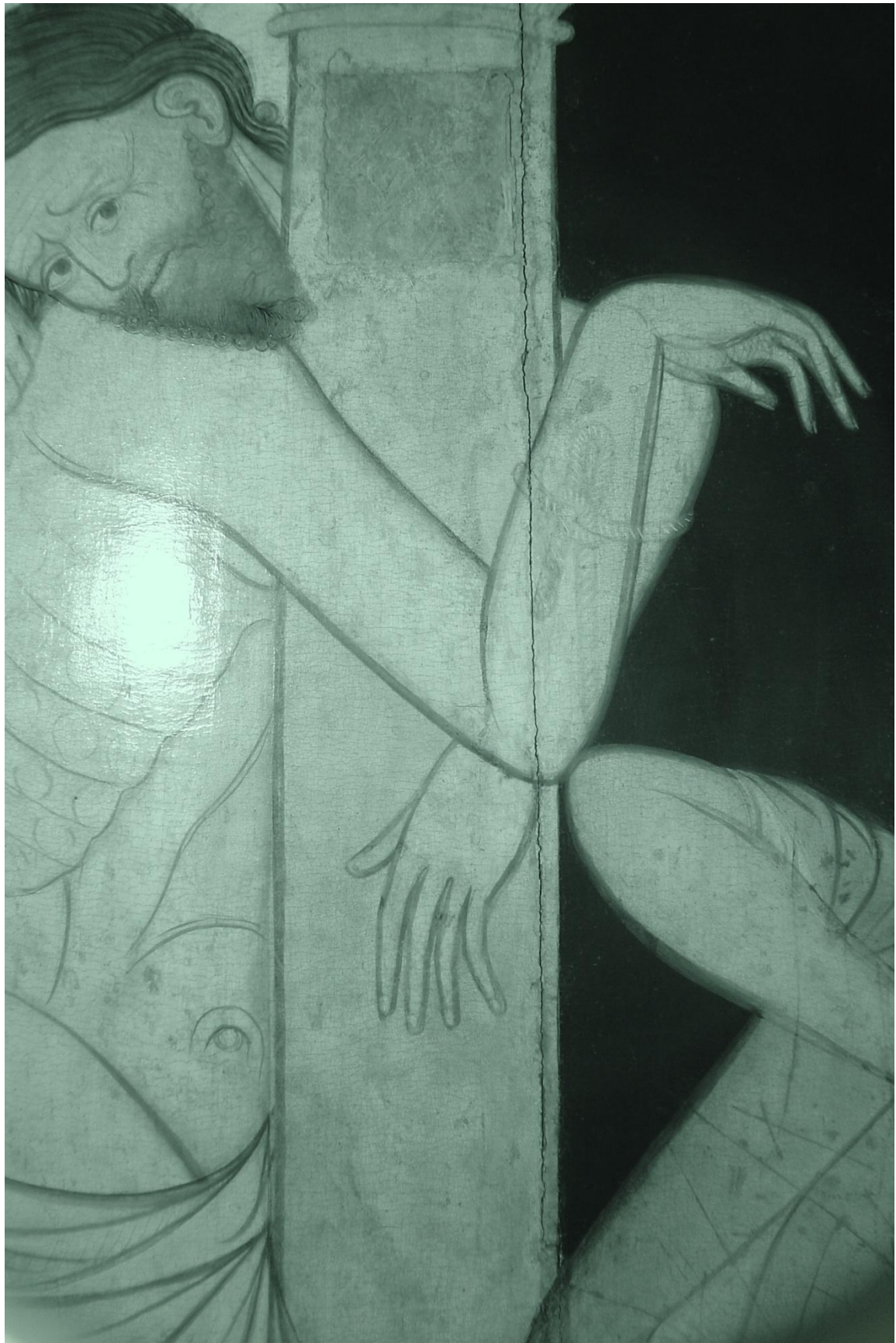
Hradilová-Vlčková-Král 2008.

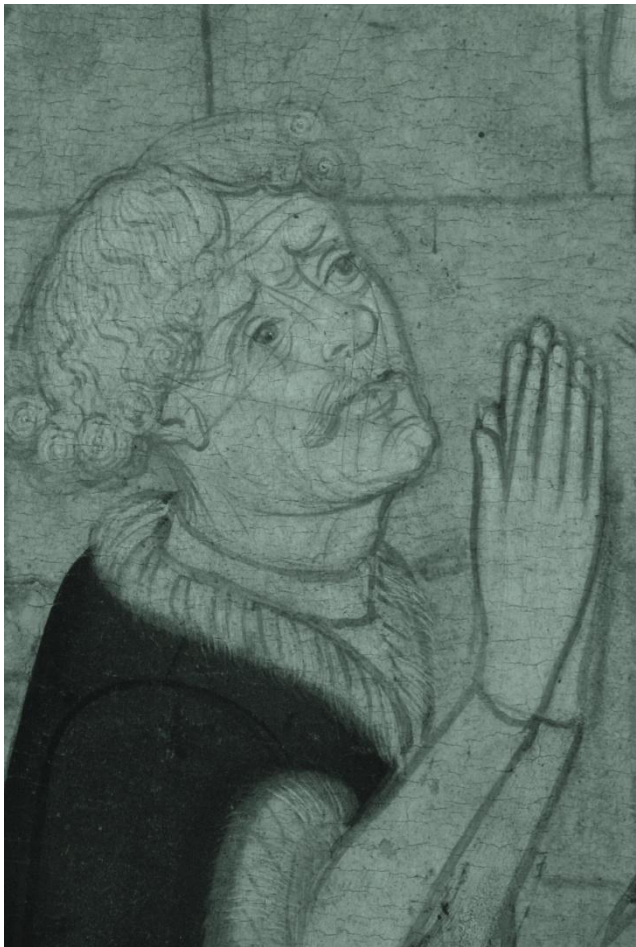
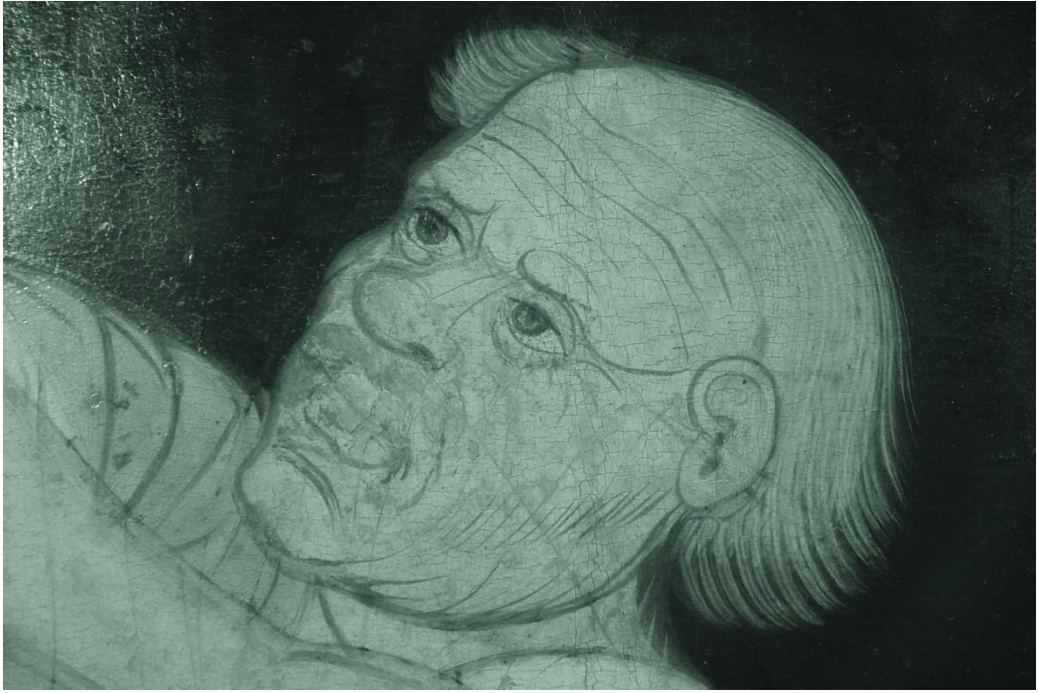
Hörsch 2010, s. 337-339.

¹⁰⁹ Hörsch 2010, s. 337-339.

¹¹⁰ Hörsch 2010, s. 339 s odkazem na: Kaczmarek – Witkowski 1990, s. 117.







2.

Rakousko (Korutany?)

Biskup (sv. Augustin?), po polovině 15. stol.

Tempera na dřevě (smrk), tloušťka desky cca 0,5 cm, 85 x 44,7/45,5 cm, levý a pravý svislý okraj původní, levý horní roh poškozen – část chybí, drobnější poškození. Pozadí s brokátovým vzorem.

Stav: obdélná partie malby dolní části v celé šíři obrazu chybí, je nahrazena plošnou retuší, zadní strana opatřena parketáží (19. století). Ačkoliv nebyly zjištěny záznamy o restaurování obrazu, lze předpokládat nejméně jeden starší restaurátorský zásah, není však o něm záznam. Není vyloučeno, že byla tehdy deska adjustována do současného rámu.

V levém dolním rohu čtyři štítky: podélný papírový štítek s označením: Český malíř, poč. 15. stol., Sv. Biskup (sv. Augustin?), nad ním bílý papírový štítek s označením: 30 Donauschule, Bischof mit Stab, kulatý modrobílý štítek Mähr. Kunstverein Brünn, podélný štítek s nápisem: F.Schild Skt. Augustin, na parketáži svislým směrem tužkou označení: Unbekannt 957/2

Provenience:

Nejstarší známý majitel – sbírka Adolfa von Schallberg, před 5.-6. 12. 1911 sbírka Josef Kastner, Vídeň. V aukci sbírky Josefa Kastnera 5.-6. 12. 1911 zakoupeno do sbírky Lichtenštejnů.

Státní hrad Šternberk (kaple), inv. č. ST-35 (staré č. 664, původní staré 240/a).¹¹¹

Deska se na veřejnost dostala při příležitosti aukce vídeňské sbírky Josefa Kastnera (1911 ve vídeňském Dorotheu), kde vystupuje jako porýnská práce z konce 15. století s poznámkou, že pochází ze sbírky Schallberg. V katalogu brněnské výstavy starých mistrů (Kat. Brünn 1925, č.kat. 85, s. 23) je obraz uveden poněkud kontroverzním způsobem jako rakouský mistr z druhé poloviny 15. století a současně označen jako práce dunajské školy z doby kolem r. 1500 a vzniklá pod zřejmým vlivem Michaela Pachera¹¹². Směrodatným kritériem nemůže být pro otázku umělecké provenience obrazu zřejmě ani sběratelský profil Josefa Kastnera s jeho zájmem o oblast hornoněmecké školy, stranou však nezůstávala ani umělecká problematika Rakouska a Tyrol. Přestože nemůže být pochyb o tom, že se jedná o velmi kvalitní exemplář

¹¹¹ Původ Šternberk, Lichtenštejnská sbírka (evidenční karta zpracována r. 1999, bez specifikace).

¹¹² Kat. Brünn 1925, č. kat. 85: „Österreichischer Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Hl. Bischof: vor dem orientalisch gemusterten Goldgrund hebt sich die ganze Figur eines lesenden Bischofs - vielleicht Augustiner - mit Alba, Karminroter Kasel und hellblauem Pluviale mit edelsteinenbestückter Bordüre. Weisse Mitra. Wir haben in dem Bilde ein charakteristisches Werk eines anonymen Meisters der Donauschule um 1500 vor uns. Unverkennbar ist der Einfluss Michael Pachera. Fichtenholz, 46 x 86 cm, Fürstl. Liechtensteinsches Depot Sternberg.“ K identifikaci obrazu také Slavíček 1999, s. 115, pozn. 24.

(navíc trvale umístěný v expozici hradu Šternberka), odborné bádání jeho existenci nevzalo doposud na vědomí a poslední zmínka o obraze se uzavírá rokem 1925.

Sv. Augustin – jeden ze čtyř velkých církevních otců se spojením teologie a filozofie vtiskl do křesťanské ikonografie jako jeden z nejvlivnějších filozofů všech dob. Pro svou intelektuální autoritu býval s oblibou zobrazován při čtení (ať už s knihou v ruce či u čtecího pultu), ani zobrazení celé postavy s příslušnými atributy však není výjimkou (viz např. polyptych sv. Augustina od Piera della Francesca v Lisabonu, scény ze života světce v New Yorku apod.)

¹¹³ Koncepce stojící figury přenáší implicitně důraz spíše na důstojnost světce jako biskupa – velká pozornost je totiž věnována honosnému liturgickému oděvu jako znaku jeho církevní hodnosti a ceremoniální důstojnosti. K jeho nezbytným náležitostem patří alba, dalmatika, biskupská mitra, berla, kterou přidržuje levou paží a k níž je připevněn bílý šátek (tzv. Pannisellus) a konečně bílé pontifikální rukavice s prsteny. S mimořádným smyslem pro detail jsou malovány bordury roucha dalmatiky bohatě zdobené reliéfní výšivkou a vsazenými drahými kameny i honosná spona na prsou.

Deska původně patrně netvořila izolovanou práci, logiku by měla zřejmě v rámci početnějšího světeckého cyklu. Rozložitá postava světce je zakomponována do elementárního jeviště evokujícího mělkou iluzi prostoru. Jeho prostorové souřadnice přehledně vymezuje v dolní části pravoúhlá dlažba uzavřená zezadu souvislou, vysoce dekorativní plochou v podobě velkého zlatého brokátového vzoru s motivy heraldických ptáků a zvířat. Ve vztahu figury k prostoru zůstává náš malíř hluboko svázán s konzervativní tradicí středověké malby, poněkud fádne vyznívá také jednoduché, tvarově přehledné a velkorysé traktování drapérie. Osobitý rukopis malíře se nicméně projevuje v poměrně individualizované fyziognomii tváře, která má díky kresebné schematičnosti (tvrdé tmavé lince) a realistickým detailům – pokleslému obočí a koutkům úst - charakteristický, jakoby mrzutý výraz. Výtvarná skromnost a archaičnost výtvarných prostředků, stejně jako proporce figury a monumentalita, které výrazněji ještě nepoznamenalo ztuhnutí a lámání záhybů, vypovídají pro vznik časnější, než předpokládaly starší názory. Zatímco pro dříve naznačené hledání uměleckého původu malby v Porýní nenacházíme konkrétnější indicie, reálnější se jeví předpoklad rakouských vztahů. Ačkoliv realistickou charakteristikou není světceva tvář výtvarnému slovníku Michaela Pachera úplně cizí (ještě Štorková 2008, č. kat. 34, s. 78, v něm spatřuje širší východisko a

¹¹³ Master of Saint Augustine: Scenes from the Life of Saint Augustine (61.199)". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/kilt/ho_61.199.htm (vyhledáno 18.3.2009).

připisuje jej do Pacherova okruhu - neznámému rakouskému malíři, činnému po r. 1500),¹¹⁴ stopy jeho nezaměnitelného malířského rukopisu v obraze přesto neshledáváme. Podobný způsob řešení je naproti tomu blízký generaci tvůrců číných v přechodném období přibližně kolem poloviny 15. století, mezi jejíž exponenty patřil kupř. Konrad Laib (1440-1460) nebo v Bavorsku Mistr z Pollingu, stylové paralely však nacházíme v širším uměleckém prostoru, jak dokládají např. některé práce v Museu v Ostřihomi pocházející z kostela v Aranyosmarót (50. léta, in: Christian Museum 1998, s. 11) a pohybující se ještě v tradici měkkého stylu a integrující již první projevy nizozemského realismu.

I přes jistou omezenost výtvarných prostředků a v principu dosti plošný charakter malby vyznačuje desku řemeslná pečlivost a snaha o vyvolání exkluzivního dojmu, jak dokládá způsob malby zlaceného pozadí: co do technického provedení spíše než jako mechanicky provedený šablonový reliéfní vzor působí jako důsledný, pečlivě provedený lineární rastr dekoru (v puncování pozadí se objevují ptáci – patrně orli, a zvířata – lvi). Jistou stylovou a formální paralelu představuje v tomto směru kupř. malba spojovaná s Konradem von Friesach – malíře, jehož působnost je někdy mezi 1450-1474 doložena v Korutanech.¹¹⁵ S jeho obrazem trůnicí Madony donátora Johanna Hinderkirchera v Muzeu středověkého umění ve Vídni z doby před r. 1445¹¹⁶ sdílí moravská deska nejen motiv ptáků ve vzoru pozadí,¹¹⁷ ale také podobnosti v neuvěřitelné pečlivosti a smyslu pro detail (srovnej zejména důsledně promalovanou borduru šatů s realistickou malbou drahokamů a perel se světelnými odlesky). Analogická je také určitá naivita výtvarného názoru, principy nenáročného způsobu inscenování i světlá živá barevná škála. Analogie lze nalézt rovněž v malbě Mariiny silně stylizované tváři – s charakteristickým, lineárně vykrouženým tvarem úst a jejich barevným zdůrazněním, či s prsty jakoby bez článků apod. Tělesná charakteristika postavy má styčné prvky s okruhem tzv. Mistra Albrechtova oltáře v Klosterneuburku (kolem 1438).

Snad bychom za vznikem desky mohli předpokládat konzervativně orientovanou rakouskou dílnu, jejíž bližší lokalizování se zatím jeví jako obtížné a bude jej zapotřebí dále precizovat. Pro poněkud tvrdší a provincionálnější dekorativní názor, jenž tvoří určitou výtvarnou paralelu projevu Konrada von Friesach (popř. tohoto malířského okruhu), by mohla připadat v úvahu širší geografická oblast přibližně mezi Salcburkem a Korutany, popř. Tyrolskem.

¹¹⁴ Autorka sama nicméně správně poznamenává, že Pacherovu stylu „... zcela neodpovídá záhybový systém drapérie...“.

¹¹⁵ Höfler 1987, s. 39-43. Nejznámějším a prakticky jediným signovaným dílem Hanse von Friesach je r. 1458 dokončený tzv. Fanstentuch v dómu v Gurku.

¹¹⁶ Baum 1971, č. kat. 115-116 (malba je provedena na jedlovém dřevě), *Mittelalterliche Kunst im Belvedere* 2007, č. kat. 6. Nejznámějším dílem Hanse von Friesach je r. 1458 dokončený tzv. Fanstentuch v dómu v Gurku.

¹¹⁷ Proužkovaný dekor pozadí se objevuje také v okruhu Konrada Leiba.

Prameny:

Inventář (tzv. „černá kniha“), pod i. č. figuruje pouze rám (tužkou připsáno č. obrazu, ten ale není totožný s naším).

Inventář (kniha IL): Ölgemälde aus Goldgrund St. Augusten, Maler unbek., 106/65 cm in alten Rahmen.

Lit.:

Auktionskat. Dorotheum 1911, č. kat. 57, s. 16.

Kat. Brünn 1925, č. kat. 85, s. 23 (Steif).

Štorková 2008, č. kat. 34, s.78.







Konrad von Friesach, Trůnící Madona s donátorem Johannem Hinderkircherem, před 1445, Muzeum středověkého umění ve Vídni

3.

Mistr z Pollingu (dílno)

(činný cca v letech 1439-1460 v Mnichově)

Korunování P. Marie, kolem r. 1450

Olej a tempera na dřevě, v 76,2 cm, š. 138 cm, hnědý hladký rám.

SZM v Opavě, inv. č. U 1983 A (př. č. 1070).

Provenience:

Před r. 1910 ve sbírce obchodníka s uměním a sběratele Hanse Schwarze ve Vídni, pro Slezské zemské museum v Opavě (tehdy Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau, Schlesisches Landesmuseum) zakoupeno 8. 11. 1910 při dražbě této sbírky v aukčním domě Rudolf Lepke v Berlíně (Kat. Nr. 28, obr. 2).

Restaurováno v roce 1982 (Věra Frömlová), stav velmi dobrý.

Technologický průzkum:

Původně pravoúhlá deska byla už v době získání museem v horní části segmentovitě oříznuta. Malba je ve velmi dobrém stavu bez patrných retuší. Obraz má zlaté pozadí. Nimby Marie a Boha Otce jsou plně zlacené a strukturované puncovanými paprsky.

Prvním zveřejněním a současně impulzem k diskusi o stylovém zařazení desky bylo uvedení v r. 1910 v aukčním katalogu, kde exemplář vystupuje lakonicky pod označením „Tyrolský mistr, škola Michaela Pachera, 15. století“. Zatímco Braun (1913) desku nesprávně připsal Mistru z Wilten, na souvislost s okruhem Mistra z Pollingu poprvé upozornil již Buchner (1850): domníval se, že malíř opavské desky byl jeho tyrolským žákem. K žakovskému vztahu dospěl také Stange (1960), zatímco Brinkmann (1995/1996) po důkladném rozboru malbu připisuje přímo Mistru z Pollingu. Naposledy se opavskou deskou komplexně zabývala Hoffmann (2007). Autorka zvažuje původní funkci desky - s respektem k nedostatku zpráv - jen velmi opatrně: vzhledem k formátu uvažuje o jejím původním účelu jako o antependiu, současně však připouští možnost příslušnosti desky k retáblu. V takovémto případě mohla scéna Korunování P. Marie tvořit střed malého oltáře, který by ale musel být neobvykle široký. Úplně však nevylučuje ani možnost takové sestavy, v níž by kupř. k desce patřil ještě druhý centrální obraz středního pole skládající dvoupatrovou střední skříň, tj. podobně jak je tomu kupř. u tématu Korunování P. Marie (ovšem v plastické verzi) známého vídeňského oltáře (Wiener Neustädter Altar) z r. 1447.¹¹⁸ Autorka současně přehledně rekapituluje stav

¹¹⁸ Kobler 1994, s. 22-28.

bádání – zejména připsání a datování malby – a po kritickém zhodnocení formuluje vlastní stanovisko. Stylistické a kvalitativní rozdíly vůči pracím Mistra z Pollingu hovoří, podle jejího soudu, proti vřazení obrazu do jeho euvre. Chápe je podobně jako např. stylisticky příbuzné práce – zejména desku v NG v Praze¹¹⁹ a vyobrazení světců sv. Petra a sv. Pavla v Compton Verney (Peter Moores Foundation)¹²⁰ - jako v době kolem r. 1450 vzniklé práce některého, v dílně Mistra z Pollingu vyškoleného malíře.

S Mistrem z Pollingu je spojován průnik realismu do jihoněmeckého deskového malířství - okruh s ním spojených prací vznikl od pozdních 30. let do poloviny let 50. a pro druhou třetinu 15. století měl v Německu dosti zásadní význam. Jeho současníky byli malíři jako Konrad Witz, tzv. Albrechtmeister, Gabriel Anger nebo Conrad Laib a jeho umění je vnímáno jako inkunábule tohoto „Ars nova“. Jedná se o technicky a umělecky moderní způsob zobrazení, překonávající sterilitu internacionálního stylu především vizuální silou čerpající zejména z výrazných figur, expresivního realismu odvozeného primárně ze západního umění – tedy z frankoflámského malířství raného 15. století a raně nizozemské malby a její svítivé barevnosti. Anonymní malíř je pojmenován podle svého hlavního díla, křidel oltáře se scénami z dětství Kristova pocházejícího z augustiniánského kláštera v Pollingu v Horním Bavorsku (jeho čtyři desky se nacházejí v Bayerische Staatsgemäldesammlungen v Mnichově). Oltář r. 1444 vznikl na objednávku vévody Albrechta III. a jeho ženy, další práce mistra pak nacházíme v Kremsmünstru (Stiftsammlungen) a v Diecézním muzeu ve Freisingu. Dílna neznámého mistra měla patrně sídlo v Mnichově a kromě zdejšího vévodského domu realizovala zakázky také pro různé bavorské kláštery a kostely. Vedoucí malíř byl vlivným umělcem, jehož stopy poznamenaly vedle deskové malby také nástěnném malířství a knižní malbu.¹²¹

Opavská deska je komponována symetricky a její styl v podstatě nese všechny charakteristické principy malby tohoto mistra. Je jím zejména iluzivnost v konstrukci prostoru jako jeden ze základních aspektů realismu, jež se opírá o frankoflámské malířství.¹²² Způsob konstrukce vizuálního pole využívá obdobné inscenační elementy pro interiérové scény, přičemž vtažení diváka do panoramaticky koncipované scény se na našem obraze uskutečňuje nikoli pomocí architektonického rámování, ale je naléhavě vyvoláno motivem závěsu (přidržovaného dvojicí andělů), za kterým se scéna otevírá. Jde o moderní způsob prezentace

¹¹⁹ Hoffmann 2007, C.1, s. 247-249. deska z NG je na jedlovém dřevě! U některých je konstatováno alespoň jehličnaté dřevo.

¹²⁰ Tamtéž, C.3, s. 251-252. K malíři rovněž: Liedke 1982, s.45-82.

¹²¹ K tomu zejména Hoffmann 2007, s. 11 a dále.

¹²² Princip využívaný zejména v knižní malbě – tzv. princip Diaphragmabogens - k tomu viz: Panofsky 1953, s. 58-60.

(i když je znám již z antiky),¹²³ který známe kupř. z tzv. Karg-oltáře Hanse Multschera v katedrále v Ulmu (1433) apod.

Perspektivní prostorové dynamiky se autor pokouší dosáhnout jak pomocí architektonických elementů, architekturou lavice, linií dlažby i začleněním figurálních objemů do těchto prostorových vztahů. Na rozdíl od ideálu měkkého stylu je zde zřejmá inovace v preferenci odlišného figurálního modelu. Skupina je rozpořehována vnitřní dynamikou: gesty figur a jejich vzájemnou komunikací, držení hlavy, pohledy atd. K výtvarnému slovníku Mistra z Pollingu patří neodmyslitelně hrubé, těžké a rozložitě figury, jež dominují prostoru obrazu a k jejichž vizuálním atributům patří extrémně bohatý záhybový systém (jeho tvarosloví hojně využívá paralelní záhyby, ztvrdnutí, zalamování a změny směru), pod nímž zůstávají tělesné struktury takřka nezřetelné. K tomu přistupuje snaha o trojdimenzionální podání tváří, rukou. Ve snaze o individuální charakteristiku fyziognomie malíř volí energické typy, formální drastiku, dalším stylovým znakem, který charakterizuje jeho malbu je kolorit: intenzivní pestrá barevnost využívající souzvuk svítící modré, karmínově červené, jemně zelené, stejně jako kombinace světlá růžové a blankytné modři, čisté bílé a okru pro znázornění nimbů a dřevo imitující partie.

Kvalitou deska nijak výrazněji nezaostává za hlavními pracemi Mistra z Pollingu ani za deskou se Smrtí P. Marie v NG v Praze, v koncepci scény dokonce inovativně rozšiřuje repertoár výtvarných prostředků dílny. Svou povahou nenasvědčuje tomu, že by byl rutinním, či periferním produktem. Jemné názorové diference a kvalitativní výkyvy uvnitř skupiny jako přirozené projevy kolektivní dílenské praxe a chronologického pohybu jsou referenčním rámcem, v němž opavská deska nachází své logické místo. Zatímco s vrozením Hoffmann (2007, s. 350-351) se ztotožňujeme, její pokus o revizi autorství se na současném stupni poznání nejeví jako zcela opodstatněný. Rozdílný přístup k interpretaci těchto otázek ukazuje, že výzkum ještě zdaleka není u konce.

Lit.:

Auktionskatalog Berlin 1910, č. kat. 28, s. 15.

Braun 1913, s. 21.

Buchner 1950, s. 318.

Stange 1960, s. 68.

Brinkmann (atribuce – viz dopis 29.3.1996).

¹²³ Odkaz zejména na vázové malířství: Eberlein 1982.

Brinkmann, 1995/1996, s. 103-122.

Hoffmann 2007, s. 350-351, obr. 23 na s. 318.





Mistr z Pollingu, Zvěstování, 1444



Mistr z Pollingu, Narození, 1444, GNM Norimberk

4.

Horní Porýní (?) pod vlivem Mistra Pašijí z Karlsruhe (Hans Hirtz?, činný ve Štrasburku asi 1450/55)

Zajetí Krista, kolem 1460

Dřevo (smrk), tempera, 23,5 x 18,8 (dole) - 19 (nahore) cm.

Na dolní liště štítek: Museum francisceum v Brně s inv. č. A 402.

MG v Brně, inv. č. A 402.

Provenience:

Do brněnského Františkova musea (předchůdce obrazárny MG v Brně) byl obraz získán v r. 1923 ze sbírky Arnolda Skutezkého v Brně.

Malou desku, která je fragmentem většího celku a zobrazující scénu z cyklu Kristových Pašijí spojuje galerijní tradice s okruhem Mistra Lyversbergských Pašijí.¹²⁴ Jedná se o anonymního malíře pojmenovaného podle cyklu čtyř pašijových desek nacházejících se v majetku Wallraf-Richartz-Musea v Kolíně nad Rýnem (dříve však ve sbírce obchodníka Jakoba Johanna Nepomuka Lyversberga tamtéž) a činného v Kolíně nad Rýnem přibližně mezi lety 1460-1490.¹²⁵ Malíř bývá považován za dílenského společníka tzv. Mistra Mariina života, s nímž bývá někdy také mylně ztotožňován.¹²⁶

Vodítkem pro vznik v kolínském uměleckém prostředí se stala nejspíše příslušnost k cyklu obdobného charakteru, jaký dokládají zmíněné pašijové scény určené zřejmě pro kartuziánský klášter sv. Barbory (v Kolíně). Srovnání s námětově identickou scénou Zajetí Krista (rozměry: 93,5 x 68,5 cm, malba na dubové desce) mimo jiné naznačuje, že brněnský fragment, jehož formát byl zřejmě druhotně upravován, musel být součástí celku podstatně komornějšího charakteru¹²⁷. I když dolnorýnský umělecký okruh jako umělecká spojnice mezi Porýním a Nizozemím poskytuje řadu analogií jak pro charakterizační schopnosti, tak i určitou míru realistického vidění, zdá se, že ještě bližší shody váží moravský obraz k jiné hornorýnské umělecké osobnosti – a sice štrasburskému malíři označovanému jako Mistr Pašijí z Karlsruhe (Meister Karlsruher Passion).¹²⁸ Malíř, hypoteticky identifikovaný jako

¹²⁴ Viz evidenční karta MG

¹²⁵ Kat. Köln 1990, s. 345 f.

¹²⁶ Novější studium se nicméně přiklání k názoru, že malíř spíše patřil k umělecké generaci mladší než je malíř Mariina života, že jde však zcela jistě o samostatnou uměleckou osobnost s vlastní identitou uchopitelnou v rámci kolínské malířské školy: Schmidt 1978, s. 58 ff., 196 a dále.

¹²⁷ Pochybnosti o původním formátu vyvolávají příliš násilný řez krajinou nahore, postavou zbrojnoše vpravo a dole u spodního okraje, s fragmenty figur jsou nicméně obvyklé v okruhu děl Mistra Pašijí z Karlsruhe.

¹²⁸ Z původních sedmi známých desek (s rozměry cca 67 x 47 cm) je dnes pět v Staatliche Kunsthalle v Karlsruhe, jedna se scénou Zajetí Krista ve Wallraf-Richartz-Museum v Kolíně n. R., sedmá je dnes nezvěstná.

Hans Hirtz? je považován za jednoho z nejdůležitějších reprezentantů štrasburské malby doby kolem r. 1450/1455¹²⁹ a za generačního soupevníka malířů Konrada Witze a Hanse Multschera. Porovnáme-li naši desku se scénami Kristových Pašijí z majetku Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe nalezneme principiálně blízké obdoby: ať už je to vypravěčský talent malíře a jeho obliba mnohofigurálních, extrémně zahuštěných scén vyplňujících téměř beze zbytku plochu obrazu, neklidný pohyb figur využívajících dramatickou gest, nebo jejich drsná fyziognomická charakteristika a mimika. V té je někdy spatřován odraz dobové společenské polemiky poukazující na problematiku sociální struktury (viz postavy vojáků komunikující s divákem estetikou ošklivosti). Mistru Pašijí z Karlsruhe není vzdálen poměrně drastický a expresivní výraz pohledově různě odstupněných tváří, stejně jako s věcnou malířskou přesností popsané a s citem pro materiál charakterizované kostýmní prvky (zejména vojenská zbroj, helmy či jiné pokrývky hlavy). K významným výtvarným prostředkům našeho malíře patří mimo to rovněž pestrá sytá barevnost s převahou teplých přírodních tónů.

Pro korekturu doposud předpokládaných stylových souvislostí hovoří také jistá tvarová rudimentárnost, malířská povšechnost a tvrdost, jež přece jen vzdálená aristokratické eleganci a rafinované noblese kolínských prací. Z naší scény mnohem více vyzařuje bezprostřední, jakoby lidový vypravěčský tón a expresivně rozjitřená senzibilita, jež svým způsobem tvoří vizuální výrazový ekvivalent oblíbených dobových pašijových her.¹³⁰ Ani připsání do blízkosti zmíněného okruhu seskupeného kolem Mistra Pašijí z Karlsruhe není však, kriticky řečeno, úplně bezproblematické. K opatrnosti vybízí poměrně značný objem produkce a přece jen ne zcela prvotřídní malířská kvalita desky, jež vykazují v jednotlivých elementech spíše rutinní, eklektický a malířsky povšechnější charakter. I při téměř miniaturistických dimenzích obrazu nedosahuje propracování detailů zdaleka jemnosti a formální brilance obrazů spojovaných s tímto okruhem (srovnej zejména způsob malby pozadí). Naše malba má nejen skicovitější charakter, ale další relativizující indicií je užití podkladového materiálu – smrku (kupř.malby Mistra Lyversberských pašijí jsou na dubovém dřevě). Kritičnost je na místě obzvláště když víme, že z Porýní a jeho významných obchodních a uměleckých center byly deskové obrazy i celé oltáře ve druhé polovině 15. století hojně exportovány. Ačkoliv k rozlišení konkrétní ruky malba neposkytuje mnoho individuálních identifikačních znaků, je obraz ceným příkladem důležitého místa pašijových cyklů v dobových obrazových

¹²⁹ Fischel 1952, Wolfson 1990, s. 67-74.

¹³⁰ Blasius 1986, zvl.s. 72-75.

programech reagujících na potřeby zbožnosti stejně jako vlivu, jaký měly Mistr Pašiji z Krlsruhe na své následovníky.

Lit.:

Patrně nepublikováno.





Mistr Pašij z Karlsruhe, Kristus korunován trním, Nesení kříže, 1450/1455, Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe



5.

Štýrsko

Mistr Legendy sv. Osvalda, dílna

(činný po r. 1470 v Horním Štýrsku – Admond nebo Eisenerz)

Zajetí apoštola Jakuba /Kristus na hoře Olivetské, 1470-1480

Mastná tempera, smrkové dřevo, zlacení, 100 x 72 cm.

Nepůvodní rám, lišta zlacená metalem.

MG v Brně, inv. č. A 47.

Provenience: Získáno v r. 1820 darem ze soukromého majetku.

Restaurováno v 50. letech (H. Böhmová), v r. 1995 (N. Mašková), restaurátorská zpráva v MG (sondáž, UV luminiscence).

Štýrsko

Mistr Legendy sv. Osvalda, dílna

(činný po r. 1470 v Horním Štýrsku – Admond nebo Eisenerz)

Stětí sv. Jakuba/ Korunování trním, 1470-1480

Mastná tempera, smrkové dřevo, zlacení, 100 x 72 cm.

Nepůvodní rám, lišta zlacená metalem.

MG v Brně, inv. č. A 48.

Provenience: Získáno v r. 1820 darem ze soukromého majetku.

Restaurováno v 50. letech (H. Böhmová), v r. 1995 (N. Mašková), restaurátorská zpráva v MG (sondáž, UV luminiscence).

Technologický průzkum

Obrazy na dřevěné desce o síle asi 1 cm, podkladem je velmi tenká vrstva bílého křídového podkladu, malováno v tenkých nánosech temperové malby - mastná tempera s vyšším obsahem oleje. Pod malbou je dobře viditelná modrošedá podkresba, stíny vyznačeny šrafurou. Zlacení na červenohnědém bolusu. Malba na rubových stranách se odlišuje od malby na lici. Není tak lazurní, podkresba není patrná. Barevná vrstva obsahuje větší množství běloby, podkladem je velice tenká vrstva klišokřídového nátěru.

Oboustranně malované desky tvořily zcela jistě křídla nevelkého oltáře, na jehož svátečních (tedy důležitějších) stranách byly zobrazeny scény ze života sv. Jakuba, na všedních stranách scény z cyklu Kristových Pašijí. Větší důležitost svatojakubské ikonografie z hlediska

situování desek v oltáři je v malbě zřetelně akcentována. Podle kritérií estetických poněkud vyšší výtvarnou kvalitou malby (propracováním malířských struktur - plastičností záhybové systému, modelace objemů, lazurní hloubkou malby a preciznější kresbou tváří). Na všedních stranách je naopak patrný skicovitější, rychlejší rukopis. Diferenciace je do jisté míry dosaženo také technologickým postupem (zlacení svátečních stran je na červenohnědém bolusu, malba všedních stran je méně lazurní, indikuje větší množství běloby a nejsou v ní patrné podkresby). Nejvíce poškozenou deskou je Korunování trním, která utrpěla zvláště v partiích pozadí, nemalé procentuální ztráty jsou patrné také při dolním okraji obrazu.

Jako epicentrum působení Mistra Osvaldovy legendy se předpokládá alpská oblast Štýrska – Admont, popř. Eisenerz, kde byla kolem r. 1472 dokončena stavba chóru kostela sv. Osvalda. Ve vývoji malířství druhé poloviny 15. století je reprezentantem té realistické linie malby, která se odvíjí v intencích postupů takových malířských osobností jako je Konrad Witz nebo Hans Multscher. Uvedení brněnských obrazů do blízkosti Mistra Osvaldovy legendy prošlo vnitřním názorovým vývojem a kritickým třibením. Od připsání mistru, s nímž jsou spojovány desky s legendou sv. Osvalda (ty daly anonymovi pomocné jméno) ve vídeňské Österreichische Galerie (Pešina 1936, s. 416) až po korekce upřednostňující aktivitu žáka nebo mladšího pomocníka (Baldass 1937, Chamonikola 1992). Rezervovanější přístup se ukazuje jako prozíravý zejména poté, co se skupina rozrostla o další dvě desky v NG v Praze (Kotková 2007, č. kat. 53, s.100-101). Jejich dendrochronologické šetření přineslo důležitá exaktní data pro chronologii této stylové vrstvy – tato zjištění fixují datum 1470 jako nejdřívější termín pro pokácení stromu, z něhož byly pražské desky zhotoveny (Kotková 2007, s.101). Do problematiky kolem autorského okruhu naproti tomu vnesly další zneklidňující otázky – je totiž více než pravděpodobné, že i přes nespornou míru příbuznosti vzájemné diskrepance nedovolují hovořit o identickém malířském rukopise a to ani mezi dalšími díly této skupiny. Pražské desky vykazují např. ještě o stupeň vyhocenější stylizaci tváří (např. kresebně zvýrazněné krátké brady) sklon tvarově ukázněnější a ornamentálnější struktury vlasů a vousů, při detailním vzájemném srovnání se ukazuje také nahuštěnější textura záhybů patrná zvláště v nahromadění na malé ploše. Při zevrubnější komparaci postřehneme difference rovněž v sytější a tmavší barevnosti.

Ukazuje se tedy stále naléhavěji, že skupina není v žádném případě názorově homogenní (nehledě na evidentní kvalitativní rozdíly uvnitř tohoto celku) a že dílna Mistra Osvaldovy legendy se v tomto smyslu stává kategorií dosti těsnou a krajně problematičnou. Vezmeme-li v úvahu další z modifikací projevu v malbách tzv. Mistra Legendy sv. Víta (1470-1480,

Vídeň, Österreichische Galerie), které jsou kladeny do těsného sousedství našeho „malíře“ a nejasnosti v jejich časovém rozhraní, zůstává řada sporných a diskutabilních témat.¹³¹ Ukazuje se, že diference a vazby mezi jednotlivými díly skupiny budou zajisté vyžadovat nejen další specializovaná analýzy, ale zejména koordinovaný komplexnější přístup i adekvátní uměleckohistorickou interpretaci.¹³²

Literatura:

Trapp 1882, č. kat. 95, 96, s. 40.

Kat. Brno 1935-1936, č. kat. 54, 55.

Benesch 1932, s. 54.

Pešina 1936, s. 416.

Baldass 1937, s. 31.

Stange 1961, s. 70-71.

Baum 1971, s. 95-96, obr. 61, 117-119.

Kat. Brno 1992, č. kat. 15 (Chamonikola).

Kat. Brno 1999, č. kat. 151 a,b, s. 323-325 (Chamonikola).

Kotková 2007, č. kat. 53, s. 100.

¹³¹ V poslední tiskovině, kterou vydalo Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst k expozici (Schaudepot im Prunkstall) je datování obou celků uvedeno v opačném pořadí: Mistr Osvaldovy legendy, Štýrsko 1480/1485 (č.kat. 49-52), Mistr Legendy sv. Víta, Štýrsko?, 1470/1480.

¹³² Pozornost bude třeba věnovat také materiálovým analýzám: obě šířkově orientované desky v NG v Praze jsou malovány na jedlové podložce, desky připisované Mistru Legendy sv. Víta a sv. Osvalda jsou střídavě specifikovány buď jako borovice nebo jedle, desky brněnské jsou malovány na smrkovém podkladě.







6.

Hermen Rode (Lübeck? před 1465 - po 1504)

Kartuzián uctívající P. Marii (Madona ve svatozáři), polovina 80. let 15. století

Olej, dřevo (dub), tloušťka desky cca 3 mm, 49 x 28,5 cm, ze zadní strany parketáž (19. století), horní a dolní hrana ořezána pilkou.

Státní hrad Šternberk, inv. č. 1084.

Provenience: ve šternberských inventářích obraz veden od r. 1913-1914.¹³³

Na zadní straně několik starších čísel – v pravém dolním rohu štítky: na svislém štítku: Schloss Sternberk V. 245/., na vodorovném štítku: Sternberk 825, NV.č. 235, nápis černou barvou přímo na dřevo: 1873, zelenou barvou: ST 1084.

Novější adjustace - rám z 19. století.

Stav: poškozeno - vpravo dole ve spojích desek prasklina s na křídový podklad opadaným místem, drobná poškození při dolním okraji obrazu, zažloutlé laky, místy v silnějších zateklých vrstvách.

O restaurování neexistuje žádný záznam. Průzkum duben 2007, infračervená reflektografie (Tomáš Berger).

Text blanky: „O domina loquere quia audit filius tuus et quecumque ab eo petieris inpetrabis.“¹³⁴

Obraz označený jako Madona ve svatozáři prvně publikoval Pešina (1962, č. kat. 8), který předběžně situoval původ díla do dolnorýnské slohové oblasti a autora označil jako „Kolínský mistr, kolem 1480“. Donátora zobrazeného klečícího na obraze identifikoval podle oděvu jako příslušníka kartuziánského řádu Jejich řeholním oděvem byla zíněná sutana, na ní bílý hábit přepásaný bílým koženým pásem a bílý škapulíř s bílou kapucí (pouze laičtí bratři nosili hábit hnědý nebo šedý).¹³⁵ Kartuziánský donátor byl pro Pešinu také jedním z důvodů pro situování desky do kolínského prostředí, kde má řád své sídlo.

Dalším krokem k upřesnění autorské povahy díla bylo následné připsání Hermenu Rodemu (Arndt 1964, s. 261-263). Nejbližší srovnávací příležitost viděl autor v oltářích z r. 1482 a 1484 (Reval - St. Nikolai, Lukas-Altar z Lübeckého kostela sv. Kateřiny v místním St. Annen-

¹³³ Štorková 2008, č. kat. 39, s. 83-84.

¹³⁴ Ps. Bernardus, Deprecatio ad gloriosam Virginem, n. 7; PL 184, 1014.

¹³⁵ Kartuziáni (lat. *Ordo Carzusiensis*) je katolický a napůl řád eremitů, který se odvolává na sv. Bruna z Kolína. Jeho heslem je „*Stat crux dum volvitur orbis*“. Zvyklosti kartuziánů byly jednotné a vycházely z benediktinské řehole. Společenství kladlo důraz na fyzickou práci, ustavičnou modlitbu a v neposlední řadě na opisování, iluminaci a vázání knih.

Museu), jejichž pomocí také autor usazuje datum vzniku obrazu. Scéna, v níž Lukáš podepisuje za přítomnosti Madony evangelium, je pro něj výchozí srovnávací příležitost.¹³⁶ Na šternberském obraze shledává tentýž dívčí mariánský typ, charakteristické držení těla, téměř identickou tvář, jejímž typickým znakem je vysoké čelo, velké a daleko od sebe umístěné oči a do detailu jdoucí shody v podobě uší a vlasů. Rovněž dítě a jeho milou, kulatou tvář považuje téměř za identickou. V ikonografii chápe jablko, které donátorovi podává, za symbol vykoupení, a podobně též v oblečení dítěte hledá odkaz k pašijovým souvislostem. Po barevné stránce považuje obraz pro Rodeho za typický vzhledem k užití transparentních tónů, světle růžového inkarnátu, hluboké modři Mariina pláště i červenou svítící na jejím spodním šatě a ve fólii svatozáře. Pohyb dítěte, které se od Matky odklání se objevuje u Rodeho vícekrát jako pro malíře příznačný formotvorný motiv. Příbuznost obrazu považuje tak těsnou s pracemi mistra, že nepochybuje o vlastnoruční práci Rodeho a exemplář v Moravském Šternberku považuje za jeden z nejněžnějších obrazů Madon v německém malířství 15. století. Další krok k prohloubení poznatků, jež následující badatelé vesměs přebírají, učinil krátce poté Hasse (1967) jeho spojením s mariánskou kaplí při kostele kartuziánského kláštera Marientempel (Ahrensbook u Lübecku),¹³⁷ jediné a neobyčejně významné kartouzy ve Šlesvicku-Holštýnsku.

Hermen Rode je v Lübecku usedlý malíř (aktivní cca mezi lety 1468-1504), který je vedle Bernta Notkeho řazen k nejvýznamnějším umělcům Pobaltí. Jeho práce, objednavateli zřejmě dosti žádané, byly díky živému spojení hansovních měst exportovány do oblasti přiléhající k Baltskému moři a jsou dnes rozšířeny ve Švédsku (jeho nejranější datovanou prací je oltář ze stockholmského Storkyrkanu z r. 1468, dnes ve Statens Historiska Museet, Stockholm), v Lübecku (zejména Rodem jediný signovaný oltář sv. Lukáše z kostela sv. Kateřiny z r. 1484 v St. Annen-Museum), Vansö (Švédsko) a Talinu (hlavní oltář v kostele sv. Mikuláše dokončený 1481). Na tomto oltáři Rode mimo jiné vymaloval první známý pohled na městskou siluetu Lübecku s jeho osmi kostelními věžemi v pozadí.¹³⁸ Stylistickou povahou,

¹³⁶ Na oltáři sv. Lukáše autor několikrát nachází také formu nápisové blanky – k tomu viz: Arndt 1964, s. 261-263.

¹³⁷ V literatuře uvedený údaj o její stavbě v r. 1485 (Jirka – bez uvedení zdroje). K založení kartouzy v Ahrensböck došlo již r. 1397! – k tomu: Mehlhorn 2007, s. 229. Stavba financovaná z darů poutníků byla pravděpodobně v několika letech hotova. Zdá se, že souvislost se stavebními dějinami není přesně interpretována. Stavba kaple probíhala přibližně současně s klášterem kolem roku 1400 (tehdy vznikl chór se dvěma poli a s 5/8 závěrem), roku 1485 byla rozšířena o třetí pole – snad měl na mysli zmíněnou přístavbu a vznik několika oltářů. K nejvýznamnějším osobnostem patřil převor, který byl r. 1491 jmenován visitátorem řádové provincie Sachsen.

¹³⁸ Kindlers Lexikon 1968, Stange 1954, s. 101. K tomu také Rasche 2001, s.125.

jasnou barevnou paletou, názorem na prostorovou výstavbu obrazu a „klidným půvabem“ je Rodeho malba označována za vestfálskou paralelu k Mistrovi Liesbornu, zatímco pozdější práce (jako je oltář Greverade z r. 1494, dříve v kostele P. Marie v Lübecku) jsou již poznamenány výraznější vlivem nizozemského realismu.¹³⁹ Arndt považoval za nejbližší našemu obrazu desku se sv. Erikem v Kunsthalle v Hamburku (získaná r. 1958) z počátku 80. let, čeští badatelé upřednostňovali desku z oltáře sv. Lukáše (sv. Lukáš maluje Madonu) z r. 1484, v němž má postava Madony s dítětem v Moravském Šternberku – pouze ve se stranově obrácené variantě - blízký kompoziční předstupeň.¹⁴⁰ Oproti prostorově koncipovanému prostředí interiéru je náš výjev s Madonou a donátorem zasazen do velmi střídmě připomenutého, postavu obklopujícího krajinného prostředí, z něhož se uplatňuje pouze lapidární vrstevnice a střídmá vegetace v pravé části obrazu, horizontu oddělující světlou modř oblač od okrových tónů krajiny.

Madona je ikonograficky zobrazena ve svatozáří na půlměsíci jako Assumpta, královna donátor má sepnuté ruce k adoraci. Dítě i světice decentně komunikují s donátorem – pohledem očí se obrací dolů k němu, jeho pohled však zdrženlivě nezáúčastněně směřuje ven z obrazu. Velmi podobný typ postavy nalézáme na hlavním oltáři kostela sv. Mikuláše v Talinu z r. 1481 – zde je stojící postava Madony umístěna mezi dvě světice¹⁴¹ – s oblečeným dítětem, moravský jistě malířsky kvalitnější obraz má detailněji pročleněnou drapérii, jinou formu koruny – setkáváme se však s takřka identickou, téměř nezaměnitelnou typikou ženské postavy a lyricky něžné dívčí tváře, jež je typickou velmi blízká kolínskému okruhu Mistra Bartolomějského oltáře. K typickému Rodeho projevu se obraz přimyká – jak Arndt zdůraznil – zejména barevností: harmonickým souzvukem, světlostí a transparentností koloristické škály. Díky infračervené reflektografii můžeme posoudit také jemnost kresby.

Rode byl nepochybně malířem, kterému – vedle oltářních děl, nebyly cizí ani komorní malířské úlohy. Na rozdíl od podílu spolupráce pomocníků, kterou lze předpokládat v případě větších děl, je tento typ úlohy autorsky autentičtější a proto umělecky hodnotnější. Typem votivního obrazu – v podstatě privátního Andachtsbildu - jsou našemu exempláři nicméně ještě bližší dva z drobných devočních obrazů, které do souvislosti s naším dílem uvedl Hasse (1967). Jedná se o pravou polovinu diptychu v milánské Breře s polofigurou donátora a drobná deska Madony s donátorem (38 x 49 cm rovněž na dubové desce), získaná v r. 1999 ze soukromé sbírky Kisters v Kreuzlingen do St. Annen Museum v Lübecku a nyní spojovaná s

¹³⁹ Zejména v oltáři v kostele P. Marie v Lübecku z r. 1501 jsou konstatovány reminiscence na umění Dircka Boutse.

¹⁴⁰ Hesse-Vogeler 1993, s. 74-78, č. kat. 14.

¹⁴¹ Viz Rasche 2001, obr. 1.

konventem sv. Michala v Lübecku.¹⁴² Poloviční postavu světice na bohatém brokátovém pozadí doplňuje obdobně donátor na čestném místě po pravici (podle erbu byl identifikován jako Lübecký radní Hinrich Lipperade), za ním se analogicky otevírá volný pohled do krajiny s blankytně modrou oblohou. Inspirací byly nepochybně nizozemské vzory zobrazení. Srovnatelná stylizace jemné dívčí fyziognomie oválné tváře s výrazně se uplatňujícími ušními lalůčky a struktura drapérie, dosti plošně modelované postavy prozrazují reminiscence na Boutse, graciózní pohyb těla, gest a rukou zase zřetelně odkazují ke kolínské malbě. Můžeme souhlasit s tím, že dobou vzniku je obraz v Moravském Šternberku, zdá se, nejbližší zmíněným pracem z období poloviny 80. let. Z komorních děl malíři připisovaných je moravský obraz právem řazen vůbec k nejpůvabnějším Rodeho malbám.

Lit.:

Pešina 1962, č. kat. 8, a s. IX., s barevným vyobr.

Arndt 1964, s. 261-263, č.b. vyobrazení č. 5 na s. 279.

Hasse 1967, s. 121-d.

Stange 1967, č. 654.

Kindlers Lexikon, V., 1968, 106 a dále (M.Hasse).

Pešina 1970, s. 493.

Kat. Brno 1996, č. kat. 36.

Štorková 2008, č. kat. 39, s.83-84.



Hermen Rode, Madona s donátorem, St. Annen Museum v Lübecku

¹⁴² Albrecht 2005, č. kat. 126.



Hermen Rode, Lukáš s Madonou, oltář sv. Lukáše v Lübecku, 1484

7.

Severní Německo (Vestfálsko?), cca 1480-1490

Trojice desek, Mariánský triptych, fragment oltáře

Zasnoubení P. Marie (na zadní straně fragmenty světecké mužské postavy s berlou a brokátovým pláštěm)

Tempera, dubové dřevo, 137,3 x 53,2 cm (sestavena ze tří kusů spojených mašličkami, š. desek: 24,5 – 27 – 6,5 cm).

MG v Brně, inv. č. A 374a.

Provenience: získáno v roce 1921 do sbírek Moravského uměleckoprůmyslového muzea z moravského privátního šlechtického majetku (zámek Hrotovice).

Restaurováno v roce 2004 (Pavel Padevět), proveden laboratorní rozbor malby, RTG snímkování (restaurátorská zpráva deponována v MG), zjištěny stopy staršího restaurování.

Technologický průzkum:

Malba je provedena na 4mm tenké dubové desce bez plátěné mezivrstvy a na poměrně tenkém křídovém podkladě. Vlastní malbě předcházela výrazná černá podkresba, která je dobře viditelná i přes vrstvu malby. Malba je provedena temperovou technikou v široké škále od téměř lazurní vrstvy až po pasty. Z rentgenového snímku je zřejmé, že kompozice obrazu nedoznala v průběhu malby žádné změny.

Několik svislých spár je zezadu zajištěno sekundární plátěnou bandáží (tyto kusy plátna pocházejí z portrétního barokního obrazu). Malba zadní strany se dochovala pouze fragmentárně, ze zbytků je patrné, že představovala postavu světce.

Narození Krista (na zadní straně fragment postavy s knihou a biskupskou berlou)

Tempera, dubové dřevo, 137,7 x 53,7 cm (z jednoho kusu).

MG v Brně, inv.č. A 374b.

Provenience: získáno v roce 1921 do sbírek Moravského uměleckoprůmyslového muzea z moravského privátního šlechtického majetku (zámek Hrotovice).

Restaurováno v roce 2004 (Pavel Padevět), proveden laboratorní rozbor malby, RTG snímkování (restaurátorská zpráva deponována v MG), zjištěny stopy staršího restaurování.

Technologický průzkum:

Svislá, středem probíhající spára je zezadu zajištěna svlakem a druhotně zpevněna několika vodorovně naklizenými plátěnými pásy.

Kristus v Káni Galilejské (na zadní straně fragment světecké postavy)

Tempera, dubové dřevo, 137x 53,7 (sestaveno ze dvou kusů (š. 26 a 27 cm)

MG v Brně, inv.č. A 374c.

Provenience: získáno (zakoupeno?) v roce 1921 do sbírek Moravského uměleckoprůmyslového muzea z moravského privátního šlechtického majetku (zámek Hrotovice).¹⁴³

Restaurováno v roce 2004 (Pavel Padevět), proveden laboratorní rozbor malby, RTG snímkování (restaurátorská zpráva deponována v MG), zjištěny stopy staršího restaurování

Technologický průzkum:

Zadní strana horizontálně zpevněna několika plátěnými pásy (původně z barokních obrazů z portrétní tematikou).

Trojice obrazů shodných rozměrů byla získaných v roce 1921 do sbírek muzea z moravského privátního šlechtického majetku (zámku Hrotovice).¹⁴⁴ V nejstarších inventárních záznamech jsou tato díla, která si odpovídají jak v malířském charakteru malby, tak barevnosti, vedena jako triptych z doby kolem r. 1530, v odborné evidenci galerie doposud figurují anonymně a neurčitě jako nizozemský malíř z konce 15. století. Stručný katalog výstavy gotického umění na Moravě a ve Slezsku (Brno, 1935/1936, č. kat. 129 a,b,c, s. 18) vede trojici obrazů pod označením: Německo?, druhá polovina 15. století.

Jedná se nejspíše o fragmenty oltáře kombinující mariánskou tematiku a mládí Kristovo. Jednotlivé epizody představují scény: Zasnoubení P.Marie, Svatba v Káni galilejské a Narození Krista. Pokus o rekonstrukci původního celku zůstává nicméně dosti vágní. Vzhledem k tomu, že na reversních stranách všech tří desek jsou zachovány fragmenty stojících světeckých postav, odpovídaly by původní funkci nekompletních pohyblivých křídel oltáře, v jehož středu mohla být – jak je tomu nejčastěji - socha, popř. malovaná střední scéna.

¹⁴³ V létě 1921 byly v Brně v prostorách brněnské techniky vystaveny obrazy, které Moravská agrární a průmyslová banka zakoupila ze zámků Hrotovice (a Myslibořice). Na přelomu listopadu a prosince vydraženy v Praze, v aukční síni Antique ve Štěpánské ulici. K tomu: Markalous 1921, s. 9. K této akci na pozadí brněnských sběratelských aktivit také Slaviček 1999, s. 116, pozn. 52.

¹⁴⁴ Ačkoliv se informace o místě původu odvolávají na Hrotovice u Jevíčka, jedná se s největší pravděpodobností o Hrotovice na Třebíčsku. K pohybu majetku a prodeji obrazů ze sbírky zámku Hrotovice a Myslibořice, na jejíž existenci se odvolává také Ottův slovník naučný, došlo v roce smrti držitele panství Antona Drehera ml. (1849 – 1921), pivovarníka, který převzal podnik svého otce Antona Drehera st. (1810 Schwechatu u Vídně - 1863) v r. 1870. Ten koupil panství Hrotovice spolu s dalšími statky v r.1882. Největší opravy byly provedeny v roce 1835. Zámek byl vybudován na místě původní tvrze koncem 16. století v renesančním slohu a v první třetině 18. století opravený a přestavěný. Tradice se zámkem spojuje existenci sbírky asi 500 obrazů. Za držitele barona Siny byla většina obrazů odstěhována do Myslibořic a část na Velehrad.

Po prvním, dosti obecném vymezení stylové provenience desek (1935/1936) se poprvé věnoval malbám důkladněji teprve Pešina (1970, s. 500-501). Zatímco tematice středoevropského umění považuje výjev Svatba v Káni za cizí, vyskytuje se častěji v oblasti západního a severozápadního Německa, přičemž původ motivu spatřuje v Nizozemí v okruhu po rogierovsko-boutsovské generace autorů činných v 70. a 80. letech (Mistr legendy sv. Magdalény, kolínského Mistra oltáře sv. Bartoloměje, Hinrika Funhofa apod.). Také pro žánrovou intonaci scén, exotické kostýmní prvky, groteskní karikující způsob, s jakým jsou podány jak některé figury, tak zejména fyziognomie tváří hledá předlohy v nizozemské a přílehlé umělecké oblasti Německa. Pešina odkazuje na velké množství komparativních příkladů. Z Vestfálska odvozuje „obdobný vztah ke skutečnosti, podobnou inscenaci a zálibu v hlubokých interiérech a prospektech, v přepjatém, okázale módním, nezdědka fantastickém kostýmování, zájem o zábavné žánrové detaily. Nizozemská je fyziognomická charakteristika postav, která je tu ovšem nejednou přeložena do drsné, ohroublé, triviální, groteskně nadsazené mluvy, příznačné i pro našeho malíře“.

Kvalitu desek autor nestaví příliš vysoko a jeho malířské prohřešky příliš nešetří (tvář Marie působí podle něj přihlouple), pokles kvality a vytrhávání jednotlivých prvků z obrazového celku považuje za rys charakteristický pro severozápadoněmecké malířství. Autora brněnských desek nicméně hledá v široké oblasti mezi Dolním Rýnem a hansovními městy, přičemž nejvíce obdoba spatřuje ve Vestfálsku. Datování desek do doby kolem r. 1490 pak opírá zejména o fázi následující po činnosti mistra Magdaléniny legendy a Mistra legendy sv. Gorduly kolem r. 1480.¹⁴⁵

S Pešinou musíme souhlasit v názoru na nizozemskou intonaci desek, ozývající se zejména v typice tváře (obdobná fyziognomická charakteristika je ovšem vlastní kupř. také Mistru Tiburtinské Sybily atd.), zato však náš malíř zůstává nedotčen příznačným nizozemským smyslem pro krajinu. I přes takovéto dosti široké vymezení nizozemského rodokmenu stylu brněnských desek, je třeba, podle našeho soudu, znovu vyzdvihnout analogie s malbou Hinrika Funhofa (1440/50 – 1484/85), jehož jedinou dokumentovanou dochovanou prací jsou desky s legendou hlavního patrona kostela sv. Jana v Lüneburgu z roku 1483 (Kat. Hamburg 1999, č. kat. 20). Ten je mu, podle našeho soudu, mnohem bližší než Mistr Magdaléniny legendy – tyto korespondence by hovořily ještě spíše pro hlubší vazbu ke starší stylové vrstvě malířství (Funhofovy práce jsou z doby kolem roku 1480). Této době velmi dobře odpovídá výrazný pohybový rejstřík figur, záhybový styl a další obrazové elementy. Funhofův obraz

¹⁴⁵ Předpoklady již ve starší vrstvě malířství dokládají kupř. práce Mistra z Iserlohn – viz: Kat. Münster 1986, s. 204-211.

Svatba v Káni, který je mu připisován, vykazuje podobné omezení na interiérovou scénu, blízký princip kompoziční výstavby obrazu i perspektivní iluze (tzv. protoperspektiva), paralely naznačuje také poněkud karikaturní typika figur, jejich manýristická výstřednost a vyumělkovanost, blízkého rodu jsou taktéž jejich výrazná, avšak poněkud strojená gesta atd. (srovnej např. skupinu muzikantů na galerii nebo skupinu dam za stolem). Tyto indicie orientují hledání původu brněnských desek v blízkosti jedné z vůdčích malířských dílen v Hamburku, kde lze nalézt analogie také kupř. u staršího malíře Hanse Bornemana (jeho dílnu v Hamburku i s vdovou Funhof převzal).¹⁴⁶ Generačně naše trojice obrazů odpovídá starší Funhofově vrstvě (s Funhofem spojuje našeho malíře také poměrně pestrá barevná paleta). Také technologický charakter malby (zpravidla olej, nebo tempera a olejové lazury) na dubové desce jsou v tomto okruhu časté (viz katalog), pro oblibu výrazných brokátů můžeme naproti tomu zmínit Absolona Stummeho (viz bývalý hlavní oltář hamburgského dómu),¹⁴⁷ jemuž není cizí ani expresivní realistická fyziognomie sv. Josefa. K individuálnímu rukopisu našeho mistra, který prozatím zůstává izolován, patří malba rukou – jakoby geometrizovaná (rovné toporné prstíky bez kloubů).

Oblast severního Německa (snad Vestfálska), kde se silně prosadil vliv nizozemského malířství je v názoru našeho malíře jednou z důležitých komponent. Mnohými rysy je nicméně jeho projev blízký jihoněmecké malbě kolem poloviny 15. stol. (Mistr z Pollingu, Gabriel Angler).¹⁴⁸ Za zmínku stojí především mnichovský malíř Gabriel Mäleskircher (cca 1425/1430/1461? - 1495, Mnichov) vyškolený nejspíš v Nizozemí, který vykazuje silný vypravěčský talent a jež ve své malbě asimiloval silný vliv nizozemského umění. Do jaké míry jsou prvky v jeho obrazech odvozené z nizozemského repertoáru a příbuzné s pracemi Hinrika Funhofa¹⁴⁹ dokládá jeho oltář sv. Víta (Veitsaltar) z r. 1476 ve Staatsgalerie na zámku Burghausen.¹⁵⁰ V tomto názorovém prostředí se setkáváme s podobně laděnou groteskní nadsázkou, deformovanou fyziognomií i pohybovými invencemi. Přestože osobitá povaha desek a jejich velmi výrazný, specifický rukopis vedlo dosavadní studium k hledání uměleckého původu díla v západoněmecké, nizozemím ovlivněné oblasti, je proto otázkou, zda bychom jejich výtvarné předpoklady nemohli alternativně odvodit např. z mnichovského prostředí poslední třetiny 15. století a z tvorby umělců zmíněné generace.

¹⁴⁶ Funhof však zemřel již v r. 1484/1485 během morové epidemie a pak si jeho vdova vzala dalšího malíře Absolona Stummeho, který převzal Funhofovu dílnu (zemřel 1504-1507). K tomu viz: Kat. Hamburg 1999, s. 206.

¹⁴⁷ Kat. Hamburg 1999, č. kat. 25.

¹⁴⁸ K tomu Hoffmann 2007, s. 32-38.

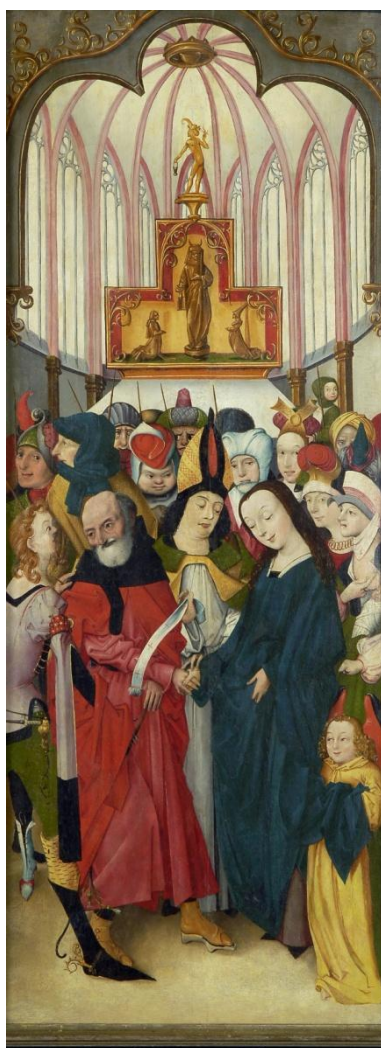
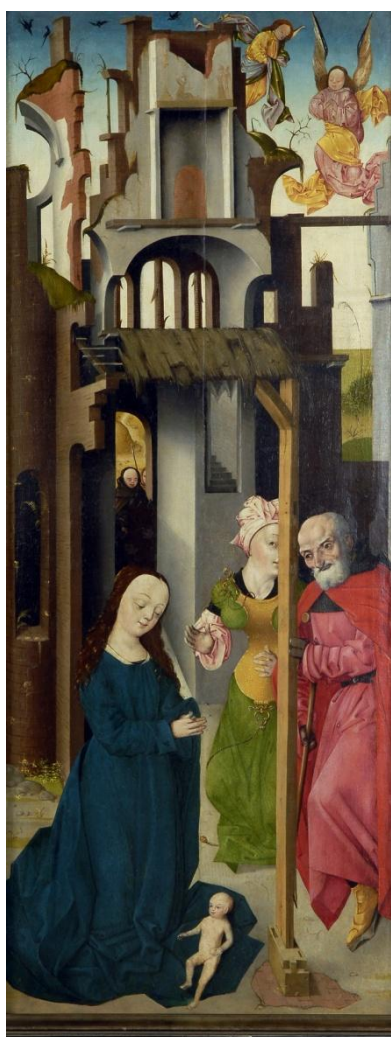
¹⁴⁹ K Funhofovi také Pipper 1970, 85-104, přestože u obrazu Svátba v Káni vyvrací autorství Funhofa a připisuje jeho vznik Antverpskému malíři.

¹⁵⁰ Springer 1995, s. 26-34.

Lit.:

Kat. Brno 1935-1936, č. kat. 129 a,b,c, s. 18.

Pešina 1970, s. 500-501.







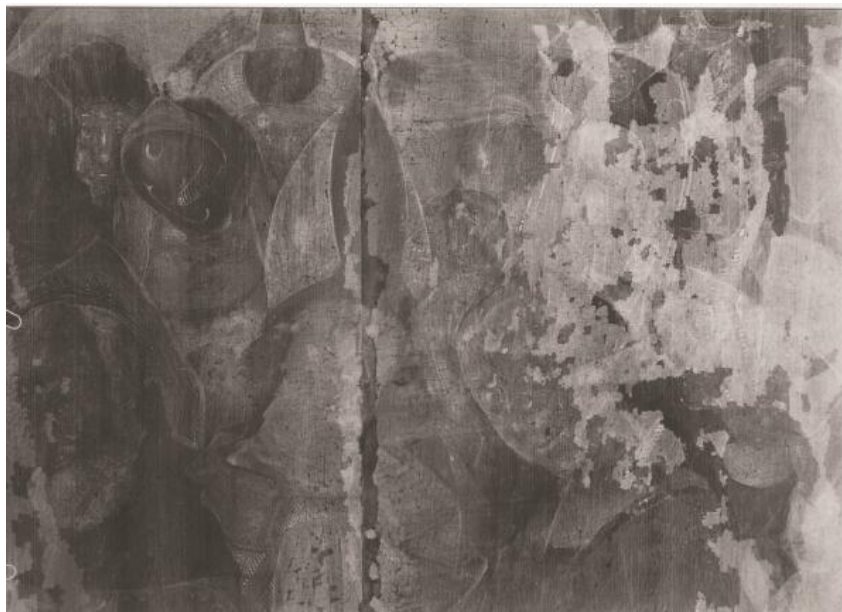
Hinrik Funhof, Svatba v Káni, 1481, privátní sbírka v Německu



Gabriel Mäleskircher, Oltář sv. Víta, 1476
Staatsgalerie na zámku Burghausen







8.

Norimberk (malíř z okruhu Mistra augustiniánského oltáře z r. 1487)

Sv. Anna Samatřetí, kolem r. 1490

Mastná tempera, dřevo, 106 x 61 cm, tloušťka desky cca 8 mm (ztenčena v době parketování obrazu patrně v 60.-70. letech 19. století), neznačeno.

Státní zámek Kroměříž, inv. č. KE 3182, O 263.

Stav: dobrý (restaurováno v roce 1979).

Provenience:

Prokazatelně doložen v r. 1817 v zámecké kapli.¹⁵¹ Patrně totožný s jedním ze šesti starých obrazů zaznamenaných sumárně v roce 1802 v zámecké kapli.¹⁵²

Restaurování: v roce 1897 (V.Jasper), v roce 1979 (J.a D.Vachudovi). Zřejmě první restaurátorský zásah byl proveden ve Vídni v 60.-70. letech 19. století. Tehdy byla deska ztenčena na cca 8 mm, parketována a opatřena rámem.

Deska je zajímavá ikonograficky i stylisticky. Na přísné symetrii komponovaná scéna zobrazuje Sv. Annu s Marií sedící na kamenné lavici (trůnu) umístěném v krajinném prostředí a symbolizujícím zahradu Ráje. Její názorné slavnostní a symbolicko-reprezentativní pojetí podtrhují nejen archaické nimby obou světic, svatozář dítěte a koruna P.Marie (symbol královny nebes), ale také motiv dvou andělů vznášejících se s korunou nad hlavou malého Krista. Tradičním ikonografickým motivem je rovněž jablko, které Anna podává Marii

Deska figurovala v soupisech obrazárny dlouho jako práce Jihoněmeckého mistra kolem r. 1490. Kromě toho byly konstatovány volné souvislosti s rytinou Martina Schongauera - Kristus žehnající Panně Marii (L. 18). Tato zjištění doplnila Vacková (1979, s. 456) poukazem na rytinu Madony z papouškem od téhož autora (L. 37/I, L. 37/II), k níž se jako k pravděpodobné předloze odvolává střed výjevu¹⁵³. Této práci věrně odpovídá kompozice a podoba dítěte sedícího na polštáři s tím, že jeho pohled se obrací ven z obrazu (Kemperdick, 2004, vyobr. s. 119).

Zatímco starší literatura považovala desku za střed mariánského oltáře (uloženého rovněž v galerii Zámku Kroměříž),¹⁵⁴ Jirka (1998) již chápe souvislost desky - vzhledem k promyšlené a obsahově do detailu propracované ikonografii - v kontextu jiného, rozměrově

¹⁵¹ Inventář z 17.V.1817 (110 Altes Bild auf Holz gemahlen mit Jesus, Maria u, Anna 1). K tomu Breitenbacher 1927, 184, příloha 23, soupis XVIa (Schloss Capelle).

¹⁵² Inventář z .5. III. 1802 (Die Grosse Kapelle 11. Bilder. Uralte 6). Jirka 1997, s. 54 se domnívá, že obraz zde byl uložen již dříve, od opravy kaple po požáru v roce 1752.

¹⁵³ Vacková 1979, s. 456 správně postřehla, že ji kopíroval také Václav z Olomouce.

¹⁵⁴ Kat. Kroměříž 1998, s. 267-270.

menšího svatoanenského oltáře, kde nejspíše tvořila jeho střední část. Z hlediska provenience se autor vyslovuje pro jeho přímý import na Moravu. Ačkoliv taková eventualita zní velmi lákavě, k této hypotéze nemáme dostatek spolehlivějších informací – obraz je totiž poprvé průkazně doložen v zámecké kapli teprve v roce 1817 (nejdříve však r 1802).¹⁵⁵

Zatímco je citací z grafik Schonguerových odvozena symetrická kompozice dvou sedících figur, nemá zde naproti tomu opory rozvinutý zájem o krajinu (viz hluboký průhled mezi stromy na vedutu města, vodní plochu a fantastická skaliska). Přírodní scenérie hraje významnější roli snad jen v Schongauerově listu Útěk do Egypta, L.7,¹⁵⁶ event. v obraze Madony v růžovém keři z r. 1473 v dominikánském kostele v Colmaru,¹⁵⁷ kde je nalezneme rovněž obdobný motiv dvou andílků korunujících P.Marii (s tím rozdílem, že na našem obraze jsou nazí). Pokročilé krajinné elementy v obraze spíše předpokládají kontakt s nizozemským malířstvím, snad přímou zkušenost, školení, či alespoň silný umělecký vliv.

V základních pracích se většina badatelů (včetně Vackové 1979) již dříve relativně shodla na předpokladu původu desky v jihoněmeckém prostředí - někde ve vrstvě následovníků malíře Michaela Wolgemuta (cca 1435-1519 Norimberk). Lokalizace do norimberského prostředí je přesvědčivá - v těchto intencích lze stylovou genezi obrazu opřít o místní malířskou tradici a příbuznosti, které moravskou desku váží již k malbám starší fáze reprezentované činností Hanse Pleydenwurffa (patrně Wolgemutova učitele, činného ve městě v letech 1457-1472).¹⁵⁸ Ve vztahu k Pleydenwurfovi jsou v českých sbírkách uváděny dvě desky v NG v Praze, které jsou příležitostí ke komparaci (zvl. Stětí sv. Barbory).¹⁵⁹ Linie wolgemutovské norimberské malby silně ovlivněné nizozemským uměním představuje nicméně značně rozvinutou, téměř masovou a vnitřně diferencovanou dílenskou produkci, jejíž klasifikace je více než komplikovaná. V takto naznačených uměleckých souřadnicích má nepochybně genezi malířův charakteristický výtvarný jazyk a deska nese všechny typické známky tohoto umění: jak smysl pro monumentalitu, obřadnost scény a důstojnou mluvu gest, figurální typiku i bohatý a důsledný záhybový styl. Předpoklady zde má rovněž smysl pro konstrukci prostoru, těžký kolorit – zvl. obliba výrazných brokátových vzorů i vyvinutý smysl pro věcný, kresebný detail a konečně velmi solidní řemeslná malířská zručnost. Blízká je tomuto názoru

¹⁵⁵ Jirka 1998, s. 287. K tomu viz naše pozn. 1 a 2.

¹⁵⁶ Kemperdick 2004, obr. na s. 92.

¹⁵⁷ Tamtéž, obr. na s. 167.

¹⁵⁸ Před tím patrně již působil v Bamberku - Suckale 1984.

¹⁵⁹ Kat. Praha 2007, č. kat. 42-43, s. 75-76. Monograficky viz: Stefan Roller 2002, s. 20-37.

rovněž např. ostrá fyziognomie tváří (zejména sv. Anny s tvrdými rysy a výraznou bradou) atd.

Naznačené stylové souvislosti nejodvážněji rozvedl Jirka (dílu se věnoval doposud nejdůkladněji), svým návrhem na atribuci norimberskému mistru, jež je spojen se vznikem tzv. augustiniánského oltáře (oltáře sv. Víta kostela téhož světce augustiniánů-eremitů) datovaného rokem 1487 (v GNM v Norimberku).¹⁶⁰ Tuto hypotézu podepírá argumenty odkazujícími na formálně blízkou krajinu na obraze Vize sv. Bernarda a analogickým zobrazením stromů a květin na výjevu Mučení sv. Štěpána. V souladu s jeho chronologií pak předpokládá vznik malby v poměrně úzkém rozpětí let 1485-1490. Připomeňme, že zmíněný malíř se profiluje jako nejspíše z Porýní příšlý mistr, asimilující norimberské elementy. Komparace nadhozenou možnost sice připouští – paralely ve způsobu utváření krajinných formací jsou evidentní (srovnej zvl. košatou stavbu větví atd.), oltář sám však není dílem homogenním, nýbrž předpokládá další pomocné síly (Strieder hovoří kupř. o účasti Hanse Trauta st.), iniciály R. F. objevující se na tomto oltáři pak vedly některé badatele k ztotožnění dalšího z kooperujících malířů s Ruelandem Frueaufem st.¹⁶¹ Složitě autorské rozvrstvení tohoto souboru i určité jemné kvalitativní výkyvy jsou také důvody, proč bude zapotřebí s konkrétnějšími závěry počkat, přinejmenším do vyhodnocení a porovnání materiálově technologických dat, která doposud nejsou k dispozici. Zatím se přikláníme k opatrnějšímu, flexibilnějšímu lokalizování do okruhu takto názorově vymezené norimberské malby předdurerovské stylové vrstvy.

Prameny:

Inventář z 17.V.1817 (110 Altes Bild auf Holz gemahlen mit Jesus, Maria u, Anna 1)

Inventář z .5. III. 1802 (Die Grosse Kapelle 11. Bilder. Uralte 6)

Seznam B 1927-XVIa/110; Seznam B 1925-XV/Nrus. XVII/11; Seznam B 1925-XXVI/8.

Lit.:

Breitenbacher 1927, 184, příloha 23, soupis XVIa (Schloss Capelle).

Benesch 1928, s. 25.

Breitenbacher-Dostál 1930, č. kat. 263.

Benesch 1972, s. 371.

Tomášek 1964, s. 37.

¹⁶⁰ Pfeiffer 1963/1964, s. 305-398, Strieder 1993, s. 221-223

¹⁶¹ Strieder 1993, s. 221.

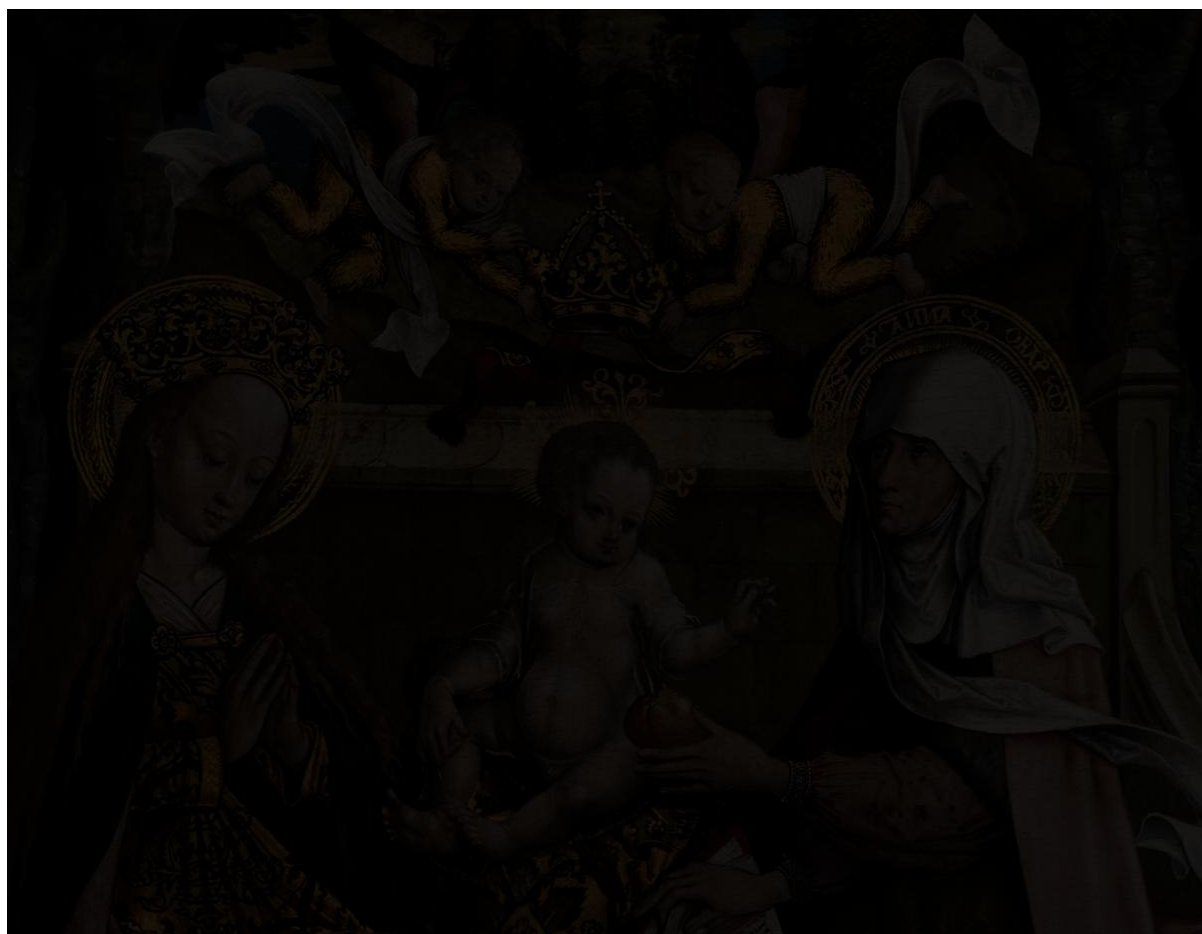
Krsek-Jirka-Slavíček 1978, č. kat. 46.

Vacková 1979, s. 456.

Jirka 1985, s. 249.

Jirka 1997, s. 56.

Jirka in: Tognier 1998, č. kat. 294, s. 287-289.





9.

Horní Bavorsko

Narození Krista /rev. Stětí sv. Jiří s postavou donátora, 1490-1500

Tempera, 177,5 x 86,5 cm

Dřevěná deska složená ze šesti svislých prken v šířce cca 11, 14,5, 14, 18, 15,5, 14,5 cm

Státní zámek Bouzov, inv. č. BZ- 282 (staré č. 1498, původní nové 1173).

Provenience:

Na hradě Bouzově je deska prokazatelně od r. 1912.¹⁶²

Oboustranně malované oltářní křídlo, na zadní straně poprava světce s postavou donátora s erbem s dubovou ratolestí, páska s nápisem provedeným gotickou minuskulou: „O miles . i[n]signis . defe(n)de . nos . ab . hostibus / malignis“ (:znamenitý rytíři, ochraňuj nás před zlými nepřáteli!“).¹⁶³

Adjustováno do novogotického rámu (19. století), z druhé strany ponechaného bez povrchové úpravy jen v přírodním dřevě.

Stav:

Restaurováno v r. 1960 (Dagmar Kašparová), rest zpráva SÚPOP Olomouc, zjištěny stopy staršího restaurátorského zákroku (laky, olejové tmely, olejové retuše a přemalby). Temperová technika na slabém křídlovém podkladě. Zlacené pozadí i s podkladovou vrstvou nepůvodní, bylo odstraněno až k malbě, podklad pro nové zlacení byl nanášen až po zasazení obrazů do nynějších rámu, tj. nejspíše v 19. století. Původní zlacení odkryto v průhledu architekturou pod křídlem anděla.

Průzkum duben 2007, infračervená reflektografie, rentgen (Tomáš Berger)

Klanění tří králů /rev. Poprava světice (patrně sv. Alexandry) s postavou donátora/rky, 1490-1500

¹⁶² Desky můžeme k tomuto roku (dokončení stavebních prací na hradě a provedení majetkové dokumentace) identifikovat na skleněných negativech, pod. evidenčními čísly: BZ-4122, BZ-4124, BZ-4216. V roce 1696 přešel Bouzov do správy řádu německých rytířů. Rozsáhlá přestavba hradu se uskutečnila v letech 1895–1910 podle projektu a rekonstrukčních plánů Georga von Hauberissera na základě požadavků a představ arcivévody Evžena Habsburského, velmistra řádu, který také celou stavbu financoval ze svých soukromých prostředků. Mobiliiář pochází převážně ze soukromých sbírek arcivévody Evžena Habsburského, část je ze sbírek Německého řádu a částečně jde o předměty vyrobené speciálně pro hrad.

¹⁶³ Před slovo „miles“ bylo sekundárně v mladší době připsáno „O“. Stáří písma, podle analýzy, odpovídá době po roce 1490, ale spíše kolem r. 1530 (gotizace písmen je totiž již více dekorativní než funkční, dřívky jsou dosti tenké a postihnout je již možno také renesanční rysy písma–např. symbol pro zkratku „us“ již není vůbec lámán). Erby jsou nesporně osobní, vztahující se k donátorům, určit se je zatím nepodařilo. Tvarem a typologií se jedná o štítový koláč, datačně se spíše hodí do doby po roce 1500. Není vyloučeno, že v případě dubové větvičky se dvěma žaludy (na heraldicky levé straně) by se mohlo jednat o mluvící znamení. Za přepis textu stejně jako další zjištění velmi děkuji panu dr. Karlu Marázovi. Za konzultaci a podněty děkuji také laskavě paní Mgr. Michaele Baumlová z Biskupství plzeňského.

Tempera na dřevě, 177,8 x 86,5 cm

Dřevěná deska složená ze šesti svislých prken v šíři cca 15 cm

Státní zámek Bouzov, inv. č. BZ-283 (staré 1499, 1174).

Provenience:

Na hradě Bouzově je deska prokazatelně od r. 1912.

Oboustranně malované oltářní křídlo, na zadní straně poprava světice s postavou patrně donátorky, erb s figurou tzv. vlčí udice na zlatém kolčím štítu, páska s fragmenty nápisu: virgo ..tis...pa.. [c]aelis

Adjustováno do novogotického rámu (19. století), z druhé strany ponechána monochromní úprava.

Stav:

Restaurováno v r. 1960 (Dagmar Kašparová), rest zpráva SÚPOP Olomouc, zjištěny stopy staršího restaurátorského zákroku (laky, olejové tmely, olejové retuše a přemalby).

Temperová technika na slabém křídlovém podkladě. Zlacené pozadí i s podkladovou vrstvou nepůvodní, bylo odstraněno až k malbě, podklad pro nové zlacení byl nanášen až po zasazení obrazů do nynějších rámu, tj. nejspíše v 19. století. Původní pozadí je místně odkryto v průhledu architekturou vedle hlavy černého krále.

Průzkum duben 2007, infračervená reflektografie, tentgen (Tomáš Berger).

V expozici hradu Bouzova přístupné, ale v odborné literatuře doposud nepublikované desky patří k bezpochyby k nejzajímavějším dokladům jihoněmecké deskové malby na Moravě a ve Slezsku a to nejen svými monumentálními rozměry, ale rovněž stylovou povahou. Desky s odlišným ikonografickým programem svátečních a všedních stran (s jistotou lze předpokládat příslušnost k některému oltáři) kombinují tematiku obvyklou v rámci christologických a mariánských cyklů (Narození a Klanění) s protějškově komponovanými scénami světeckých martirií. Zatímco na jedné z nich (vzhledem ke kompozici zřejmě levém křídle) lze bezpečně identifikovat popravu sv. Jiří za přítomnosti císaře Diokleciána, na druhé, značně poškozené straně, není identifikace tak jednoznačná - pro postavu stínané světice připadá v úvahu možností více, nejpravděpodobnější je Stětí sv. Alexandry. Na výjevu se sv. Jiřím je přítomen donátor, podle oděvu patrně kanovník (na jeho totožnost ve štítu odkazuje dubová větvička se dvěma žaludy), na druhé, značně poškozené desce zůstává kromě siluety postavy jen štít s figurou tzv. vlčí udice.¹⁶⁴ Umístění erbů nasvědčuje spíše jejich alianční

¹⁶⁴ Dubová větvička se dvěma žaludy bývá spojována s rodem pánů z Falkensteina. Ti drželi kupř. patronát nad klášterem benediktnů St. Georgen ve Schwarzwaldu, zasvěcenému sv. Jiří, nožství dalších variant však

povaze, přičemž heraldicky čestnější umístění příslušelo dnes nečitelnému donátorovi (či ještě spíše donátorce) pod výjevem Stětí sv. Alexandry.

I když výjevy se stětím sv. Jiří nepatří v rámci svatojiřské ikonografie spíše sporadičtější (bývají však pravidelně obsahem svatojiřských cyků¹⁶⁵), nacházíme jej kupř. na obraze připisovaném do okruhu Jana Polacka¹⁶⁶ nebo na levém oltářním křídle původního hlavního oltáře Friedricha Herlina v kostele sv. Jiří v Nördlingenu (1462/1465, dnes v městském muzeu tamtéž).¹⁶⁷ Jako přímluvce pod světcem stejného jména se donátor objevuje na mladší desce se stětím sv. Jiří na malbě Marxe Reichliche z poč. 16. stol. (Tyroly, městské muzeum v Hall) atd. Zato kombinace s mariologickými scénami je neobvyklá.¹⁶⁸ Ikonografie sv. Jiří, patrona řádu německých rytířů, by mohla být určitou motivací pro druhotné nabytí díla při vybavování hradu v souvislosti s přestavbou (1895–1912) pod supervizí arcivévodky Evžena Habsburského, velmistra řádu.

Podle dobrozdání na evidenční kartě byla provenience desek spatřována v Kolíně nad Rýnem, odkazy na další zdroje však chybí.¹⁶⁹ K této atribuci mohou vybízet patrně formální analogie v grafice – zcela jistě totiž můžeme předpokládat iniciační vliv prací Martina Schongauera na kompoziční utváření obou hlavních scén (např. Klanění – K 5, L.6/II, Narození – L.4, Kemperdick s. 91 a 94). Grafické předlohy však nejsou citovány doslovně, autor postupoval volně - mnohé motivy excerpoval z dalších listů a svou malbu motivicky kombinoval a sestavoval z několika zdrojů (kupř. veduta města za scénou Stětí sv. Jiří se patrně inspirovala Schedelovou kronikou).¹⁷⁰ Určitý vnější kolínský akcent nevylučují další souvislosti - blízká je našemu také kompozice Mistra oltáře sv. Bartoloměje – tj. malba, která byla Schongauerem silně ovlivněna.¹⁷¹ Obdobný rodokmen spojuje bouzovské desky kupř. také s malbami Narození a Klanění z okruhu Martina Schongauera (původem z kostela v Bingen u Freiburgu) z Augustinermuseum ve Freiburgu¹⁷² a dalšími, podobně orientovanými pracemi.

Charakteristickou povahu desek výrazně akcentující pohybovost figur, jejich figurální a drapériový styl odkazující na jejich schongauerovský základ jsou znaky prozrazující výchozí

nedovoluje vyslovení konkrétnějších závěrů. Pro svatojiřské patrocinium by vypovídalo také velmi nápadné zdůraznění svatojiřského erbu na scéně Stětí sv. Jiří.

¹⁶⁵ Dorsch 1983, zvl s. 215-216 a 222-224.

¹⁶⁶ Obraz se objevil v aukci Nagel č. 360S 21. června 1996 (Lot 1375). Z dílny Polackovy je také oltář sv. Jiří v Milbertshofen v Bavorsku (kolem 1510) – k tomu Dorsch 1983, s. 366-367, č. 90.

¹⁶⁷ Dorsch 1983, s. 335, č. 61 – zde je svatojiřská legenda podána ve výrazně zkrácené verzi. Zde také viz systematický soupis dalších vyobrazení (Kolín, oltář tzv. Mistra legendy sv. Jiří atd.)

¹⁶⁸ Vzácným příkladem je poměrně pozdní (kolem 1525), tzv. "Antwerpský oltář" ve Vreden (Dorsch 1983, s. 372-73, č.97).

¹⁶⁹ Údaje zpracovali M.Togner, H.Váňová 1995. Starší provenience není známa.

¹⁷⁰ Rücker 1988, jde nicméně spíše o synkretickou představu než o citaci předlohy.

¹⁷¹ Kemperdick 2004, s. 247, 250.

¹⁷² Kat. Freiburg 1990, s. 48-49, obr. 50-51.

stylovou orientaci malby v tzv. pohybovému slohu třetí čtvrtiny 15. století. Mezi práce, v nichž lze spatřovat tyto předpoklady, proto náleží např. Rothenburger Meister (kolem 1470), jehož desky s výjevy Navštívení P. Marie, Narození Krista, Klanění tří králů, Smrt P. Marie jsou uloženy v Norimberku.¹⁷³ K poměrně pokročilým elementům patří architektonické tvarosloví obou svátečních stran, jež má obdoby např. v tzv. Kaisheimském oltáři Hanse Holbeina st. (1465-1524) z r. 1502 v Alte Pinakothek v Mnichově. Autorem šternberských desek byla však svébytná autorská osobnost, vyjadřující se poměrně vyhraněným malířským stylem. K charakteristikám jeho rukopisu náleží výrazné štíhlé postavy mnohdy v pohybově exponovaných pozicích (figura třetího krále na výjevu Klanění, mužská postava kata), často diagonální, dynamická kompoziční skladba obrazu a i přes bohatství křehkých drapérií zvláštní, zjednodušující a k redukci tendující styl (zvl. oblíba idealizujících oválných, sumárně modelovaných tváří s vysokými a výrazně vykrouženými nadočnicovými oblouky a podélným tvarem ušních boltců atd.). K neméně výrazným rysům náleží dále intenzivní barevnost s akcenty červené, bílé, hojně užití pastelových tónů - růžové, bledě modré, lahově zelené atd. Z charakteru podkreseb, jež mnohdy prostupují pouhým okem (zejména v růžovém plášti světce - apoštola úplně vlevo u Smrti P. Marie) je velmi dobře patrné, jak vedle poměrně detailního ohraničení záhybů a výrazného konturování malíř používá k modelaci rovněž šrafování a kontrastu světla a stínu. Tvary obličejů atd. v jejich velkorysé jednoduchosti, drapérie – v záhybech a jednotlivých konfiguracích jsou v podkresbách poměrně detailně propracovány. Diferenciace v provedení jednotlivých maleb není nijak nápadná - osobitý temperament malíře se projevuje vcelku jednotně na všech scénách, jejichž výtvarná kvalita nijak zásadně nekolísá (pentimenti se objevuje jen místy, ale zřetelně dokládají pokusy o zpřesňování finální kompozice). Odlišnosti jsou dány spíše povahou scén a jejich rolí v kompozici oltáře – tak kupř. všední strany umožnily ve větší míře rozvinout krajinářskou složku v pozadí.

Zdá se, že blízké formální paralely má náš neznámý malíř v Horním Bavorsku. Osobitý rukopis maleb umožňuje jeho identitu hypoteticky hledat někde v blízkosti anonymního bavorského malíře druhé poloviny 15. století, pro kterého používá literatura pomocné jméno Mistr z Freising-Neustift (v novější literatuře označován také jako Mistr Freisingského

¹⁷³ Čtyři desky dvou velikostí, ale z jednoho oltáře vystavené v expozici GNM v Norimberku (Inv.č. Grm. 235-238, WAF), pocházejí patrně z dominikánského kostela v Rothenburg o.T. K nim viz: Kat. Nürnberg 1937, obr. 134, 135.

Navštívení).¹⁷⁴ Jednotlivé exempláře děl s ním spojovaných jsou roztroušeny v muzeu v Lindau, v GNM Norimberk, Diecézní muzeum ve Freisingu a také na americkém kontinentě - v Art Institut v Chicagu a v Detroitu).¹⁷⁵ S uvedenou skupinou těchto děl i přes jemné stylové nuance spojuje bouzovské obrazy řada stylistických paralel, z nichž nejzajímavější je zřejmě komparace s obrazem Nesení kříže v Chicagu.¹⁷⁶ Porovnat můžeme pro něj velkorysý a přehledný kompoziční rozvrh a skladbu prostorových plánů, typické vzrušeně jednající figury zachycené zpravidla v poněkud krkolomných, nepřirozených pohybech (viz postavy s mečem), a nepřirozených pozicích nohou. Pro malíře jsou příznačné konstrukce tváří působivé plastickou a expresivní silou a individuální, poněkud karikaturní kresbou, místy zachycené v perspektivní a hutné kresebné zkratce (srovnej zvl. charakteristický úšklebek asymetricky tvarovaných úst). Analogický zájem je zaměřen k detailu, jakým jsou prvky zbroje modelované světélky, zdobné extravagantní motivy kostýmu, módní obuvi, v neměsí míře je patrný smysl pro detail také ve znázornění přírodního prostředí – zejména květin a stromů, které jsou malovány s exaktní kresebnou pečlivostí.

Nelehkou otázkou zůstává v této souvislosti objasnění identity malíře¹⁷⁷. Skupina děl, která je zaštiťována tzv. Mistrem Freisingského Navštívení není, jak rozpoznal již Ramisch, úplně jednotná a určité diference nelze nejspíše zdůvodnit jen časovým odstupem mezi jednotlivými pracemi (rozdíly mezi klidnou symetrií scény Ukřižování v Diecézním muzeu ve Freisingu, Navštívení P. Marie v Augsburském dómu z doby kolem r. 1460 na jedné a Nesením kříže v Chicagu na druhé straně jsou, podle našeho soudu, neslučitelné s připsáním téže ruce). Připomeňme, že malíř je hypoteticky ztotožňován s mistrem Sigmundem (Huetterem), malířem a měšťanem doloženým ve ve Freisingu, který v letech 1451-1490 vytvořil pro místní kostely značný počet oltářů. Jeho generační profil dobře přibližuje fakt, že jde o současníka umělců, jako je Martina Schongauera (1440-1491), nordlingenského malíře Friedricha Herlina (cca 1425/1430 - 1500) nebo mnichovského malíře Jana Polacka (? - 1519).¹⁷⁸

¹⁷⁴ Jméno zavedl Buchner 1950, s.310 - podle obrazu Navštívení nacházejícího se v katedrále v Augsburgu, ale pocházejícího z kostela sv. Jana ve Freisingu. K tomu také Kat. Freising 1982, s. 20-22, Kat. Freising 1989, s. 268, Der Dom zu Augsburg 1995, s. 223-224.

¹⁷⁵ Kat. Chicago 2008, s. 413.

¹⁷⁶ Hecht 1990, s. 109-112.

¹⁷⁷ Hypoteticky bývá ztotožňován s mistrem Sigmundem (Huetterem), malířem a měšťanem doloženým ve ve Freisingu, který v letech 1451-90 vytvořil pro místní kostely značný počet oltářů. Jeho generační profil dobře přibližuje fakt, že jde o současníka umělců, jako je Martin Schongauer (1440-91), nordlingenský malíř Friedrich Herlin (cca 1425/1430 - 1500) nebo mnichovský malíř Jan Polack (? - 1519).

¹⁷⁸ Typ podkreseb, patrných z IRR, je v principu svým stylistickým charakterem poměrně blízký Janu Polackovi. K tomu viz Sandner 2004, s. 79-82, obr. na s. 58.

Zajímavým impulzem k řešení a těchto nejasností je názor Ramische z r. 1983, na nějž se odvolává Hecht (1990, s. 110). Autor dospěl, údajně, k rozlišení dvou skupin mezi výše seskupenými příbuznými díly: na jedné straně jsou rozlišovány práce soustředěné pod Mistra Freisingského Navštívení (totožného s Mistrem Sigmundem, činným mezi lety 1451-1490), na straně druhé rozlišovány práce dílny spojované s tzv. Mistrem z Freising – Neustift, s nímž byl tento dosud prakticky zaměňován, či dokonce ztotožňován.¹⁷⁹ Jinými slovy jde o předpoklad činnosti mladšího, z dílny Mistra Freisingského Navštívení vyšlého mistra činného ve Freisingu kolem r. 1490. I přes názorové diskrepance, které dělí moravské obrazy od uvedené skupiny¹⁸⁰, při srovnání Nesení kříže v Chicagu¹⁸¹ s bouzovskými obrazy lze postřehnou zajímavou názorovou afinitu: dokládají, zdá se, tytéž kompoziční prvky, graciézní manýristické pohyby, typiku figur, krajinné formace v pozadí, způsob znázornění městských kulis a vegetabilních detailů atd. Způsob umístění scény do krajinného prostředí, v němž nalezneme takřka identické protějšky pro kupovité útvary stromů, do výšky se pnoucích fantastických skalních útvarů i koloristické finesy jakou je obzvláště světelně odstupněná perspektiva oblohy, jsou některé z indicií, jimž by mělo budoucí bádání věnovat pozornost.¹⁸² Pro rámcové lokalizování do jihoněmeckého uměleckého prostředí doby kolem r. 1500 existuje, podle našeho soudu, řada přesvědčivých stylistických i podpůrných historických analogií, přesto je naše hypotéza jen prvním pokusem o nastínění souvislostí. Hledání uspokojivé odpovědi na konkrétní autorské otázky by mělo být nicméně předmětem teprve dalších specializovaných studií.

Lit.:

Patrně nepublikováno

Prameny:

Evidenční karta - údaje zpracovali M.Togner, H.Váňová 1995.

¹⁷⁹ Hecht 1990, zvl. s. 110, pozn. 6.

¹⁸⁰ Za cenou konzultací a poskytnutí srovnávacích obrazových materiálů, které vyloučily tuto bezprostřední spojitost velmi děkuji Dr. Danieli Hessovi z GNM v Norimberku.

¹⁸¹ Obraz v Chicagu, bohužel, neznám z autopsie, při srovnání jsem mohla vycházet pouze z reprodukcí.

¹⁸² V této souvislosti je možné zmínit také podobiznu mladého muže datovanou r. 1492 (dříve ve sbírce Nemes, dnes v soukromé sbírce v Paříži), která je spojována sice s Mistrem Freisingského Navštívení - typem sumárně modelované oválné tváře a sklonem k monumentálně cítěnému tvaru je však moravským obrazům pozoruhodně blízká.





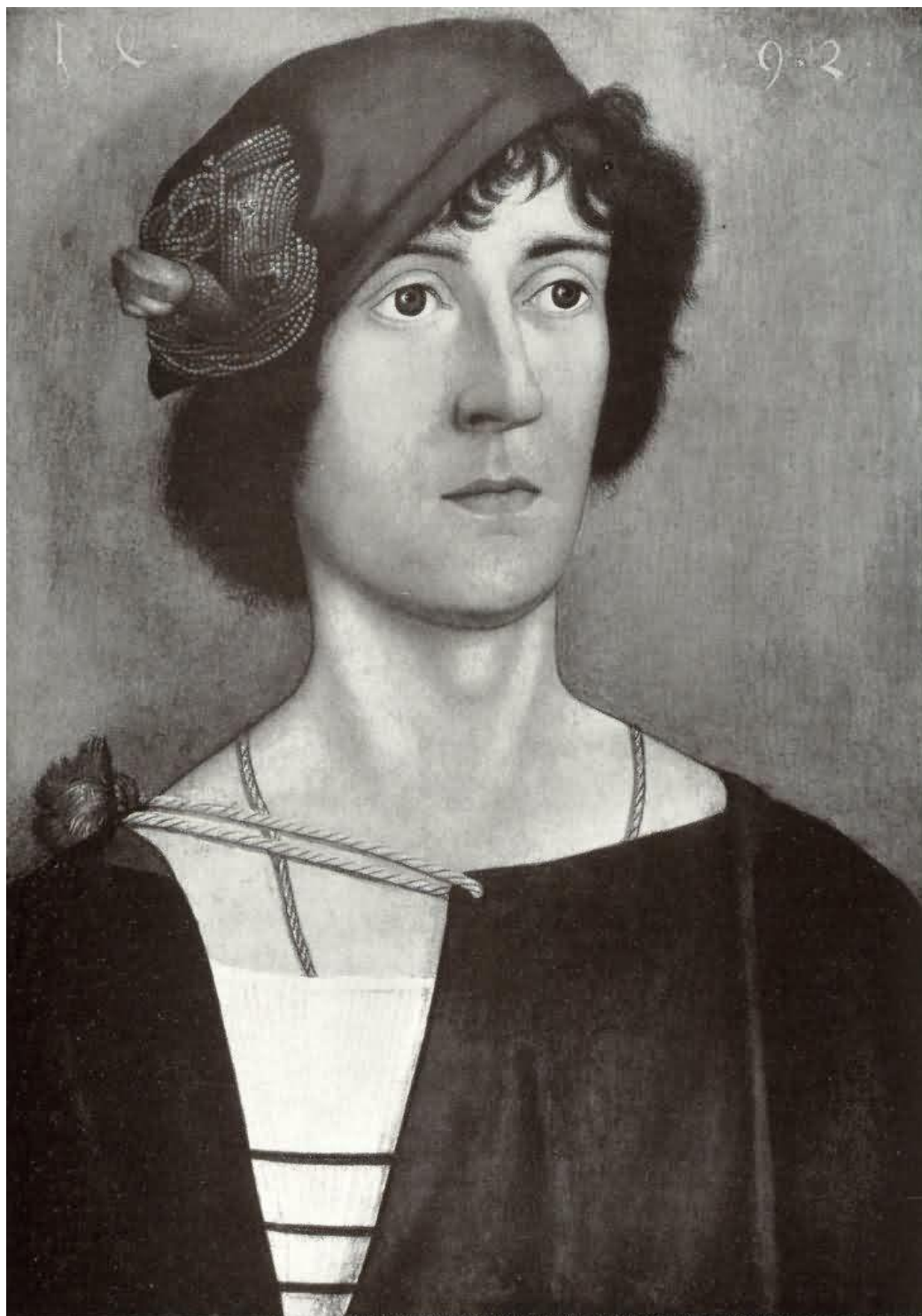




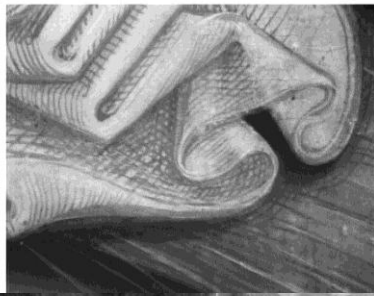
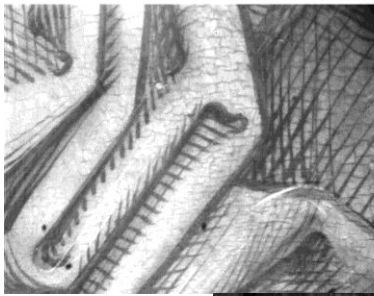
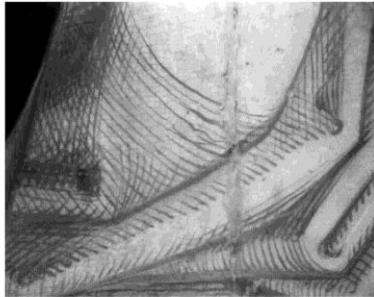
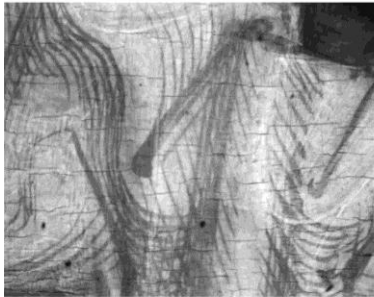


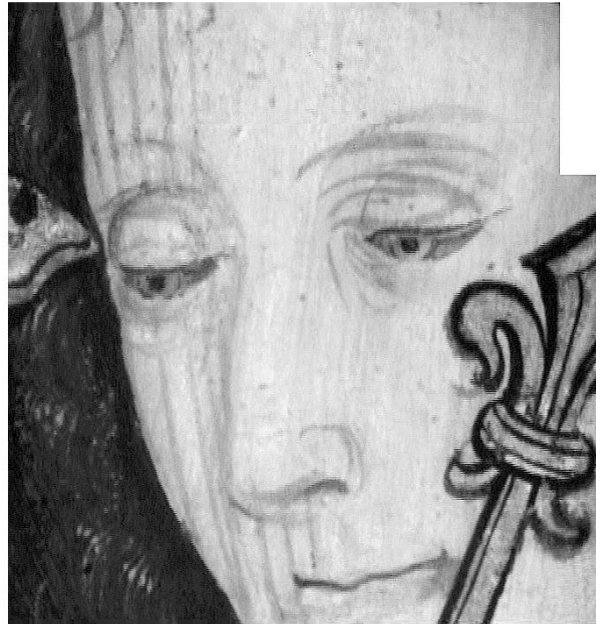
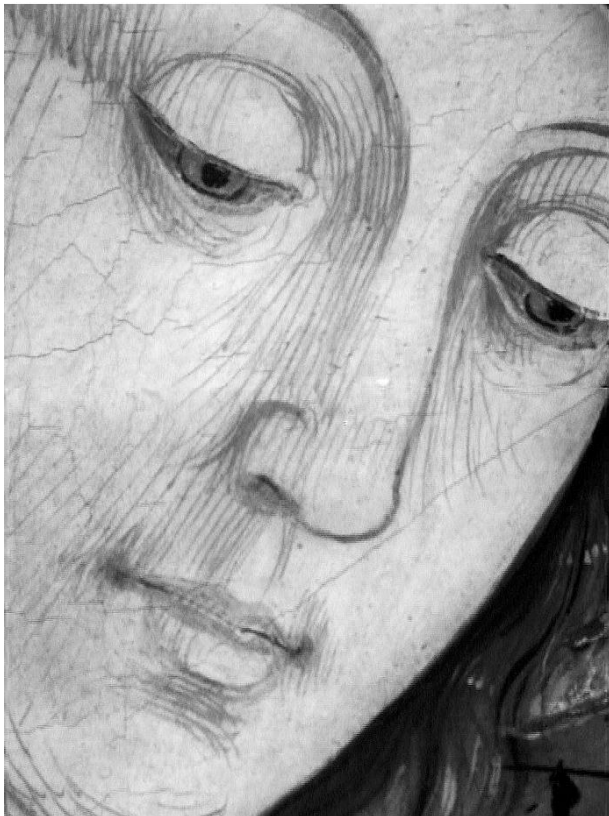
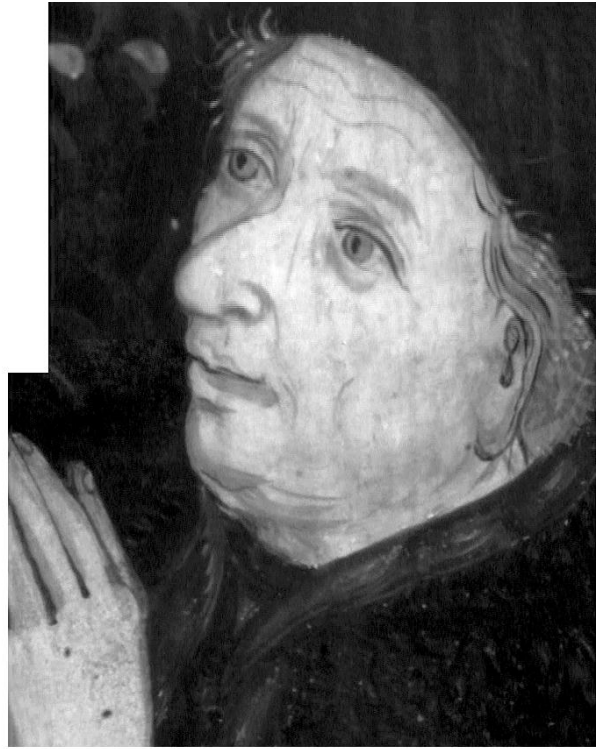
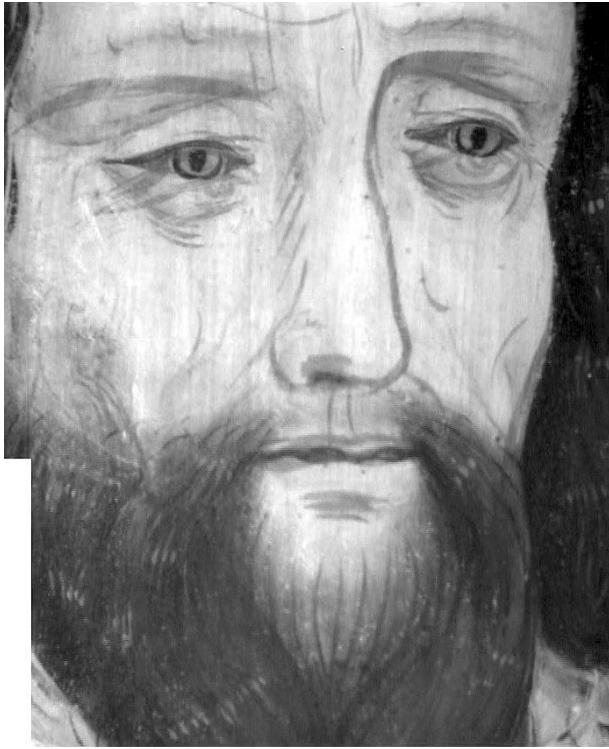
Nesení kříže, Art Institute v Chicagu





Mistr Freisingkého Navštívení ?, Podobizna mladíka, 1492, lipové dřevo,
42 X 29 cm, soukromá sbírka v Paříži





10.

Dolní Rakousko (Vídeň?), Monogramista H

Kristus na hoře Olivetské

Posmívání Kristu

Korunování trním

Nesení kříže, 1507

Olej a tempera na jehličnatém dřevě, 109 x 82 cm

Fragmentárně zachovaná signatura na scéně Nesení kříže na kameni u dolního okraje:

Monogram H, datováno 1507.

Lince, Oberösterreichisches Landesmuseum, inv. č. 820-1-G 1674-1677.

Provenience:

Do r. 1945 v majetku rodiny Mitrovských na Moravě (do r. 1945 na hradě Pernštejně, k roku 1935-1936 v kapli hradu Pernštejna). Po r. 1945-do r. 1964 ve vlastnictví rodiny Mitrovských ve Vídni. V r. 1964 zakoupeno do sbírek Oberösterreichisches Landesmuseum v Linci.

Zadní strany: fragmentárně zachované podkresby pro reliéfy s tématem Kristova dětství

Restaurátorský průzkum provedený v roce 1964-1965 konstatoval nejméně čtyři až pět předchozích restaurátorských zásahů.¹⁸³

Uměleckohistorická hodnota maleb spočívá v jejich integrální návaznosti na fenomén malby tzv. Podunajské školy. Nejstarší zmínka původ desek, prvně zveřejněných na brněnské výstavě v r. 1935-1936, lokalizuje do hradní kaple hradu Pernštejna. Na zmíněnou výstavu zapůjčil dva ze čtyř obrazů hrabě Vladimír Mitrovský.¹⁸⁴ Přestože se v úředních materiálech muzea v Linci o místě původu desek výslovně nehovoří, jsou naše obrazy identické s těmi, které Vratislav Mitrovský podle úředního protokolu v roce 1964 prodal do sbírek Oberösterreichisches Landesmuseum v Linci.¹⁸⁵ Mitrovští byli posledními majiteli hradu Pernštejna (koupili jej r. 1818 a drželi až do r. 1945). I když pro předpoklad staršího původu na hradě Pernštejně nemáme hmatatelné doklady (desky nejsou zachycené ve starších inventářích, jejich umístění v hradní kapli je verifikovatelné teprve od počátku 20. století, díky existence starých fotografií a poté ve 30. letech 20. století), také Markus Hörsch se

¹⁸³ Restaurierwerkstätte 1966, s. 21-23

¹⁸⁴ Kat. Brno 1935-1936, č. kat. 127 a 128, s. 18 (zde jako: 127. Olivetská hora, Podunají, kolem roku 1520, tempera na dřevě, 110 x 82 cm, z hradní kaple na Pernštýně, 128. Korunování Krista, Podunají, kolem roku 1520, tempera na dřevě, 110 x 82 cm, z hradní kaple na Pernštýně, č. kat. 127 a 128 zapůjčil VI. Mitrovský, velkostatkář v Rožínce).

¹⁸⁵ V protokolu stojí: „angekauft von Graf Wladimir Mitrowsky, Wien I, vom Amt der OÖ. Landesregierung, der oö. Wirtschaft, OÖ. Musealverein und OÖ. Landesmuseum um 800.000 Schilling.“ Odpovídající údaje také v protokolech: Akt Nr. D 62 z r. 1964. Za všechny potřebné údaje velmi děkuji dr. Lotharu Schultesovi.

domnívá, že desky byly na Moravě spíše jen „krátkodobým hostem“¹⁸⁶, historický kontext této stavební památky takovou úvahu zcela nevylučuje. Neméně legitimní je však současně argument, že Mitrovští jsou spojeni s historizující přestavbou interiérů hradu, s jejichž druhotnou úpravou mohou desky souviset.

Autor dostal své pomocné označení podle celkem čtyř pašijových desek, z nichž je scéna Nesení kříže označena letopočtem 1507 a jen neúplným monogramem „...H.“ V odborné literatuře se tento malíř (jeho ruce jsou sice připisovány také některé práce grafické, identickou totožnost obou autorů však považujeme za krajně nepravděpodobnou) vyprofiloval jako samostatně činný, z dolnorakouského (snad vídeňského) kruhu pocházející mistr (Schultes nicméně uvažuje o hornorakouské lokalizaci),¹⁸⁷ jehož malířský způsob je principiálně blízký malbám oltáře v rakouském Pulkau.¹⁸⁸ Anonymní osobnost, která personifikuje vznik tohoto díla, je pomocně označovaná jako Mistr Friedrichovy a Maxmiliánovy Historie (1508-1510/1520 činný ve Vídni a v Dolním Rakousku a pojmenovaný podle ilustrované biografie Friedricha III. a jeho syna Maximiliána – objednavatele zakázky). Tohoto skvělého kreslíře, ilustrátora a malíře, který je za dílem (i přes jeho určitou stylovou nejednotnost a kooperaci několika rukou) identifikován (někdy je označován také za Mistra Pulkavského oltáře), označili rakouští badatelé (Benesch/Auer 1957) za nejdůležitějšího raného následovníka Altdorferova v Rakousku.¹⁸⁹

Mistr desek z hradu Pernštejna je vůbec jednou z nejoriginálnějších tvůrčí osobností spojovaných s tímto poměrně rozsáhlým, avšak ne zcela homogenním okruhem tzv. Mistra Historie (patří sem řada anonymních mistrů - např. Mistr legendy sv. Markéty, malíř desek z Lilienfeld apod.). Také jeho tvorba se nejspíše utvářela pod vlivem raných cranachovských prací (iniciační je Cranachova vídeňská perioda 1501/1502-1504) a augsburgských (především raných altdorferovských) elementů. Těsný vztah k názorové linii reprezentované malbami oltáře Krve Kristovy v Pulkau v bezprostřední blízkosti rakouských hranic jižně od Znojma (Benesch-Auer 1957, s. 78), má vzhledem k dřívějšímu vzniku pernštejnských desek

¹⁸⁶ Za tuto informaci děkuji paní Evě Škrabalové, kastelánce hradu Pernštejna s odkazem na výzkumnou práci Vývoj historických interiérů hradu Penštejna na základě inventářů z let 1685-1945, 2004-2005 (výstup CD-0068). Markus Hörsch, Kaliopi Chamonikola (ed), Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách – From far and Nera: Medieval imports in Moravian and Silesian Collections (recenze), v: Umění LVIII, 2010, s. 336.

¹⁸⁷ Schultes, in: Kat.Linz 2002, s. 300.

¹⁸⁸ K Pulkavskému oltáři viz důkladný přehled in: Kahsnitz 2005, s. 342-350 se soupisem starší literatury. K dílu viz také naši pozn. 9.

¹⁸⁹ Benesch-Auer 1957, s. 78, 107 a dále.

(datování Pulkavského oltáře kolísá - je datován nejdříve rokem 1515,¹⁹⁰ alternativně se však uvažuje o letech 1518-1522)¹⁹¹ přece jen komplikovanější povahu. Hovoří spíše pro názorovou afinitu – tedy spíše pro paralelně se rozvíjející umělecký projev než vztah školské závislosti. Stadlober kupř. předpokládá spolupráci samostatně činného Monogramisty H. na Pulkavském oltáři.¹⁹²

Smysl pro dramatický způsob vyprávění, patos, masivní figurální kánon i poněkud bizarní, amorfni organická měkkost postav, jež patří k jeho výrazovým prostředkům, dokládají, jak principiálně blízký je jeho povaze mocný dialekt barokního stylu Mistra Historie.¹⁹³ Také svěží barevnost a akvarelově lazurní tekoucí tóny pozadí, pro okruh s tak typickými formacemi stromů se spadajícími větvemi, stejně jako efekt vibrujících barevných ploch patří k jeho charakteristikám (stejně jako na Pulkavském oltáři používá náš malíř techniku olejové tempery).¹⁹⁴ I přes tuto názorovou souvislost je jeho styl osobitě modifikován. Monogramista H se vyjadřuje originální malířskou dikcí - svérázným rozmáchlým malířským rukopisem ovládajícím jak figurální, tak krajinářskou složku malby. Používá rustikální, hrubší lidové typy a neohranbané hřmotné figury (Kristův akt ve scéně Bičování je zřejmě nejkorpulentnějším obrazem Krista v pozdně středověkém malířství vůbec), malé hlavy a široké, zploštělé obličejce. Zjevný akcent na elementy lidové kultury dosahuje - podobně jako u Mistra Historie - expresivní, karikující formy vystupňované takřka k polohám grotesky, oproti jeho způsobu malby však používá zběžněji propracované drapérie. Jednotlivé výjevy naší série mají své jemné výrazové nuance a rozehrávají celou škálu výtvarných prostředků, které zvláště v Korunování Krista dosahují obzvláště brutální výrazové síly. Pro jeho individuální styl jsou příznačné neobvyklé fyziognomické typy, detaily (ostré profily) i některé formální prohřešky, k nimž patří amorfni konstrukce rukou se širokými dlaněmi a zvlněnými prsty, proporčně krátká chodidla atd., dodávající malbám poněkud provinciální podtón. Monumentalita a nekonvenčnost pojetí v obecné rovině zrcadlí sice něco z renesančního směřování (malíři nejsou kupř. cizí některé elementy paralelního záhybového stylu raného 16. století, s pozoruhodnou přesvědčivostí je konstruována také perspektiva dlažby v obraze Bičování apod.), lze nicméně souhlasit s postřehem, že jde v principu o projev spíše manýristický (Schultes 2002, s. 299).

¹⁹⁰ Kahsnitz 2005, s. 342, Rosenauer 2003., s. 477 však implikuje ještě časnější vznik, když hovoří o pracech Pulkavského mistra v době kolem r. 1510 a po roce 1510.

¹⁹¹ Pozdější datování preferuje např. Dworschak in: Kat. Linz 1965, s. 97.

¹⁹² Stadlober 1984, s.236. Autorka k tématu naposledy in: Stadlober 2006, s. 289-293.

¹⁹³ Mistr Pulkavského oltáře, je definován jako malíř ve Vídni nebo v Dolním Rakousku (Kahsnitz). Řešení autorské otázky není vyjasněné – pokus o jeho ztotožnění s malířem Niclasem Preu (bratr augsburgského Jorga Preu) dnes není akceptován.

¹⁹⁴ Stadlober 1984, s. 235.

Ačkoliv dosavadní bádání malíře desek z Pernštejna doposud uspokojivě neobjasnilo, vytvořilo pro jeho studium relativně solidní teoretické zázemí a širokou srovnávací bázi. Jako součást širších otázek, jež jsou v jednotlivých badatelských koncepcích různě přeskupovány a interpretovány, se nicméně jeho řešení posouvá v bezprostřední návaznosti na směr a intenzitu poznání (novější výzkum se např. znovu vrací k hypotéze o ztotožnění Mistra Historie s Albrechtem Altdorferem). Jedna z variant, k níž svádí neúplné znění signatury, vedla k pokusu o ztotožnění malíře desek z Pernštejna s raným Wolfem Huberem (činný od 1510 v Pasově – zemřel 1553).¹⁹⁵ Oprávněný poukaz na stylistické rozdíly (Schultes 2002, s. 300) ovšem hovoří pro neprůkaznost takového řešení. Jako reálnější se jeví patrně teoretická konstrukce, která desky z Pernštejna považuje za rané práce tzv. Mistra sv. Kryštofa s ďáblem (tzv. Christophorus Meister).¹⁹⁶ Ale ani tato koncepce není bez mezer, protože oba výrazné rukopisy projevují v některých detailech odlišnosti. Pádným argumentem jsou nicméně - vedle základních stylistických vlastností malby - zejména analogie v rukopisném způsobu některých vegetabilních motivů typických pro Mistra sv. Kryštofa.

Uchopení malířské individuality tvůrce perňštejnských desek ztroskotává na širší, kolektivní autorské bázi tohoto stylu, na vágní hranici jeho jednotlivých variant i na faktorů těsné vzájemné umělecké výměny, v jehož rámci jsou individuální rozdíly mnohdy jen obtížně uchopitelné. Přes všechny nejasnosti se domníváme, že nejbližší je jeho individuální ruce i dobou vzniku (dat. 1507-1510)¹⁹⁷ deska s Narozením v Chicagu, s níž desky z Pernštejna sdílejí především tendenci k absolutnímu popření ideality ve znázornění světeckých postav i mnohé podobnosti fyziognomické povahy. Zmíněný obraz je sice připisován (podle našeho soudu neprávem) přímo Mistru Historie, má však pozoruhodně blízkou, subtilně odstíněnou intonaci, která by měla být důkladněji analyzována. Stěží však najdeme pro stylistické zabarvení desek z Pernštejna přímější názorový ekvivalent.

Lit.:

Kat. Brno 1935-1936, č. kat. 127 a 128, s. 18.

Benesch-Auer 1957, s. 78, 107-109.

Kat. Linz-St. Florian 1965, s.152, 154-155, č. kat. 372-375, vyobr. 5.

¹⁹⁵ K tomu Heinzl 1968, s. 135-140. Wolf Huber z Vorarlbergu figuruje jako tvůrce oltáře sv. Anny ve Feldkirch, 1521 a dvorní malíř pasovského biskupa.

¹⁹⁶ Tzv. Christophorus-Meister (popř. Der Meister des Christophorus mit dem Teufel), obraz sv. Kryštofa, Alte Pinakothek, Mnichov, dřevo, 61 x 37 cm.

¹⁹⁷ Jedná se o vnitřní (sváteční) stranu křídla (reverzní stranu tvořil zřejmě dnes nezvěstný obraz Prezentace P. Marie v chrámu, kdysi ve sbírce v Bělehradě), olej na desce, 111.4 x 74.1 cm, 1507-1510, Art Institute of Chicago. K tomu naposledy: Wolff 2008, s. 385-391, s vyobr.

Holter 1965, s. 23.

Pešina 1966, s. 349-350.

Restaurierwerkstätte 1966, s. 21-23.

Heinzl 1968, s. 135-140.

Pešina 1970, s. 407.

Stange 1971, s. 115, 150, 307, vyobr. 244-247.

Kat Salzburg 1972, s.200, č. kat. 225, vyobr. (se starší lit.).

Kat. Linz 1978, s.75, vyobr.

Stadlober 1984, s. 236.

Schultes, in: Kat. Linz 2002, s. 299-300.

Wolff 2008, s. 385-91, vyobr.











Mistr Pulkavského oltáře?, Narození, The Art Institute v Chicagu

11.

Podunajský mistr činný v Dolním Rakousku (Jörg Breu st., dílna), před r. 1506

Jörg Breu st. (Augsburg c. 1475/1480–1537)

Nesení kříže

Tempera, smrkové dřevo, parketáž, 105 x 84 cm, neznačeno

Stav: dobrý

Restaurováno patrně v r. 1895 (V.Jasper).

Kroměříž, arcibiskupský zámek, inv. č. KE 3185, O 266.

Provenience:

Obraz je prokazatelně v kroměřížské sbírce teprve od r. 1904. Předpoklad jeho získání akviziční činností olomouckého arcibiskupa Friedricha Egona Fürstenberga¹⁹⁸ (1813–1892, v úřadu v letech 1853-1892).

Obraz představuje nejspíše zlomek dnes již neexistujícího vícedílného pašijového celku, jak je známe ze soudobé podunajské malby (Jörg Breu, oltář v Melku, 1502, sestávající z několika na výšku situovaných tabulí).¹⁹⁹ Způsob prezentace tématu odkazuje (již na základě zjištění Benesche, 1928) na Dürerovu grafickou předlohu (list z Velkých Pašijí, 1497/1498), odkud je převzat základní obrazový koncept i jednotlivé kompoziční elementy, přizpůsobující se pochopitelně specifickým požadavkům (prvky vypůjčené z Dürerovy grafiky nacházíme také na zmíněném oltáři z Melku – k tomu Menz 1982, s. 80-89). V kontextu soudobé malby není tento koncept ojedinělý – analogické kompoziční zásady v malbě Podunají ukazuje kupř. obraz téhož námětu chovaný v Museu Joanneum v Grazu z r. 1518 (Kat. Linz-St.Florian 1965, č. kat. 382, s.157), nebo intonací velmi blízká malba jedné ze stran desky pocházející z Krásné Horky a umístěné ve Slovenské Národní galerii (kladená do doby mezi 1510/1520 - Kat. Bratislava 1975, obr. 87, č. 87 na s. 366).²⁰⁰ V konfrontaci s touto námětově spřízněnou skupinou (deska slovenská inklinuje názorově k okruhu kolem Pulkavského oltáře) prokazuje kroměřížská deska své zvláštnosti a zřejmě rovněž nejortodoxnější „breuovský“ malířský rukopis. Zřejmě je přitom transformace Dürerovy předlohy směrem k výrazovému sevření a monumentalizování scény – k její razanci značně přispívá obzvláště zrovnoprávnění měřítko postav v pozadí, které se stávají plnohodnotnou součástí děje.

¹⁹⁸ Togner 1998, s. 96.

¹⁹⁹ Mezi breuevskými pracemi je to také pašijový (a mariánský) oltář kartuziánského kostela v Aggsbachu, cca 1501, který se později dostal do kláštera Herzogenburg a jehož části jsou dnes také v Germanischen Nationalmuseum v Norimberku (k tomu: Kat. Linz-St.Florian 1965, č. kat.8-12, s. 27).

²⁰⁰ Kat. Linz-St.Florian 1965, č. kat. 257, s. 109.

Hypotetické autorství Breuovo je v dosavadní, převážně české literatuře (jíž, bohužel, chybí aktuálnější mezinárodní odezva) bez vážnějších výhrad respektováno. Argumentuje se přitom expresivním, „drsným“ malířským projevem i analogiemi pro groteskně vyostřenou typiku figur. Breuevské jsou však rovněž “pitoreskní elementy“ kostýmu (viz. různě pruhované nohavice rozkročeného setníka vpravo, roztržené cípy oděvu v horní části postavy za Kristem apod.), pro které nenajdeme zdůvodnění v Dürerově grafice a patří nepochybně k autonomnímu vizuálnímu slovníku malíře, jehož motivovací byly zřejmě především dekorativní záměry.²⁰¹

Shrňme, že Jörg Breu starší je malíř augsburgského původu, jehož školské zkušenosti jsou spojovány s augsburgskou dílnou Ulricha Apta (v r. 1493 u něj v učení – s odhadem cca do r. 1496).²⁰² Breuovy malířské začátky (1498-1502) nejsou zcela jasné. V pozdních 90. letech byl vandrujícím malířem v Dolním Rakousku, prošel snad Pasov, v Kremži vznikl jeho oltář sv. Bernharda v kláštře Zwettl (1500), jeho signatura a datování 1501 na oltáři v Aggsbachu nicméně signalizuje již jeho nezávislý status (Morall 2001, s. 1-10). Jisté je, že cesty na zkušenou jej na samém počátku 16. století přivedly do kontaktu s progresivním rakouským uměním dunajské školy, s níž jeho ranou malbu spojuje výrazově exponovaná dramatika a také intenzivnější zájem o kvality krajinného prostředí. Od roku 1502 se sídlem jeho dílny stává Augsburg, kde je Breu vyhledáván nejen na poli náboženské oltářní malby, ale také jako malíř historií, freskař, grafik apod.²⁰³

Po Tognerově rozluštění erbu s iniciálami W H²⁰⁴ a jeho spojení se štrasburským biskupem Wilhelmem III. von Honstein (v úřadu v letech 1506-1541) se definitivně rozptýlily naděje, že by deska mohla být původním importem na Moravu (to se ještě domníval Pešina 1966, s. 350). Přesto zůstává kolem jejího vzniku stále mnoho nejasností. Jak se deska s takto privilegovaným objednavatelským pozadím dostala do kroměřížských sbírek nevíme, stejně tak zůstávají neobjasněny okolnosti vzniku malby, nic není známo ani o vztazích mezi štrasburským biskupem a malířem desky atd. Otázky jsou legitimní, obzvláště vezmeme-li v úvahu, že Wilhelm von Honstein figuruje v pozadí hned několika existujících významných uměleckých děl: mezi jinými na sebe upozorňuje především velký titulní dřevoryt Ukřižování od Hanse Baldunga Griena v misálu z r. 1520, kde je biskup zobrazen jako klečící asistenční

²⁰¹ Kat. Nürnberg 1997, s. 84 (cit. Löcher).

²⁰² Z těchto dat je odhadováno datup narození cca kolem 1480 (Menz 1982, s. 11). Z toho vyplývá, že náleží k umělecké generaci, jejíž vztah k Dürerovi je bližší spíše povaze školského vztahu, nikoliv souputníka.

²⁰³ Menz 1982, zvl. s. 9-16.

²⁰⁴ Ještě v Kat. Linz-St. Florian 1965, č. kat. 256, s. 109, byla tato písmena považována za monogram malíře.

postava v levém dolním rohu.²⁰⁵ Jeho kryptoportrét identifikuje dále Gert von der Osten kupř. mezi zobrazenými osobami na obraze Mše sv. Řehoře od téhož umělce (The Cleveland Museum of Art) z r. 1511.²⁰⁶ Jelikož v kontextu obou zmíněných děl figuruje Honstein s biskupskými insigniemi (mitrou, na grafice rovněž s biskupskou berlou) zůstává diskutabilní, zda oděv duchovního na kroměřížském obraze s čapkou (biretem) v ruce skutečně odpovídá představě biskupského donátora, nehledě na to, že na zmíněném titulním listu má také jeho erb odlišnou podobu.²⁰⁷

Hledáme-li uspokojivé vysvětlení, bude patrně třeba přihlédnout k předcházející kariéře etapě - než byl Wilhelm von Honstein zvolen do biskupského úřadu, byl kanovníkem v Kolíně a v Mohuči, literatura o něm hovoří také jako o faráři v Kiedrich.²⁰⁸ V úvahu by tedy mohla alespoň teoreticky přicházet odlišná časová synchronizace. Té v principu neodporuje předpoklad časného vzniku malby, neboť kroměřížský obraz je považován za práci rané tvůrčí fáze: Pešina (1966) uvažoval o době kolem r. 1510, podobně soudí Vacková (recenze 1979, s. 456), Togner (1993, 1998) jej posouvá k době kolem r. 1506, popř. krátce po něm (Wilhelm von Honstein byl v tomto roce zvolen do čela biskupského úřadu). Vzhledem ke zmíněným nesrovnalostem však zřejmě nemusí být úplně vyloučena možnost časnějšího vzniku. Ani hledání uspokojivé odpovědi na další z nadhozených otázek není snadnější. O krátkém pobytu Jörg Breua ve Štrasburku se hovoří teprve k roku 1522. Zřejmě musí existovat ještě jiné vysvětlení - snad příležitostné setkání malíře a objednavatele (o cestách Wilhelma von Honstein po Evropě se v jeho biografii hovoří). Na tvůrčí proces a společné hledání uspokojivé finální podoby obrazu ostatně ukazují pentimenti v podkresbě, odkrývající postavu donátora původně zakomponovanou na pravé straně obrazu pod nohama setníka. Zdá se nicméně, že volbu malíře můžeme vnímat jako specifický výraz jeho uměleckých preferencí - také pro Breuova současníka malíře Hanse Baldunga Griena (cca 1480-1545), který pro biskupa později často pracoval je, jak známo, úzký vztah k Dürerovi i vazba na podunajskou školu důležitou stylotvornou komponentou.²⁰⁹

²⁰⁵ Titul misálu: *Missale Description diocesis Argentinensis denuo excusum castigatius*. Hagenau, Thomas Anselmus Badensis, 1520.

²⁰⁶ Osten předpokládá kromě štrasburského biskupa také přítomnost johanitského komtura Erharta Küniga a dalších osobností. K tomu: Osten 1983, č. kat. 13, s. 70-74, Heck 1992, s. 85.

²⁰⁷ Jedná se o podobu erbu na kresbě Hanse Baldunga Griena „Erb vévody Wilhelma von Honstein, biskupa ve Štrasburku, se dvěma lvy držícími štít (datování mezi 1509–1512, rozměry: 29,5 × 21,4 cm, perokresba na papíře, světle a tmavohnědě kolorovaná, uloženo v Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett. K tomu: Kat. Karlsruhe 1959, č. kat. XXXI, s. 365 nebo Bernhard 1978, s. 133.

²⁰⁸ Staab 1999, s. 144-147.

²⁰⁹ Ačkoliv se o něm někdy jako o biskupském dvorním malíři, neodpovídá to zřejmě skutečnosti. Osten 1983, zvl. s. 309 tyto skutečnosti uvádí na správnou míru – Baldunga Griena považuje za nezávislého umělce.

Pro Breuův euevre je charakteristická určitá „stylová diverzita“ (Morrall 2001, s. 2). Především jeho nejranější práce jej představují jako originálního exponenta podunajského idiomu – s tím souvisí zvl. tendence k expresi figur, vyostřené fyziognomii apod. Po návratu do Augsburgu se malíř přiklonil k lokálnímu způsobu malby (Holbein, Burgmaier, Apt) modifikovanému vlivem Dürera, později pak vstupují do popředí italské komponenty. Nejvíce relevantních komparací v tomto smyslu podporuje včlenění obrazu do vrstvy starších děl. Tutěž ikonografickou scénu i kombinaci přírodních elementů a zlatého pozadí nalezneme v rámci oltáře Aggsbach (1501) v Augustiner-Chorherrenstift, Herzogenburg (Menz 1982, obr. 21). Ta však s ohledem na podélný formát zdůrazňuje spíše narativní aspekt děje. Přesto zde nelze přehlédnout analogie, k jakým patří např. předobraz postavy setníka v nápadných pruhovaných kalhotách apod., ale i určité diference zejména v konstrukci scény a členění terénu v popředí, podobně jako v detailech (např. způsobu zobrazení koně, tvaru kopyt atd.).

Tematikou i formátem desek (149 x 110 cm) stojí našemu obrazu patrně nejbliže pašijový oltář v Melku, 1502 (viz scéna Nesení kříže – Menz 1982, obr. 42, Polibek Jídáše, v Stift Museum v Melku). V těchto malbách jsou opakovaně konstatovány změny ve stylu (Menz 1982, s. 82 a také Morrall 2001, s.18). Zatímco ve Zwettlu hraje dominantní roli krajina, v Melku jsou to jednoznačně figury: zesiluje zájem o jejich „tělesnou substanci“, sklon k monumetalitě a expresivní pohybovosti (Menz 1982, s. 82-85), tedy typologický aspekt, který jsme zjistili také na kroměřížském obraze (do značné míry jej ovlivnil také výškový formát obrazu). Naproti tomu se zde neuplatňuje s takovou intenzitou příznačný Breuův patos a sklon k „blasfemickému“, karikaturnímu vyostření tváří jako je tomu v Melku (Menz 1982, obr. 35-38). Názorové posuny mohou mít racionální důvody. Zatímco Breuova práce pro Zwettl je připisována samotnému mistrovi, na křídlech hlavního oltáře malovaného pro klášter v Melku (1502) jsou již identifikováni spolupracovníci.²¹⁰ V těchto obrazech se mimo jiné kupř. setkáváme s obdobnými formami nimbů (Kristus na Olivetské hoře, Zajatí Krista – Menz 1982, obr. 34, 35), jaké vidíme na kroměřížském obraze. Není proto vyloučeno, že také na kroměřížské desce mohl pracovat některý z těch pomocníků činných v Melku, jejichž stopy jsou patrné zvláště na scénách, Breuovi poněkud cizích (tj. Ukřižování, deska se sv. Petrem a Kryštofem a další s Floriánem a s Pavlem - Menz 1982, obr.43-45). Zdá se, že po přezkoumání relevantních argumentů a ostatních dosavadních zjištění lze usuzovat, že jako

²¹⁰ K podobným problémům viz také Lukas Madersbacher, in: Rosenauer 2003, s. 479-480 (v Melku předpokládá podíl několika spolupracovníků). Také Morrall 2001, s. 18, zmiňuje, že některé desky jsou od jiné ruky. Asistenti nebo jiní malíři v Breuově dílně jsou pak prokazatelní i pro následující dobu.

nepříznivější konstelace vzniku obrazu by hypoteticky připadala v úvahu doba před rokem 1506 jako datem ante quem. K vyslovení konkrétnějších závěrů týkajících se autorského podílu Breueva uvnitř jeho uměleckého ateliéru však bude objektivně možné teprve s pomocí materiálově technologického zkoumání relevantních děl.²¹¹

Lit.:

Benesch 1928, s. 22.

Breitenbacher-Dostál 1930, č. kat. 266.

Tomášek 1964, s. 38.

Kat. Linz-St. Florian 1965, č. kat. 256, s. 107-109 (Dworschak).

Pešina 1966, s. 350, obr. na s. 353.

Pešina 1970, s. 497.

Krsek-Jirka-Slaviček 1978, č. kat. 78.

Vacková 1979, s. 456.

Togner 1993, s.133-138.

Togner 1998, č. kat. 65, s. 96-98.

²¹¹ Např. deska s Ukřižováním, kolem 1520 v GNM v Norimberku je rovněž ze smrkového dřeva (Kat. Nürnberg 1997, s. 82).

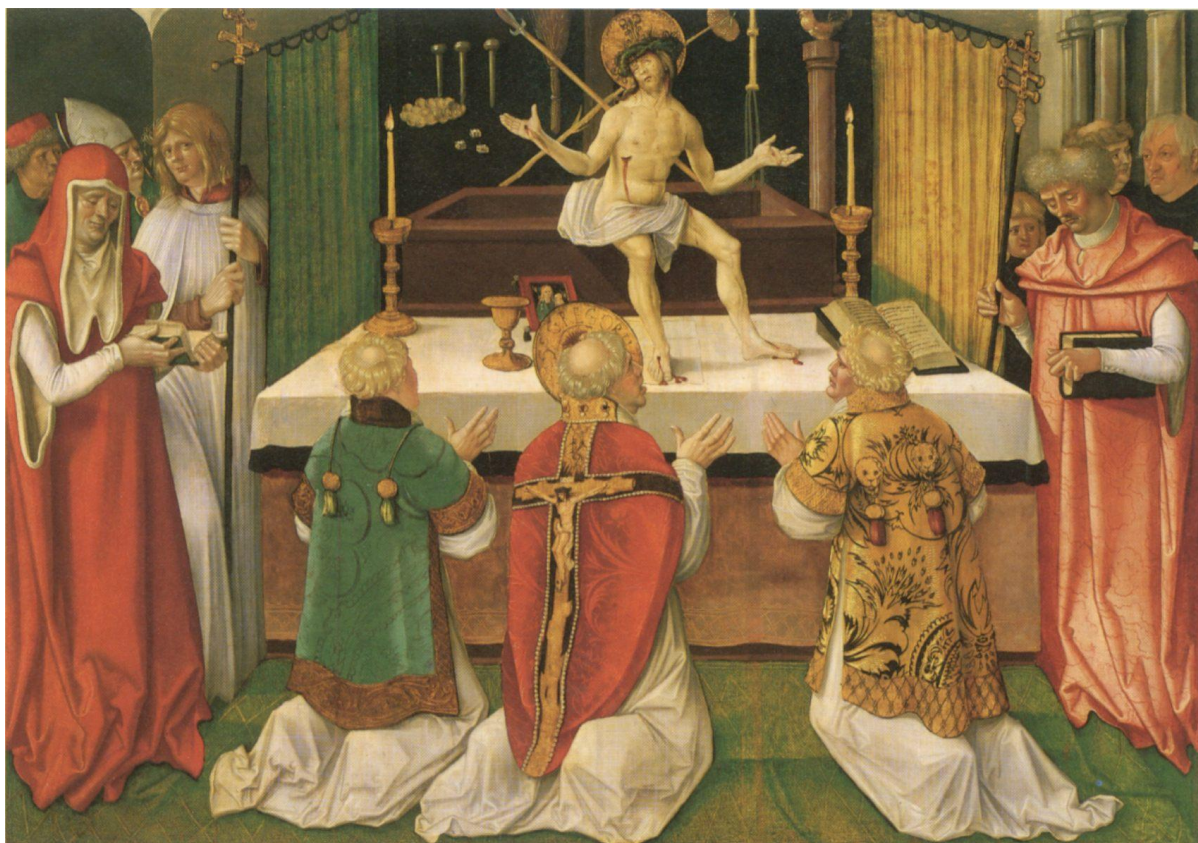




Q *Yssale diocesis Argentinensis
denuo excusum castigatus.*



Titulní dřevoryt Ukřižování od Hanse Baldunga Griena v misálu z r. 1520 (biskup Wilhelm von Honstein je zobrazen jako klečící asistenční postava v levém dolním rohu)



Hans Baldung Grien, Mše sv. Řehoře, 1511, The Cleveland Museum of Art (Gert von der Osten identifikuje biskupa Wilhelma von Honstein mezi figurami vlevo)





Pentimenti v podkresbě, odkrývající postavu donátora původně zakomponovanou na pravé straně obrazu pod nohama setníka

12.

**Hans Schäufelein (1480/1485 Augsburg? Norimberk? - 1538/1548 Nördlingen), dílna
Zajetí Krista, počátek 16. století**

Tempera na jedlovém na dřevě, 121 x 64 cm, 131 x 73 cm (s rámem), rám nový.

Restaurováno v r. 1958 (V.Terš).

SZM v Opavě, inv.č. U 2033 A, př. č. 16.45

Provenience:

Sbírka konzula Edmunda F.Webera, Hamburk, Inv.č. 54 (588). Získáno v r. 1883 od malíře Fr. Reicharta, Mnichov. 20.-22. 2. 1912 aukce sbírky Weber, Lepke-Berlín, č.1634, č. 54 (zakoupil kníže Liechtenštejn). Dar knížete Lichtensteina 1916 do sbírek SZM v Opavě.²¹²

**Hans Schäufelein (1480/1485 Augsburg? Norimberk? - 1538/1548 Nördlingen), dílna
Kristus na hoře Olivetské, počátek 16. století**

Tempera na jedlovém dřevě, 121 x 64 cm, 131 x 73 cm (s rámem), rám nový.

Restaurováno v r. 1958 (V. Terš).

SZM v Opavě, inv.č. U 2034 A, př. č. 16.46.

Provenience:

Sbírka konzula Edmunda F.Webera, Hamburk, Inv.č. 55 (588). Získáno v r. 1883 od malíře Fr. Reicharta, Mnichov. 20.-22. 2. 1912 aukce sbírky Weber, Lepke-Berlín, č.1634, č. 55 (zakoupil kníže Liechtenštejn). Dar knížete Lichtensteina 1916 do sbírek SZM v Opavě.

Opavské desky se scénami Zajetí Krista a Kristus na hoře Olivetské jsou částí z kvarteta k sobě náležejících obrazů vzájemně propojených pašijovou tematikou. Další dvojice dnes sice nezvěstných, ale fotograficky dokumentovaných obrazů představovala Krista před Kaifášem a výjev Ukřižování. Kdy byly desky od sebe rozděleny, není známo, s velkou pravděpodobností však lze souhlasit s názorem, že patřily k témuž oltáři (Metzger 2002, s. 534 se domnívá, že tvořily vnější křídla). Nejstarší zpráva o opavských deskách je z r. 1892, další dva zmíněné fragmenty se pak nezávisle na sobě poprvé objevily v obchodech s uměním kolem r. 1900. Stopa po výjevu Krista před Kaifášem mizí v r. 1934 (aukce sbírky Laan, Moos-Genf, 9. 6. 1934, č. 137, obr.), Ukřižování bylo naposledy draženo v r. 1982 (Neumeister-München, 30. 6./1. 7., č. 916, obr. 78).

²¹² Tehdy Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau, Schlesisches Landesmuseum.

Důkladnou rekapitulaci historie desek provedl v r. 2002 Metzger, jehož nedávná zjištění lze v tomto směru ztěžít něčím dalším doplnit. Obrazy, které jsou dnes v opavské sbírce, publikoval prvně Thieme (1892), vedl je jako školské práce Hanse Schäufoleina, jako Schäufoleina škola figuruje také u Wermanna (1907). Pod podobným autorským určením vystupuje v uměleckém obchodě také Kristus před Kaifášem a Ukřižování, pouze poslední z jmenovaných byl pak v r. 1982 nabízen jako Podunajská škola (okruh Wolfa Hubera?).

Metzger zdůraznil význam Dürerovy grafiky a její rozhodující kompoziční a motivickou roli pro podobu scén – bezprostřední přebírání jednotlivých elementů z Dürerovy tvorby je ostatně pro autora, který někdy v letech 1503/1506 působil přímo v Dürerově norimberské dílně - více než charakteristické. Hans Schäufolein, malíř a knižní ilustrátor, byl mezi lety 1508-1515 činný také v Augsburgu (zprvu v dílně Hanse Holbeina st.), od r. 1515 se stal měšťanem v Nördlingenu.

Obdobné, někdy dosti rozsáhlé pašijové cykly jsou v autorském okruhu Schäufoleina dokumentovány – zmínit můžeme např. cyklus obrazů (dnes rozptýlený v několika sbírkách) pocházející z kartuziánského kostela sv. Petra v Christgarten u Nördlingenu.²¹³ Metzger se poměrně kriticky vyjadřuje k „nešťastným“ proporcím některých figur, žádnou z desek (ani opavské) však neznal z autopsie. Poukaz na přílišnou hustotu scén je jistě opodstatněný, oproti zmíněným grafickým předlohám (z cyklu Malých Pašijí, 1509-1511), je určitá deformace především vyvolána především vtěsnáním děje do úzkého a převýšeného formátu obrazu. Dalším výtvarným důsledkem je ostatně také vystupňování expresivních výrazových kvalit. Také kresbu oděvů a tváří považoval Metzger pro Schäufoleina za „příliš tvrdou“. Známé podkresby Schäufoleinových desek zpravidla odrážejí jeho grafické schopnosti (připomeňme zejména jeho známý podíl na ilustracích knižní produkce určené pro císaře Maximiliána). Ukazují poměrně typický způsob grafického propracování detailů (srovnej např. podkresby z desek ve Staatsgalerie v Augsburgu – k tomu Schawe 2001, obr. 111-112) a podobná zjištění můžeme v podstatě konstatovat také na základě infrasinímků opavských desek. Porovnáme-li nicméně výše zmíněné detaily tváří v Augsburgu, jemnost i autonomní kvalitu jejich kresby, ukáže se naproti tomu velmi zřetelně odlišný rukopis - pracovní, spíše nervní, skicovitý charakter podkreseb opavských desek, který evidentně nedosahuje úrovně vlastnoručních mistrových děl.

²¹³ Schawe 2001, s. 88. K deskám také Kat Nürnberg 1997, s. 430-434.

Dosavadní výsledky stylové kritiky můžeme tedy shrnout konstatováním, které dává za pravdu Metzgerovi, že opavské desky jsou nejspíše prací Schäufoleinovy dílny z doby kolem roku 1520.

Lit.:

Thieme 1892, s. 159 f., 179, Nr. 9.

Woermann 1907, s. 51f.

Auktionskat. Lepke 1912, č. kat. 54, 55.

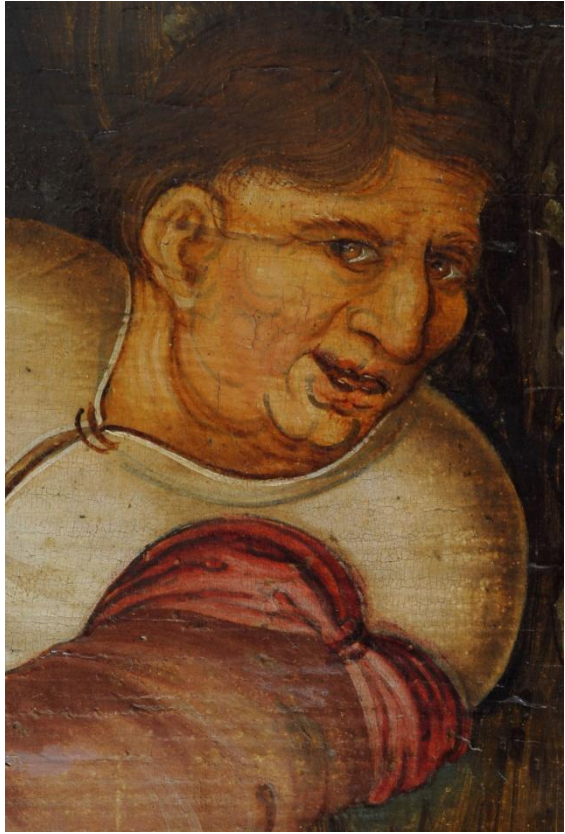
Klimešová 1963, s. 11.

Metzger 2002, č. kat. X-10, s. 532-534, obr. 410, 411.









13.

Jižní Německo, kolem 1520

Křtistus se zjevuje Panně Marii

Malba (olejová tempera) na dřevě, tloušťka desky cca 0,5 cm, 143 x 82,3-82,7 cm, zadní strana sendvičově upravena: v celé ploše zpevněna novými svislými prkny z tvrdého dřeva (druh parketáže je nejspíše z 19. století). Deska má zřejmě nepůvodní formát: levý okraj nepřírozně řeže polštář i drapérii P. Marie, chybí také cca 2 cm k osově symetrii ornamentální dekorace v horní části obrazu. na zadní straně starší atribuce „*in der Art von Pleimwurff*“

Státní hrad Šternberk, inv.č. ST-220 (staré č. 547, další č. 602, 796), v evidenci uváděn až po roce 1913.²¹⁴

Původ Šternberk (karta zpracovaná r. 1999 - bez specifikace).

Provenience: lichtenštejnská sbírka.

Průzkum duben 2007, infračervená reflektografie (Tomáš Berger).

V odborné literatuře doposud málo známý obraz se v kompozici opírá o Dürerův dřevorez Krista zjevujícího se P. Marii (B 46) pocházející z cyklu Malých Pašijí z r. 1510 (Bartsch, 45, 46). Kristus zobrazený s praporem s křížem stojí se zdviženou rukou a s gestem benedikce před Pannou Marií klečící u pultu. Způsob znázornění scény souvisí s největší pravděpodobností s teologickou představou, podle níž se již Znovuzkříšený Kristus s ranami po ukřižování zjevuje své matce. Historicky a typologicky je východisko tohoto motivu spojováno s 39. kapitolou *Speculum humanae salvationis*,²¹⁵ z obsahového hlediska pak je podstatou výjevu něco jako vnitřní dialog mezi Kristem a Marií. Genetické pozadí obrazového motivu je poměrně složité a vedle teologických spekulací se zřejmě odvolává na různé dílčí a svým vznikem starší ikonografické prefigurace. Studium dospělo k názoru, že je to patrně dohromady spojená, v podstatě už ve 14. století známá představa Vzkříšeného Krista s Marií - především s Matkou Bolestnou (*Mater Dolorosa*) - na tyto ikonografické konvence zřetelně upomíná pohybová kompozice její klečící postavy a do jisté míry gestika rukou, které sice nejsou zkříženy na prsou, ale sepjaty v modlitbě.²¹⁶ Dürerova vizuální verze příběhu přitom zpracovává motiv poměrně samostatně (na rozdíl od starších zvyklostí Kristus kupř. neukazuje v orantském gestu své rány matce). Jde o subtilní spirituální a současně lidsky

²¹⁴ Štorková 2008, s. 55-56, 45.

²¹⁵ Panofsky 1927, s. 218-219.

²¹⁶ Tamtéž, s. 218-219. Stejně gesto v zobrazení *Mater Dolorosa* zpracovává např. Hans Baldung Grien na obraze z r. 1512 v Budapešti.

emotivní komunikaci mezi Kristem a Marií – označovanou jako kombinované „interzession“. Tak jak tomu u podobných scén bývá zvykem, v Mariině výrazu se spojuje výraz úcty i překvapení, vyjádřené výrazem tváře a výmluvností gest. Dürerova grafika měla pro tento typ zobrazení zásadní úlohu - kupř. také Lucas Cranach podle ní maloval obraz téhož tématu v Drážďanské galerii,²¹⁷ téma však v jeho okruhu tematizovali další mistři. U Dürerova blízkého spolupracovníka Hanse Schäufoleina (Norimberk cca 1482 - Nördlingen cca 1539/1540) jej nacházíme (ve stranovém obrácení) v jednom z dřevořezů *Speculum passionis* z r. 1506 publikovaných u Ulricha Pindera v Norimberku r. 1507 (London, British Museum).²¹⁸ Modifikaci tématu použil také na obraze (pravého vnitřního křídla) Kristus jako zahradník oltáře sv. Víta ve Vídni dokončeného kolem r. 1507.²¹⁹

Na šternberském obraze je scéna podobně zasazena do interiéru, ovšem důsledněji, než je tomu u zmíněné Dürerovy předlohy rozvíjí v popisu prostředí takové jednotlivosti, které přispívají k jeho konkrétní architektonické charakteristice a tedy dobovému zpřítomnění scény (dřevěný trámový strop, renesanční ornament i architektonický dekor). Takto definovaný situační rámec v pravé části obrazu ještě prolamuje pohled do vedlejšího prostoru, v němž je zakomponována miniaturistická scéna seslání Ducha svatého s apoštoly, v níž má Marie centrální pozici.

Na souvislost šternberského obrazu s Dürerovou grafickou tvorbou upozornil již Machytka, který také autora malby navrhl hledat někde v okruhu švábských malířů (1991, s. 271 a pozn.3). Podobně Štorková (2008, s. 55-56) odkazuje k okruhu Dürerových žáků (Hans Süß von Kulmbach, Hans Baldung Grien, Hans Schäufolein) nebo „dobrých napodobitelů“. Že náš malíř nejspíše skutečně čerpal z Dürerových autentických prací naznačuje téměř doslovná kompozice a fyziognomie obou postav, jejich pohyby, skladba drapérie i takové detaily, jako je přesnost polohy žehnající ruky Krista i sepjatých dlaní Mariiných s dotýkajícími se malíčky nebo identické řásnění její roušky. Míru této závislosti podtrhuje rovněž infračervená reflektografie odkrývající charakter podkreseb opakující dosti věrně rukopisnou charakteristiku i jednotlivé formule Dürerovy předlohy včetně kresebné chrupavčité struktury křivek a smyček. Třebaže za kvalitou norimberského mistra náš malíř svou technikou pokulhává a jeho výraz nemá patřičnou stylovou čistotu – překvapivá je preciznost gest a proces důsledné kresebné přípravy, jež prozrazuje zajímavou osobnost s uměleckou intuicí. Působivého efektu malby pak dociluje opakovanými tvarovými intervencemi a bohatou

²¹⁷ Kat. Chemnitz 2005, obr. 12.2, s. 271.

²¹⁸ Kammel-Gries 2000, s. 209, obr. 9.

²¹⁹ Erzbischöftliches Dom-und Diözesanmuseum, k tomu: Saliger 1987, č. kat. 69, s. 131-136, Koreny 2004, s. 150, obr. 19.

modelací pomocí šrafování patrnou v obraze i pouhým okem. Nedosahuje sice takové výrazové expresivnosti, malířskou povahou však projevuje určité stylistické příbuznosti s pracemi Schäufoleinova okruhu (srovnej kupř. vertikální deformaci, typiku a fyziognomii Kristovy figury s přílušnými protějšky na deskách opavských - č. kat. 12). Oproti malířské kresebnosti Schäufoleinově inklinuje nicméně k měkčímu a neurčitějšímu rozvolnění rukopisu, který nemůžeme považovat za identický. Anonymního autora šternberského obrazu bychom mohli na základě uvedených analogií hledat někde v jihoněmecké oblasti, kde byly velmi dobře známy invence výše zmíněných umělců a v generaci, jež se již vyrovnávala s podněty podunajské malby přibližně v době kolem roku 1520.

Prameny:

Inventář - kniha IL (jako: „Alte Gemälde, Maler Unbekannt, in der...(?), „Erscheinung Christi“, in Holzrahmen“).

Lit.:

Machytka 1991, s. 271 a pozn. č. 3.

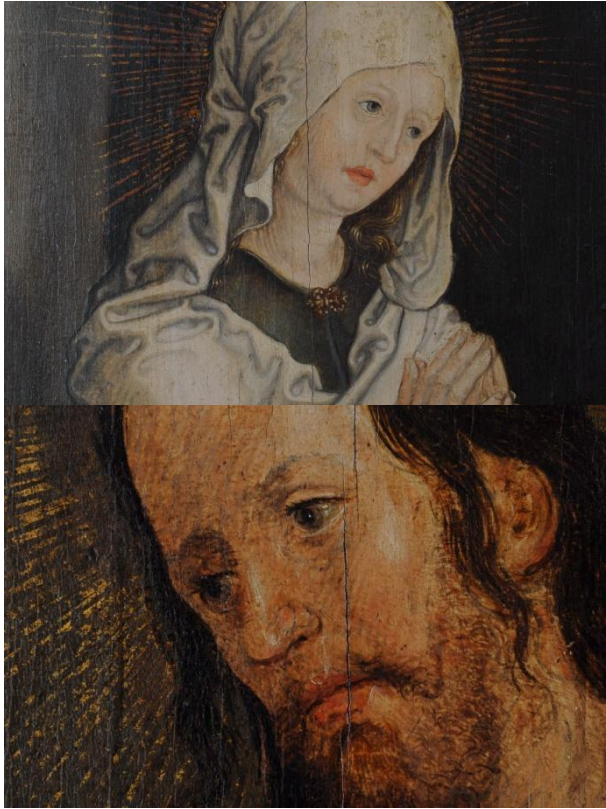
Štorková 2008, s. 55-56, 45 (švábský napodobitel Albrechta Dürera).

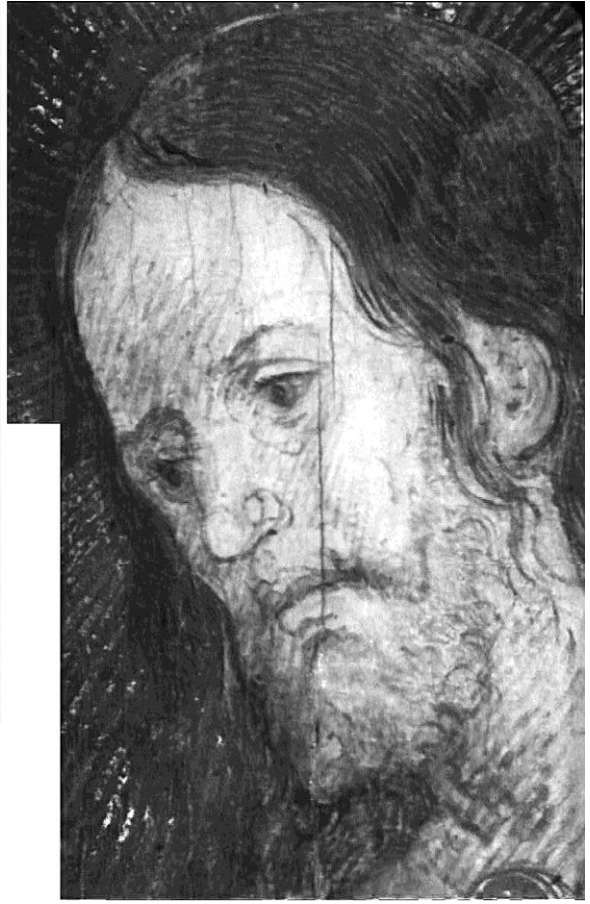






Albrecht Dürer, dřevofez Krista zjevujícícho se P. Marii (B 46), z cyklu Malých Pašjí z r. 1510





14.

Lucas Cranach st. (1472 Kronach – 1553 Výmar)

Pieta, kolem 1510

Líповé dřevo, tempera, 63 x 40,5 cm, signováno vlevo dole dráčkem s roztaženými křídly
MG v Brně, inv.č. A 690.

Provenience: zakoupeno v roce 1940 z benediktinského kláštera v Rajhradě u Brna.

Restaurováno v roce 1957 (Hedvika Böhmová?), v roce 2007 (Igor Fogaš).

Restaurátorský průzkum:

deska je složena ze dvou vertikálních prken, které se časem rozestoupily. Při restaurování v roce 1957 byl obraz znovu složen dohromady a opatřen roštem, malba byla očištěna, retušována a lakována. Retuše jsou patrné především v místech spáry mezi oběma částmi desky, na levém rameni Marie, na břišní partii aktu, na obloze nad křížem a vlevo od něj.

Restaurování díla v roce 2007 (Igor Fogaš) identifikovalo pentimenti, podkresbu a pod nekvalitní přemalbou v horní čtvrtině obrazové plochy větší rozsah původní malby. Autentifikace díla tak směřuje od Cranachovy dílny k samotnému autorovi. Nevhodné doplňky byly odstraněny, originál nově konzervován a restaurován.²²⁰

Patrně poprvé obraz zmínila topografická literatura (Wolny 1856), při popisu vnitřního prostoru rajhradské prelatury, kam se obraz dostal z majetku brněnského lékaře a sběratele dr. A. K. Rincoliniho²²¹. Ačkoliv byl obraz zařazen do první velké Cranachovy monografie z r. 1870,²²² znovu jej připomenul až Pešina v roce 1964 v konvolutu Cranachových děl ve veřejném majetku tehdejšího Československa, kde jej datoval do roku 1515. Monograficky se malbou zabývala teprve studie Kratinové (1963), která zdůraznila výtvarnou kvalitu i tematickou osamocenost obrazu, jež vročila do let 1510-1515.

Námět zpracovává staré, tradiční ikonografické téma zasazené do krajiny a vystavěné na přísně racionálním kompozičním principu rovnostranného trojúhelníka. Emocionální akcent přitom tvoří hlava Marie, řetěz jejích rukou přidržujících Kristovu hlavu a vzájemný citový kontakt obou postav. Vrba nacházející se za hlavou Krista, jejíž spirálovitý kmen podpírá Kristovo tělo, je u Cranacha poměrně vzácně se vyskytujícím motivem (její uříznutou korunu

²²⁰ Viz. Fogaš (restaurátorská zpráva) 2007.

²²¹ Arnošt Karel Rincolini (1785-1867), lékař v Brně, člen Uměleckého spolku Františkova muzea (viz Slaviček 2007, s. 367 s příslušnými odkazy).

²²² Schuchardt 1870, s. 185.

považovala Kratinová za element, převzatý patrně od Dürera). Brinkmann²²³ vidí za zobrazením starého kmene stromu s novými výhonky metaforu oddělení Nového zákona od Starého, tedy období „sub lege“ (podle Mojžíšova zákona) od období „sub gratia“ (tedy prostřednictvím Krista dosažené Milosti, podle Římanů, 6, 14). Z větví stromu visí na páskách dva erby saských kurfiřtů jako emblém dvorního malíře Cranacha. Zatímco v raných Cranachových dřevořezech se s tím setkáváme poměrně často, nevyskytují se takovýmto způsobem naproti tomu na žádné malbě z jeho ruky (obraz Madony z Tusconu – viz č. kat. 15 má kupř. erby umístěné v rozích). Zejména působivý barevný a světelný kontrast siluety vrby proti obloze nad tmavým horizontem přízračné kulisovité krajiny, miniaturistická přesnost detailu i výraz tragické rezignace jsou výrazem suverénního malíře a velmi zdatného koloristy.

Ačkoliv téma piety nacházíme v Cranachově tvorbě velmi vzácně (soudě podle dochovaného materiálu, nezabýval se jím dokonce ani v kresbě a grafice), byl zaujat tématem Pietě velmi blízkým – zejména Oplakáváním, kde je také třeba hledat rozhodující inspirační jak kompoziční, tak motivické zdroje. Jedním z nich je grafický list Oplakávání z umělcova pašijového cyklu z r. 1509 (je známo, že vycházel z Dürerova Oplakávání B 13), v malířském médiu je jedním z takových předstupňů kupř. obraz z let 1515-1516 v Szépművészeti Múzeu v Budapešti.²²⁴ Srovnání dokládá, že mezi grafikou a naším obrazem, stejně jako mezi oběma zmíněnými malířskými díly nelze přehlédnout mnohé společné motivy, rezonující ostatně také v dalších dílech této doby vymezujících rámcově příslušnost brněnského obrazu do této autorovy tvůrčí periody. L. Cranach právě v tomto tvůrčím období smyslem pro krajinnou složku obrazu zúročuje zkušenosti ze svého vídeňského údobí, jež bylo zásadní pro rozvoj problematiky dunajské školy (mezi lety 1501-1505), stejně jako podněty ze své studijní cesty do Nizozemí v roce 1508 a intenzivní kontakt s první generací nizozemských romanistů. V tomto údobí se umělec svým osobitým způsobem reaguje na nejrůznější umělecké podněty a vlivy („subtilní hra světla a stínu“ se vyrovnává s vymoženostmi staré nizozemské malířské techniky a také vnitřním výrazem je obraz blízký sentimentu Gerarda Davida – Brinkmann),²²⁵ nýbrž zejména s komplikovanými otázkami humanismu a renesanční estetiky. Dříve navržené datování (Kratinová) lze po konfrontaci s výsledky novější cranachovské literatury mírně korigovat. Nizozemské vlivy považuje Brinkmann (Kat. Frankfurt 2007) za

²²³ Kat. Frankfurt 2007, s. 140.

²²⁴ <http://www.mke.hu/lyka/05/e5p171.jpg> (vyhledáno 13. 6. 2009).

²²⁵ Brinkmann v této souvislosti zmiňuje drobný votivní obraz Piety v Ermitáži v Leningradě a Kalvárii ze sbírky Oskara Reinharta „Am Römerholz“ ve Winterthuru. Období nachází rovněž v tvorbě frankoflámského malíře miniaturisty Simona Marmiona (1425-1489) a jemu blízkého Jana Provosta (1465-1529).

natolik silné, že se kloní k době kolem roku 1510 – tedy ke vzniku obrazu v časové etapě následující poměrně bezprostředně po návratu umělce z Nizozemí. Další postřehy se týkají umístění dvou erbů saských kurfiřtů, kteří Cranacha zaměstnávali. Ty vedou odborníky k domněnce, že Lucas Cranach namaloval Pietu pro soukromé účely, ať už jako dar zaměstnavatelům, nebo pro někoho z blízké rodiny. K důležitým zjištěním konečně dospěly poslední restaurátorské práce, jejichž zjištění posílila argumentaci pro vznik obrazu umělcovou rukou.

Prameny:

Fogaš (restaurátorská zpráva) 2007.

Literatura:

Wolny 1856, s. 411.

Anonym 1862, s. 87.

Schuchardt 1870, s.185.

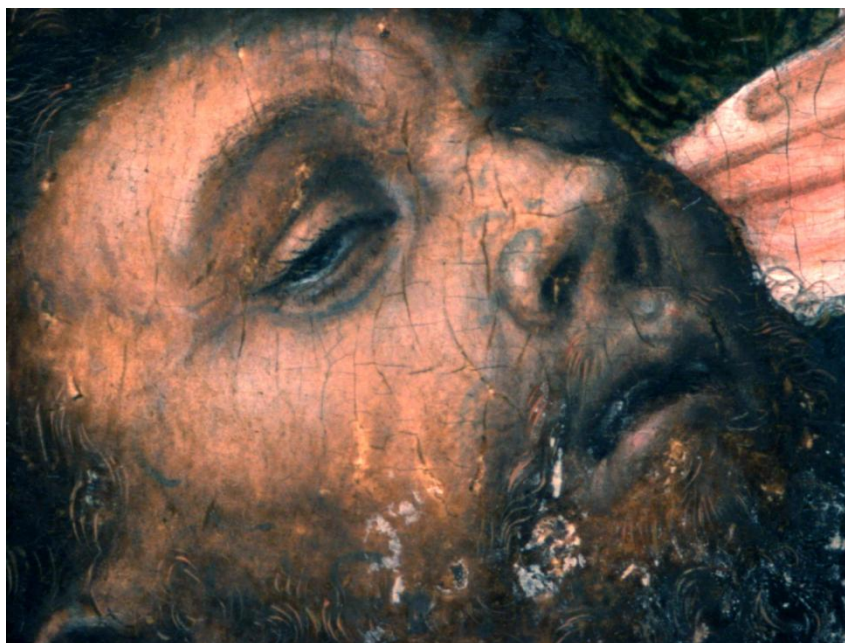
Pešina 1964, s. XVI.

Kratinová – Pešina 1963, s. 87-95.

Kratinová – Pešina 1966/1967, s. 54-72.

Kat. Praha 2005a, s. 48-49, č. kat. 2.

Kat. Frankfurt 2007, č. kat. 14, s. 140 (Bodo Brinkmann).





15.

Lucas Cranach st. (1472 Kronach – 1553 Výmar) - dílna

sv. Kateřina, kolem 1513-1514

Tempera a olej, lípové dřevo (v dolní části seříznuto, zadní strana opatřena parketáží), 123,7 x 43,5 cm

MG v Brně, inv.č. A 1722 (STD 217).

Provenience:

před 1911 Berlín, sbírka Böhme; Lichtenštejnská galerie ve Vídni, 30. 7. 1911 darováno Moravskému uměleckoprůmyslovému muzeu v Brně hrabětem Janem II. z Lichtenštejna (vedeno pod inv.č. 11089).

Restaurováno v r. 2005 (Pavel Klimeš) restaurátorská zpráva v MG v Brně (Provedeno RTG, IRR, UV luminiscence). Zjištěny stopy staršího restaurátorského zásahu v první polovině 20. století.

Lucas Cranach st. (1472 Kronach – 1553 Výmar) - dílna

sv. Barbora, kolem 1513-1514

Tempera, lípové dřevo (v dolní části seříznuto, zadní strana opatřena parketáží), 123,3 x 42,5 cm

MG v Brně, inv.č. A 1722 (staré č.: STD 216).

Provenience:

před 1911 Berlín, sbírka Böhme; Lichtenštejnská galeri ve Vídni, 30. 7. 1911 darováno Moravskému uměleckoprůmyslovému muzeu v Brně hrabětem Janem II. z Lichtenštejna (vedeno pod inv.č. 11089).

Restaurováno v r. 2005 (Pavel Klimeš), restaurátorská zpráva v MG v Brně. Zjištěny stopy staršího restaurátorského zásahu v první polovině 20. století.

Restaurátorský průzkum:

Obrazy jsou sestaveny ze dvou vertikálně spojených kusů dřevěné podložky z lipového dřeva, která byla výrazně zeslabena na tloušťku kolísající mezi 2-3 mm. Zeslabení bylo patrně provedeno z důvodu prasklin v materiálu. Průzkum hran a malířsky nepojednaných okrajových partií podložky nasvědčují původnímu formátu, který byl u obou obrazů snad jen v dolní části nepatrně seříznut na malířsky nepojednaném okraji desky (rozdíl výšky desek jsou 0,4mm). Obrazy byly minimálně jednou komplexně restaurovány – přitom byla původní dřevěná podložka výrazně zeslabena a podlepena kostním kličem další - 5mm silnou deskou

z lipového dřeva (avšak výrazné praskliny se nepodařilo uspokojivě slepit), na vnější straně je jemně vrubovaná. Plocha obrazů je několikrát vertikálně konvexně a konkávně prohnutá. Zadní strana je opatřena parketáží z pěti vertikálních lišt z jehličnatého dřeva a devíti horizontálních lišt z dubového dřeva. Podkladová vrstva křídly, pod malbou oblohy je šedá lazurní imprimitura, podkresba, kterou je vidět prostým okem v místech lazurní malby. Rokopis malby je kombinovaný – hladký splývající i pastózní, také technika malby je kombinovaná – s největší pravděpodobností se jedná o vaječnou temperu, přičemž některé partie (obloha) byly malovány olejem.

Na bezprostřední vztah brněnských desek s obrazem Madony pod stromem sedící na dřevěné lavičce ve sbírce Tuscon,²²⁶ poprvé upozornil Glaser (1921, s. 225). Již dříve samostatně zveřejnil střední obraz Flechsig (1900, s. 17) s tím, že pravděpodobně vznikl kolem roku 1513. Friedlander-Rosenberg²²⁷ v této souvislosti poukázali na závislost středního obrazu na Dürerově grafickém listu z r. 1513 Madony s hruškou,²²⁸ (hluboký vztah Cranacha ke grafickému dílu Dürerovu je velmi dobře znám).²²⁹

Glaserův (1921) předpoklad, že obraz Madony a křídla tvořily původně jeden celek je nepochybně správný – potvrzují to nejen rozměry, ale také kompoziční a stylová jednota třídílného oltáře, jehož pozadí sceluje malebná silueta hradu (ten je ostatně koncipován způsobem typickým pro rané Cranachovy práce). Autorství v Cranachově dílně pak jednoznačně verifikují dva erby saských kurfiřtů (Cranachův emblém dvorního malíře, který začal používat po roce 1505), umístěné v dolních rozích obrazu s Madonou (zpravidla byly důsledně vkládány do jeho dřevorytů a rytin, v obrazech jsou výjimečné – viz č. kat. 14). Pešina (1962) ve zkratce převzal a rekapituloval předchozí zjištění a doplnil, že navrženému datování odpovídá také styl velkoryse založených, vážných a poněkud bezvýrazných postav, který vyznačuje – jak upozornili již Friedländer-Rosenberg²³⁰ také v témže roce dokončený hlavní oltář v kostele v Neustadt an der Orla (Thüringen 1510/1511-1512/1513), který je pro povahu brněnských desek nejdůležitější stylistickou oporou.²³¹ Analogickou kompozici sv.

²²⁶ University of Arizona Art Gallery, Samuel H.Kress Collection, 121,9 x 90,9 cm; dříve soukromá sbírka ve Frankfurtu; 1917 Julius Böhrer, Mnichov; soukromá sbírka Darmstadt.

²²⁷ Friedländer-Rosenberg 1932, č. 41, s. 37, Friedländer-Rosenberg 1978, č. 46, s. 78-79.

²²⁸ Autoři tento postřeh uvedli do souvislosti s informací (Bruck 1903, s. 290), že právě v tomto roce Friedrich Moudrý dostal od Dürera zásilku s umělcovými grafikami, které mohly touto cestou inspirovat Cranachovi zprostředkovat.

²²⁹ K tomu: Schade 1974, s. 14-17.

²³⁰ Friedländer-Rosenberg 1978, 47, s. 78-79.

²³¹ Wennig-Jursch 1954.

Barbory s téměř totožnými proporcemi a morfologií věže rozpracovává kresebný návrh bočních křídel oltáře s Kaifášem v Lipsku.²³²

Po Pešinovi se desky prakticky vytratily ze zorného pole odborné pozornosti a neprávem se na ně pozapomnělo. Konstatovaná souvislost s rozměrově velkolepým oltářem v Neustadt je naprosto principiální, přestože práce byla s ohledem k monumentální povaze zakázky provedena dílnou, jež výrazně poznamenala její kvalitu (tento oltář je v kontextu Cranachova díla vnímán jako raný dílenský produkt – Schade 1974, s. 65). Zde nalezneme předpoklady pro stylistiku sumárního pojetí ženských postav umístěných proti neutrálnímu pozadí (což je postup obvyklejší zejména v portrétní malbě), jejich typiku (srovnej Maří Magdalénu na scéně křídel s odchodem Krista), nápadnou vážnou zasmušilostí a výrazem rezignace, jak je tomu zejména u brněnské sv. Barbory. V tomto díle lze nalézt téměř detailní morfologické předpoklady např. pro - v Cranachově dílně neobvyklý - abstrahující lineární desén šatů a úpravu vlasů (srovnej sv. Barboru zejména s deskou se Stětím sv. Jana Křtitele) atd. Že se na obou pracích podílel tentýž okruh spolupracovníků prozrazuje analogický způsob stylizace krajinných motivů, strohost a povšechnost přírodních detailů, stejně jako velkorysá lapidárnost malířského rukopisu projevujícího značnou míru abstrakce.

Názorové paralely se ovšem nesoustředí pouze na zmíněný oltářní celek. Vehementní způsob, jakým brněnské figury vyplňují a ovládají obrazový prostor a jeho formát má v této vývojové fázi cranachovského malby analogii např. ve dvojici křídel se sv. Alžbětou s patronkou a se sv. Annou s Vévodkyní saskou z r. 1514 (olej na desce, 85 x 31 cm) ve sbírce Thyssen-Bornemisza v Madridu, kde lze najít styčné body také v pojetí konvenčních, poněkud fádnicích ploch drapérií. Jistý nesoulad formátu a výtvarných prostředků a nepřiliš značná míra vynalézavosti naznačuje, že oltář maloval s největší pravděpodobností některý z Cranachových méně nadaných spolupracovníků, který byl činný v Neustadt a jehož osobitý rukopis se i přes disciplínu uvnitř dílny přece jen v určitém čase projevil. Obdobný stylistický charakter prozrazuje např. deska se sv. Markétou (1513-1514) v Mineapolis (Schade 1974, s.144), která je brněnským malbám pozoruhodně blízká takřka identickou vážností a výrazem soustředěným zejména do gest rukou, či unylým, až apatickým výrazem, popř. dvojice světic (sv. Barbora a Kateřina) v Kasselu z doby kolem roku 1510 (Friedländer-Rosenberg 1932, obr. 30).

Lit.:

Flehsig 1900, č. kat. 17, s. 13.

²³² Jahn 1972, obr. na s. 70 a 73, také Friedländer-Rosenberg 1932, 36.

Glaser 1921, s. 225.

Friedländer-Rosenberg 1932, č. 41-42, s. 37-38.

Friedländer-Rosenberg 1978, č. 46-47, s. 78-79.

Pešina 1962, s. XVI.

Kat. Praha 2005a, č. kat. 1, s. 46-47.







Detail z oltáře v kostele v Neustadt an der Orla (Thüringen 1510/11-1512/13)

16.

Německý mistr

Sv. Markéta, 1518

Olejová tempera, dřevo (lípová deska), tloušťka cca 2mm, 38,6 x 28,3 cm, zadní strana parketáž. Datováno 1518 vlevo ve výšce hlavy bílou barvou.

Státní hrad Šternberk, inv. č. 233/1045.

Provenience:

Ve šternberské sbírce nejdříve v r. 1911, před tímto datem lichtenštejnská galerie ve Vídni.²³³

Stav: nezjištěny informace o starším restaurování.

Restaurátorský průzkum proveden v r. 1993 (Z.Grohmanová, NG), zpráva z 12. 2. 1993 uložena v restaurátorském oddělení NG v Praze.²³⁴

Materiálový a technologický průzkum:

Zeslabená lípová destička cca 2mm, sestavená ze dvou částí, upevněno parketáží.

Malba olejovým pojítkem na bílém křídovém podkladě ve dvou vrstvách. Černá přípravná štětcová kresba, přípravná modelace v hnědém sépiovém odstínu. Finální světle provedena bělobou, v polostínech smíšenou s černí. Pozadí – silná vrstva zezelenalého azuritu.

Práce byla poprvé publikována A. Jirkou v r. 1996 v kontextu výběru malířských děl z moravských zámeckých sbírek (Kat. Brno 1996, č. kat. 6), kde byla zařazena do okruhu Lucase Cranacha st. Autor připomenul zvláštní techniku malby na tmavém podkladu (podložku však omylem považoval za tónovaný papír), kterou příležitostně používal také Lucas Cranach st., cranachovský charakter pak spatřoval také ve zpodobení dámy v excentrickém módním oděvu, současně však upozornil na hrubší a těžkopádnější malířskou texturu.

V recenzi katalogu (Žďárský 1997, s. 219) bylo připsání do okruhu Cranachova správně odmítnuto s připomínkou existence mnohem širšího spektra alternativ (autor sám uvažuje o připsání Hansi Baldungu Grienu či Miclausi Manueli Deutschovi). Autorství L.Cranacha nebo jeho napodobitelů můžeme odmítnout na základě materiálově-technologických zjištění: malba nemá jeho precizní malířský přednes, tahy jsou příliš temperamentní a veliké, azurit Cranach sice používal, bývá ale velmi jemně třený a podložený šedou vrstvičkou

²³³ Není vyloučeno, že exemplář bude možné ztotožnit s pracemi spojovanými s „Cranachovou školou“ a zaznamenanými ve sbírce Liechtensteinů k roku 1908 (in: Höss 1908, s. 339: „In die Schule Lukas Cranachs d. A. gehört eine mit der Jahreszahl 15 19 versehene, weiß gehöhte Tuschfederzeichnung mit verschiedenen Kopf Studien. Nr. 135“).

²³⁴ Průzkum proveden pro OREKO-ART, Myslíkova 6, Praha 2.

podmalby.²³⁵ První čtvrtina 16. století německé provenience je nicméně typově velmi pravděpodobná.

Pro techniku využívající kontrastu světla stínu k dosažení trojrozměrné kvality modelace (zejména lidské postavy) se v uměleckohistorické literatuře používá termín „chiaroscuro“. Půvabem takového zobrazení je zvláštní atmosféra vyvolávající efekt jakéhosi nokturna. Její varianty jsou praktikovány jak v technice dřevorytu (pomocí nejméně dvou či více na sebe nanášených vrstev různých barev), tak v kresebném médiu – kde jde zpravidla o kresby na tmavém podkladě tmavým médiem a modelované a odstupňované pomocí světlých zásahů, někdy je využíváno světlých kvalit podkladu. Ačkoliv předpoklady tohoto zvláštního výtvarného efektu ukazují zpět do středověku (v 15. století se zejména v Itálii a Flandrech objevuje v malířství a v iluminovaných rukopisech), zásadní inovace se však ve zmínění technice dřevorytu odehrály někdy v letech 1507-1510. Z hlediska chronologie uděluje literatura prvenství Lucasi Cranachovi (kolem r. 1507 vznikl dřevoryt sv. Jiří s drakem) a Hansi Burgkmairovi (tisk z r. 1508), který ji dovedl v prostředí Augsburgu k vysokému mistrovství, techniku však s určitými individuálními obměnami velmi záhy praktikovali také další umělci této generace Hans Baldung Grien (1510) nebo Hans Wechtlin (1510/1511) – v tomto smyslu je úvaha Žďárského (1997, s. 219) o možnosti jeho autorství relativně opodstatněná.²³⁶ Lze ovšem předpokládat, že této pionýrské fázi a prvním pokusům s největší pravděpodobností předcházely experimenty a postupy ověřované na kolorovaných kresbách (perokresbách). Svým způsobem lze usuzovat na to, že dřevořez vznikl fakticky jako imitace (a zmnožováním efektivnější reprodukce) této techniky. V západním umění a především v Německu získal na počátku 16. století značnou oblibu a stal se - i když jen na relativně krátký čas - téměř módní a luxusní záležitostí, zřejmě velmi vyhledávanou a žádanou zejména mezi sběrateli.²³⁷

Datem 1518, jímž je označen, na sebe šternberský exemplář upozorňuje nejen jako na relativně časný doklad vlny zájmu umělců o tuto techniku, zasluhuje si však současně pozornost také jako ojedinělý příklad poměrně nekonvenčního způsobu využití výtvarných možností efektu chiaroscuro. Jak signalizují materiálově technologická data - není totiž postup praktikován nijak rigorózně - nýbrž využívá velmi volně kombinace kresebných

²³⁵ S odkazem na zjištění Zory Grohmanové ve zprávě z 12. 2. 1993.

²³⁶ K tomu: Peters 1993, s. 69, dále Landau-Parshall 1996 (obsáhle k problému původu techniky). Dnes tvoří kolekci německých chiaroscuro dřevorytů z počátku 16. století přibližně šedesát exemplářů, z toho cca dvanáct tvoří podíl tisků Hanse Wechtlina.

²³⁷ Viz tamtéž také k objednatelskému pozadí a vztahu mezi Cranachovým patronem - císařem Friedrichem III. a císařem Maximiliánem.

(lineární konturování) i ryze malířských prostředků (dřevěná podložka, azurit pozadí, běloba světél). Sv. Markéta sice prozrazuje méně dokonalou techniku - nedosahuje Cranachovy ani Burgkmairovy umělecké jistoty a technické brilance - není ovšem prací nijak špatnou. Přinejmenším temperamentní štětcovou texturou, živým, spontánně působícím malířským rukopisem a experimentálním zacházením s technikou dociluje velmi působivých expresivních kvalit a dramatického efektu. Specifické dobové souvislosti reagující patrně na dobový vkus naznačuje koncepce světského, takřka frivolního charakteru světecké figury zobrazené v bohatém soudobém oděvu s hlubokým výstřihem, výraznými šperky a extravagantní pokrývkou hlavy. Důraz na tyto atributy s sebou nese implicitně určitý moralistický podtext. Srovnáme-li totiž náš exemplář s miniaturistickými šerosvitnými mědirytinami ženských alegorických postav Albrechta Altdorfera (viz jeho práce - Alegorie z r. 1506, Prudentia z r. 1520/1525)²³⁸ odkazujících na marnivost a pomíjivost krásy, zdá se, jako by v jiném – tradičnějším ikonografickém významu – ve svém významovém podtextu parafrázoval podobné alegorické obsahy. Také drak, o jehož rozšklebenou tlamu se levou rukou naše světice opírá a jehož ocas ve spirále zaujímá pravou stranu pozadí, zde má velmi podobnou jak kompoziční, tak symbolickou úlohu. Jen zrcadlo v pravé ruce světice na obou zmíněných Altdorferových mědirytinách nahradila hůl zakončená křížem.

Můžeme tedy shrnout, že moravský exemplář nejspíše vznikl rukou některého německého umělce, který byl důvěrně seznámen s aktuálními tendencemi a který nejen experimentoval s médiem chiaroscuro, ale zaobíral se i těmito novými formami komunikace. Ani poslední návrh Štorkové (2008, č. kat. 23, s. 67-68) na připsání Ambrosiu Holbeinovi (1494-1519), bratru Hanse Holbeina mladšího, popř. jeho okruhu, je i přes nespornou příbuznost stylu alternativou, která zatím nepřesahuje, vzhledem k omezeným srovnávacím příležitostem kategorii teoretických hypotéz²³⁹. Vyřešení otázky autorské zůstává tématem otevřeným pro budoucí specializované bádání.

Lit.:

Kat. Brno 1996, č. kat. 6.

²³⁸ Bushart 2004, obr. 35 a 36 na s. 94-95, k tématu autorka také na s. 93.

²³⁹ Ambrosius Holbein je v Basileji prvé doložen v r. 1516, ale teprve r. 1517 se stává členem tamějšího malířského bratrstva a v r. 1518 získává měšťanské právo. Vágnost autorských určení je podmíněna okolností, že není doloženo žádné plně signované umělcovo malířské dílo (a dále krátká tvůrčí fáze umělce) a všechna připsání se odkazují na pouhou trojici neznačených obrazů ve sbírce Amerbach. K Ambrosiovi důkladně Sander 2005, s. 71-77. Autor také rozšiřuje spektrum možností poukazem na další umělecké souputníky euevre Holbeinů.

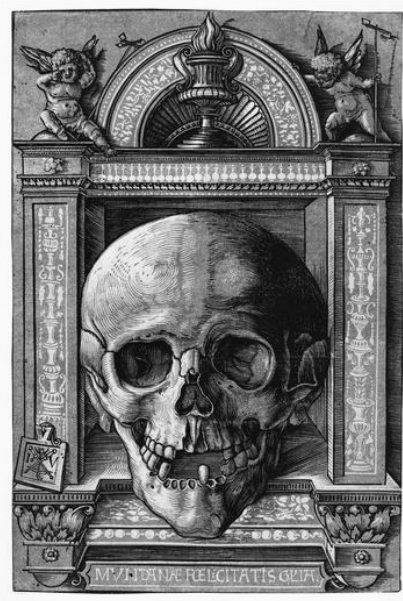
Žďárský 1997, s. 219.

Štorková 2008, č. kat. 23, s. 67-68.





Ambrosius Holbein, Chlapec se světlými vlasy, kol. 1516



Hans Wechtlin (kol. 1480-po 1526), Lebka v ornamentálním rámu, cca 1510-11



Hans Wechtlin, Jezdec a knecht, kolem r.1510

17.

Monogramista HS

Hans Springinkle? (Norimberk cca 1490/1495 – 1540 (?))

Oplakávání Krista, 1518

Smrkové dřevo, tempera, 87,3 x 65,8 cm.

Signováno dole vlevo od středu na kameni monogramem: H S, v levém rohu na kameni datování 1518.

MG v Brně, inv.č. A 1087.

Provenience: zakoupeno v roce 1961 ze soukromého majetku v Brně.

Restaurováno v letech 2003-2004 (Pavel Padevět), provedeno RTG snímkování, UV luminiscence (restaurátorská zpráva uložena v MG).

Restaurátorský průzkum:

Malba je provedena na kvalitní smrkové desce, tloušťka desky cca 7 mm, deska je mírně prohnutá a složena ze dvou kusů, střední svislá spára byla v minulosti zajištěna mašlemi, zadní strana hladce opracována. Spodní okraj je původní – malba nezasahuje až do okrajů, ostatní strany byly nejspíše později seříznuty. Z líce je deska opatřena jemným plátýnkem a vrstvou bílé křídly. Samotnou malbu předcházela kresba provedená černou barvou. Tato podkresba je ve finální malbě téměř nezřetelná. Samotná malba je provedena temperou velice jemně a ve stejnoměrné vrstvě. Pastózně se projevují pouze svatozáře a okolí Kristových ran, které jsou provedeny práškovým zlatem. Plátkovým zlatem je podložena pouze část oděvu sv. Maří Magdalény

Přestože obraz patří k nejvýznamnějším novodobým akvizicím galerie, zůstal překvapivě doposud zcela mimo odborný zájem historiků umění. I přes důležité vodítko pro hledání autorství - malba je signována monogramem a datována - není identifikace obrazu nijak snadná. Pod iniciálami HS sice přichází čistě teoreticky v úvahu hned několik malířů činných ve druhém desetiletí 16. století (Hans Schäufolein, Hans Schüchlin, Sigmund Holbein, Hans Süss von Kulmbach atd.),²⁴⁰ s ohledem na odlišnou povahu malířského rukopisu se však tyto varianty ukazují jako irelevantní.

²⁴⁰ HS s překříženými lopatkami (S je zpravidla součástí druhé vertikály písmene H, později někdy kolem roku 1510 uprostřed obou vertikál), popř. jednou ležící lopatkou pod monogramem používal Hans Schäufolein z Nördlingen, autor byl činný u Albrechta Dürera.

Kompozice scény Oplakávání s donátorem v pravé dolní části obrazu v principu respektuje zvyklosti epitafní formy obrazu, podobně jako je tomu kupř. u některých obrazů Dürerových, kde jsou připojeni početní příslušníci rodiny. V našem případě se však musíme bohužel spokojit s anonymním statutem zobrazeného, kterého je třeba - soudě podle oděvu - hledat mezi příslušníky duchovního stavu.

Obraz je koncipován poměrně přesně podle Dürerovy rytiny z cyklu Pašijí z roku 1507.²⁴¹ Její výtvarná přitažlivost pro další malíře byla zřejmě vyvolána inovativním ztvárněním odvážné a vysoce realistické perspektivní zkratky Kristovy postavy, současně však nabízela působivé řešení „ornamentálního“ seskupení postav v ploše obrazu.²⁴² Z ryze kompozičního hlediska se obraz od rytiny odchyluje jen v kompozici sv. Maří Magdalény, která je ve výrazu zdrženlivější (není zobrazena s nad hlavou zvednutýma a lamentujícíma rukama).²⁴³ Jeden z nejnápadnějších důsledků této změny se projevuje zejména ve ztišení Dürerova výrazového patosu. V ostatních aspektech jdou nicméně motivické souvislosti téměř do nejmenších detailů. I přes tuto závislost na zmíněné umělecké autoritě má kvalita malby vysoké parametry – napovídá tomu ostatně velmi pečlivě provedená technologická příprava desky potažené plátnkem a vrstvou křídového podkladu. Zatímco využívání Dürerovy grafiky má značný akční radius a není územně ohraničeno, důležitým a nanejvýš směrodatným vodítkem je v tomto případě vedle grafické předlohy také výrazný dürerovský charakter malby. Vedle grafiky a kresby ztvárnil, jak známo, umělec téma Oplakávání hned několikrát také v malířské, třebaže formátově podstatně monumentálnější verzi: Oplakávání (tzv. Holzschuherovo) z r. 1498, Oplakávání (tzv. Glimmsch) z r. 1499 atd.²⁴⁴ I přes konvenčnější a jednodušší a také plošší malířský rukopis monogramisty HS je znalost a vliv podobných prací natolik zřejmá, že předznamenává hledání neznámého autora v norimberském dürerovském uměleckém prostředí, kde má nicméně spektrum malířské produkce poměrně širokou autorskou základnu. Signatura HS a souvislost s Dürerovým uměním přivádí naši pozornost k umělci Hansi Springinklee (narozen snad v Norimberku asi 1490/1495 – 1540 (?). Ten byl příslušníkem mladší generace jeho učedníků a žáků - jako spolupracovník vystupuje pod Dürerovým vedením kupř. při objednávkách prací pro císaře Maximiliána (především na Ehrenpforte – 1512/1515). Protože v letech 1510 a 1511 byl už činný v Kostnici, musel se tedy u něj učit někdy kolem r. 1507, mimo to prameny konkrétně referují o tom, že pobýval přímo v Dürerově domě. Malíř je pak doložen mezi lety 1512-1524 v Norimberku, kde

²⁴¹ Vyobrazení v: Dürer, vyobr. in: Meisterwerke. Nr. 38, s.35

²⁴² Tomuto tématu se věnoval Kalina 1998, s. 201-211.

²⁴³ Pro vyobrazení viz: Gilhofer-Ranschburg 1937, s. 35.

²⁴⁴ Kat. München 1986, č. kat. 704, s. 168.

archiválie k roku 1520 dokládají objednávku na zhotovení dekorativních maleb místního hradu.²⁴⁵

Zatímco o grafice (a také o kresbě) Hanse Springinklee existuje relativní povědomí díky jeho značeným pracem (své dřevoryty signoval a datoval mezi lety 1513-1522 - formu signatury tvoří zpravidla S vklíněné mezi H a nožky K vyrůstající z druhé vertikály). Podstatně méně zřetelná nicméně zůstává prozatím jeho malířská činnost, jejíž povahu znejistňuje skutečnost, že se ani mezi obrazy, které jsou mu doposud připisovány (zejména v Norimberku a Schwabachu), nedochovala žádná umělcem bezpečně signovaná malba.²⁴⁶ S fixováním malířského rukopisu a tedy ohraničením autorova hypotetického oeuvre proto souvisí řada vágních a chybných připsání.²⁴⁷ Z těchto důvodů je třeba ovšem také náš návrh na atribuci považovat pouze za hypotetický. Pro zvažování možnosti Springinkleeova autorství v další diskusi, zdá se, hovoří nejen zmíněná silná závislost na Dürerovi, inklinace k pašijovým tématům (Dettenhaler 1976, s. 154), ale zejména některé symptomatické rysy jeho – oproti Dürerovi poněkud tradičnějšího tvůrčího názoru,²⁴⁸ jehož výtvarné opory nacházíme alespoň v kresbě a v grafickém médiu. Jsou to zejména blízké fyziognomické analogie (pro konstrukci a modelaci Kristova aktu s kresebnou texturou plošného hrudníku viz zejména sugestivní chiaroskuro kresbu Krista Trpitele z r. 1514 v Kunstmuseu v Basileji). Blízké obdoby má výrazný lineární duktus malby - kupř. nejen pro něj charakteristické použití tmavého konturování (černá horní víčka atd.) nebo jakoby nafouknuté krky, nýbrž také typická barevná paleta (Dettenhaler 1976, s. 156) postavená na světlé škále okrově žluté, použití sekundárních červenohnědých tónů apod. (Dettenhaller 1976, s. 163). Jedním dalších možných argumentů, který by mohl podpořit náš předpoklad, je přítomnost jetelového motivu v levém dolním rohu obrazu (viz palička jetele nápadně umístěná na kameni s datováním), připouštějící možnost jeho čtení jako mluvící signatury (Klee=jetel) – praxe dürerovské doby, tedy podobně jako kupř. lopatka u Schäufeleina, zelený vinný list u Baldunga Griena a pod.). Podobná možnost byla již dříve nadhozena v souvislosti s výskytem jetelového listu např. na dřevorytu sv. Jana z r. 1520/1521 (Dettenhaller 1976, s. 163-164). V našem kontextu se nabízí např. srovnání s nesignovaným grafickým listem se sv. Annou Samoutřetí z r. 1518.

²⁴⁵ Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon 1995. K tomu také Dettenhaler 1976, Strieder 1961, s. 17-18.

²⁴⁶ Dettenhaler, 1976, s. 145, 170 a zejména katalog děl umělci připisovaných na s. 173-182.

²⁴⁷ Tak např. tzv. Welsertar, který považoval Dettenhaler za jedno z hlavních malířských děl Springinklee, připisuje Löcher (1997, s. 63-68) Barthelu Behamovi. Zpochybněno je rovněž autorovo dřívější připsání obrazu Alegorie papežské moci v Staatliche Museen v Berlíně (Kat. Nürnberg 1961, č. kat. 329).

²⁴⁸ Strieder 1961, s. 27.

I když se forma signatury poněkud liší od její podoby doložené v grafických pracích a zůstává doposud izolovaná, kvalitativní úroveň i datem vzniku 1518 by obraz velmi dobře zapadal do zralé fáze mistra kladené mezi léta 1518-1520 a současně do poměrně krátkého období (1513-1522), v němž autor svou grafiku značil (způsob psaní data s čísly vzájemně oddělenými body označuje Dettenhaler 1976, s.157 za umělcovu „manýru“). Z téhož roku zřejmě pochází umělci připisovaný obraz Klanění tří králů v kostele sv. Lorenze v Norimberku.²⁴⁹ Pokud by tato hypotéza obstála v další odborné diskusi, stal by se obraz patrně doposud jediným značeným malířským dílem umělce.

Lit.:

Patrně nepublikováno.



²⁴⁹ Dettenhaler 1978, s. 175, obr. 13.





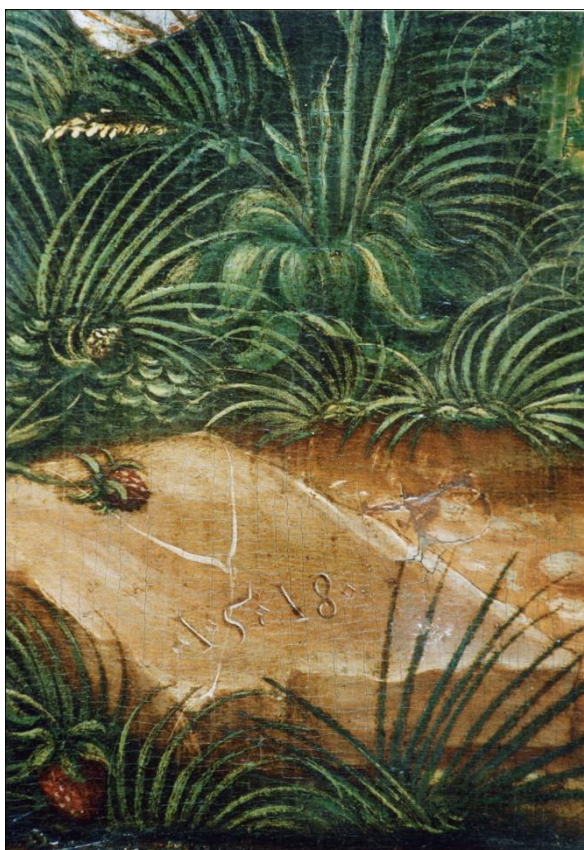
Albrecht Dürer, Pašije, 1501



Hans Springinklee?, Alegorie papežské moci, Staatliche Museen v Berlíně



Hans Springinklee, Sv. Anna Samotřetí, 1518



18.

Střední Evropa

Kojící Madona, po r. 1512

Dřevo (kaštanovník jedlý), olej, 36,4/36,8 x 27,5 cm

Dřevěná deska o síle cca 0,6 cm (z jednoho kusu dřeva), hrubě opracovaná, malba sahá až k okrajům a není patrně původním formátem, pravá strana vykazuje výraznější nerovnosti
Vlevo dole v cca třetině šířky vertikální prasklina, deska mírně prohnutá.

MG v Brně, inv.č. A 455.

Provenience: získáno v r. 1923 ze sbírky Arnolda Skutezského.

V pravém dolním rohu zadní strany zbytek červené pečeti.

Restaurováno v roce 2003 (Naděžda Mašková), provedena mikroskopická a mikrochemická analýza malby a rozbor pigmentů, provedeno RTG snímkování, UV luminiscence (restaurátorská zpráva uložena v MG).

Restaurátorský průzkum:

Analýzy zjistila stopy novodobého restaurátorského zásahu koncem 19. století nebo později. Malba spodní sukně, živůtku a rukávu není původní (přítomnost novodobých pigmentů), pod přemalbami se vesměs nedochovala starší malba, v partiích oblohy je smyta malba v místech, která byla malována tmavšími tóny. Použitá paleta pigmentů odpovídá vzniku malby v letech 1500-1550.

Kompozice sedící figury Marie s na klíně usazeným dítětem i její přísná frontalita se opírá o tradiční model středověkého kultovního obrazu. I když je výjev umístěn v přírodním prostředí, malíř se zde soustředil především na samotnou figurální scénu a tedy typ zobrazení komunikujícího s divákem hluboce procítěnou intimitou, s jakou je zejména vyjádřen důvěrný vztah mezi matkou a dítětem. Přestože přírodnímu obrazovému rámci není věnováno mnoho pozornosti (až na siluety trav zůstává v popisu indiferentní), je obrazový typ Madony v krajině námětem, v němž se v principu prolínají rysy religiózní a profánní povahy a patří k invencím, jehož možnosti v plné míře ocenila vizuální umění zejména na počátku 16. století mimo jiné v souvislosti s moderním pojetím krajiny a její postupnou emancipací směrem k samostatnému uměleckému žánru. Kompozice a její idylický charakter má početné reminiscence v soudobém umění – malba vznikla poměrně přesně podle mědirytu Albrechta Dürera z roku 1512 (viz Bartsch 36), který dosti velmi věrně sleduje, pochopitelně s výtvarnými důsledky přenosu do odlišného média (kupř. svatozář rozpracovaná ryze

malířskými prostředky). Vzpomeňme, že Dürer zpracoval téma kojící Madony sám již dříve také v malbě – např. na obraze Madony s kosatcem z roku 1508 v National Gallery v Londýně. Třebaže malíři reagovali na nové podněty s různou intenzitou (naš malíř zůstává v koncepci obrazu spíše na konzervativních pozicích), ani tradiční model středověkého kultovního obrazu nezůstal bez důsledků. Tradiční rysy jako přísná frontalita Mariina a vážnost starší formy jsou inovovány a konfrontovány s požadavky doby, s měnící se funkcí děl v konkrétním prostředí a s přáním objednavatelů. Komorní dimenze naší desky vycházející vstříc privátnímu adresátovi a jeho devocionální potřebě je (podobně jako posun od zbožného obrazu ke sběratelskému objektu) jedním z projevů procesu jeho proměny.

Ve starších galerijních záznamech obraz vystupuje jako Dürerova škola, J.Gossaert-Mabuse. Janu Gossaertovi připisal desku Frimmel (1917) – jedná se doposud patrně také o jedinou zmínku o našem obraze v literatuře.²⁵⁰ I když Frimmelovo připsání již neobstojí, poukazuje na okolnost, že Jan Gossaert (Nizozemí cca 1478–1532) zakládá roku 1525 dílnu v Middelburgu s širokou produkcí madon dle různých prototypů (mimo jiné i grafických), na níž se podíleli dílenští spolupracovníci.²⁵¹ Podle posledních technologických průzkumů (na základě pigmentových parametrů) však můžeme vznik v Nizozemí téměř s jistotou vyloučit.²⁵² Paleta pigmentů odpovídá spíše oblasti Německa, popř. Čech. Podobně tento předpoklad zpochybňuje také druh dřeva (kaštanovník), který je obvyklý spíše v jižní části Evropy. Svými vlastnostmi (zejména vysokou trvanlivostí) se velmi podobá v Nizozemí používanému dubovému dřevu. Konečně také po srovnání s gossaertovskými obrazy, (popř. těmi, které Vacková identifikovala v českých sbírkách), je evidentní, že i přes vnější typiku a intonaci se takové připsání věhlasnému malíři neopírá o objektivně prokazatelné stylistické argumenty. Pokusy o definitivnější závěry navíc relativizuje míra poškození obrazu, která se dotkla jeho uměleckohistorické podstaty. Musíme se proto spokojit s velmi obecným zařazením do střeoevropských geografických souvislostí, kde by povaha obrazu odpovídala spíše některému méně významnému anonymnímu malíři kompilujícímu některý z dostupných nizozemských, popř. jim blízkých německých vzorů.

Lit.:

Frimmel, 1917, s. 1-11.

²⁵⁰ Frimmel 1917, s. 1-11.

²⁵¹ K tomu viz Vacková 1989, s. 106, v novější literatuře Mensger 2002, s. 17-21.

²⁵² Viz restaurátorská zpráva Naděždy Maškové (MG).



Albrecht Dürer, Sedící Madona, mědiryt z roku 1512

19.

Saský (?) malíř (podle dřevorezu L.Cranacha)

Smrt apoštola sv. Jana Evangelisty, 1530/1540

Tempera, topolové dřevo, 120,7 x 53 (horní okraj), 120,7 x 52 (spodní okraj), zadní strana parketaž, nový rám holanského typu.

MG v Brně, inv.č. A 648.

Provenience:

Před rokem 1938 ve sbírce Arnolda Skutezkého v Brně, do sbírek Moravského uměleckoprůmyslového muzea zakoupeno z pozůstalosti Arnolda Skutezkého v roce 1938.

Restaurováno v roce 2007 (Pavel Padevět), rentgen, UV luminiscence, laboratorní průzkum pigmentů a dřeva. (rest. zpráva v MG).

Technologický průzkum:

Malba temperovou technikou s větším podílem oleje, tenká, 4 mm silná topolová deska. V minulosti – patrně při osazování roštu, který je řemeslně velmi dobře proveden – byla deska ztenčena. Byla v minulosti také již restaurována, vzhledem k rozsáhlým starším retuším zjištěným při odborném restaurování v roce 2007. Horní a levá strana desky je původní (malba dosahuje 4-8 mm od okraje), ke zmenšení formátu došlo u pravé a dolní hrany, kde malba sahá až k okraji desky. O později provedeném ořezání původního formátu desky svědčí rovněž nerovnosti - protože v šířce horní a spodní strany vznikla diference o 1 cm.

Technologická výstavba obrazu: dřevo bylo upraveno trenkováním klihem a nanesena poměrně tenká podkladová křídlová vrstva v síle do cca 1 mm pojená klihem. Následuje tenký nátěr olovené běloby, na ní byla provedena černá kresba štětcem, v některých partiích se objevuje rytá kresba do křídového podkladu. Malba je provedena v široké škále od jemných nátěrů až po pastózní projev prováděný tenkým štětcem. Pigmenty: olovnatá běloba, azurit atd.

Po odstranění retuší se prokázal značný úbytek originální malby, defekty však nebyly zasaženy obličejové partie, s výjimkou části vlasů a levé tváře Jana Evangelisty.

Oltáře dedikované sv. Evangelistovi nejsou příliš časté.²⁵³ Jan Evangelista je tvůrce nejznámějšího evangelia sv. Jana. Patřil k nejbližšímu okruhu přátel Kristových - křesťanská

²⁵³ Jednou ze vzácných ikonografických paralel je na Slovensku Obraz Zázračné pochování sv. Jana Evangelisty, z oltáře sv. Janů, kostel sv. Jakuba v Levoči (Buran 2003, s. 183 a Fajt, tamtéž, s. 425-426).

tradice operuje se známou představou Jana jako Kristova nejmilejšího z apoštolů (při Poslední večeři si lehl na Kristovu hrud', doprovázel ho na Olivetskou horu a byl přítomen při Kristově Ukřižování). Kompozice obrazu se bezprostředně opírá o dřevořez Lucase Cranacha st. - Smrt sv. Jana Evangelisty kladený do doby kolem roku 1512.²⁵⁴ Ani Cranach se tématu nevěnoval specializovaně - list má svůj původ v cyklu věnovaném apoštolským martyriím. Zvláštní místo sv. Jana Evangelisty je pak mimo jiné dáno okolností, že jako jediný z apoštolů zemřel přirozenou smrtí. Na zmíněné grafice a obdobně na brněnské desce je Jan zobrazen v momentu, kdy po své poslední mši sestupuje za oltářem po schodech do hrobky a kdy ve stejnou chvíli symbolicky jeden z ministrantů sfoukává svíčku na znamení apoštolovy smrti.

I když můžeme způsob práce s předlohou označit za relativně volný, zdá se, že vedle obsahu Cranachova scéna našeho malíře patrně zaujala rovněž svou neobvyklou kompozicí. Vedle (přínejmenším z kulturně historického hlediska neobyčejně atraktivního) dobového vyobrazení oltáře a úpravy oltářní menzy je scéna příležitostí k ne příliš častému perspektivnímu znázornění interiéru kostela. Nejdoslovněji je z grafiky převzata postava sv. Jana a její začlenění do prostoru (schodů), v ostatních aspektech výjev na obraze malíř přizpůsobil svým představám a konkrétním uměleckým potřebám. Kupř. oltář je v něm jinak situován – na rozdíl od prostorového umístění je lokalizován ke stěně, vypuštěny jsou další komponenty vybavení, jež našlo místo na levé straně grafiky, a podstatné redukce doznala rovněž figurální skupina, která výjevu přihlíží. Co do výtvarných prostředků působí malířská transpozice lapidárněji. Můžeme předpokládat, že k celkovému sevření a zjednodušení scény malíře nepochybně vedly specifické dispozice úzkého a vysokého formátu desky, odpovídajícího zřejmě bočnímu křídlu původního retáblu, popř. nutnost přizpůsobit kompozici konceptu ústřední scény, na kterou navazovala.

I přes vazby na Cranachovu předlohu můžeme původ desky v tomto autorském okruhu s ohledem na odlišný stylistický charakter malby téměř s jistotou vyloučit. I přes relativně důvěrnou znalost cranachovsky orientované malby se vůči Cranachovi náš malíř názorově vymezuje zejména svou poněkud odlišnou figurální typikou a nevýraznou fyziognomií se silným sklonem k tvarové monotónnosti. I když zde nacházíme např. charakteristické konturování detailů obličeje (linka horního víčka a vnitřní strana rtů), je její provedení v malbě oproti Cranachovi tvrdší a kontrastnější, jiný je také způsob traktování vlásků dítěte a

²⁵⁴ Dřevořez se nachází ve sbírce Schloßmuseum, Weimar (vystaven a publikován in: Kat. Berlin 1954, dále in: .Jahn 1955, tab. 78 b). Je rovněž součástí sbírek Staatliche graphische Sammlung München – nejnověji publikován in: Kat. Chemnitz 2005, č. kat. 10, s. 261, dále Kat. Aschaffenburg 2007, č. kat. 10, s. 261 – v obou publikacích je vznik grafiky (dřevořezu) kladen do doby kolem roku 1512.

další detaily. Chybí zde pak zejména Cranachova impulzivní technika, estetický půvab malby, též barevností se naše deska poněkud liší od Cranachových děl: oproti jeho pestré paletě je malba světlejší (převažují světlé tělové tóny) a koloristicky matnější. Také na rentgenu a IRR snímcích je patrný odlišný způsob malby a její hladký malířský duktus.²⁵⁵ Ani malba inkarnátů není tak pečlivě modelovaná – místo modelace je zde jen štětcové skicovitě nanesení nejsvětějších míst a převaha velkých hladkých malířských ploch. Také použití topolové desky hovoří přesvědčivě pro odstup od prací tohoto dílenského okruhu, kde není, pokud naše dosavadní znalosti sahají, obvyklé.²⁵⁶

I se když vznik desky v blízkosti Cranachovy dílny neukazuje jako pravděpodobný, mnohé stylistické analogie přibližující desku k širšímu školskému okruhu. Irelevantní není v tomto směru zejména srovnání s malbami Antonia Heuslera (aktivní mezi 1525-1562, dříve figurující také jako monogramista A. H.), malíře, který pravděpodobně prošel dílnou Lucase Cranacha staršího a jako nezávislý mistr začal pracovat v roce 1525 v Annabergu. Kupř. srovnání s obrazem Vzkříšení Lazara v Lipsku (Stadtgeschichtliches Museum),²⁵⁷ hovoří pro souběžnost tohoto malířského názoru. Blízké stylu Antona Heuslera je neohrabaná látkovost drapérií, které nesledují přesvědčivě pohyb těla a ve způsobu rozlišení nosné a volné nohy, obliba vysokého horizontu (zvednuté perspektivy), typika i modelace ženských tváří atd.

Uvedená zjištění naznačují, že moravský obraz nejspíše náleží k obdobné, stylově i časově paralelní vrstvě. Pro datování je vedle grafiky do jisté míry směrodatný také charakter kostýmu – kupř. pokrývka hlavy jedné z žen nad ministrantem je doplněk běžný na počátku 16. století. Jako oblast vzniku přitom připadá v úvahu poměrně široký prostor saské malby první poloviny 16. století, v níž se invence a vliv Cranachovy osobnosti a rozsáhlé produkce jeho dílny staly – také díky vlivu rozmáhajícího se grafického média - součástí konvenčního malířského repertoáru celé plejády anonymních malířů.

Lit.:

Patrně nepublikováno.

²⁵⁵ Zatímco pro Cranachovu dílnu bylo kupř. charakteristické typické černé podmalování (zejména u látek) pro nanášení červených, purpurových, zelených a dalších tónů (tím vznikaly intenzivní opaktní barevné efekty), náš obraz nemá takovou jemnost, jiskřivost a transparentci.

²⁵⁶ K tomu srovnej Kotková in: Kat. Praha 2005b, s. 42-43.

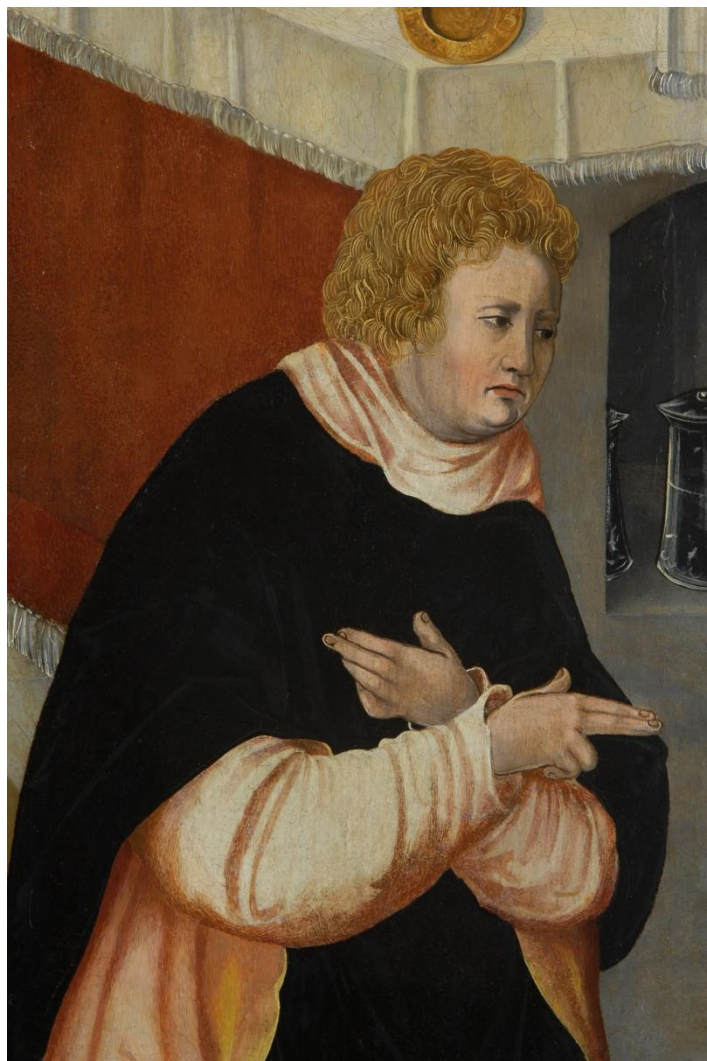
²⁵⁷ Viz: Kat. Leipzig 1997, č. kat. 19.





© Deutsche Fotothek - Preview Scan

Lucas Cranach st., Smrt sv. Jana Evangelisty, dřevořez, kolem roku 1512







20.

Andreas Haller (činný v Brixenu od r. 1509-1522)

Sv. Petr, kolem r. 1510

Tempera na dřevě, zlacení, 103 x 44 cm, 118 x 58 cm (s rámem), nový hnědý rám.

SZM Opava, inv.č. U 2031 A, př. č. 11.10.

Restaurování nezjištěno.

Provenience:

Aukce Schwarz v Berlíně v r. 1910 obraz veden pod č. 24 (jako Andreas Haller, Brixen v Tyrolích, počátek 16. století) – zakoupen Janem II. z Lichtenštejna. V r. 1911 dar do sbírek muzea v Opavě.

Deskový obraz se sv. Petrem reprezentuje na našem území shodou okolností dosti vzácně zastoupenou stylovou vrstvou rakouské pozdně gotické malby pachеровské orientace.²⁵⁸ Jeho existenci doposud vůbec nezaznamenalo nejen zahraniční, ale pozornost jí nevěnovalo doposud ani domácí bádání. Obraz zakoupený do lichtenštejnského majetku v aukci v Berlíně v r. 1910, přešel v následujícím roce do sbírek opavského muzea velkorysým darem. Víme sice, že současně s obrazem sv. Petra byl dražen jeho protějšek – deska se sv. Pavlem (Auktionskat. Lepke 1910, pod č. 23, s. 14), její současné místo nám však zůstává, bohužel, neznámé.

Tyrolský Michael Pacher (1435-1498), který patřil k všestranným umělcům současně aktivním nejen jako malíř, ale i řezbář, měl větší množství žáků, jejichž výpomoci využíval zvláště při práci na známém mariánském oltáři v rakouském Sv. Wolfgangu (1479-1481). V této souvislosti je jmenován např. Mistr Claus, v úzké vazbě na školu Pacherovou vystupuje také Mistr M. R. (Max Reichlich, původem ze Salzburku), jehož činnost již přechází do 16. století. Podobný směr, otevírající se renesančním podnětům, v podstatě zastupuje také Andreas Haller z Brixenu. Díky obrazu z r. 1513, který je označený jeho jménem (ve sbírkách Tirol Museum v Innsbrucku), se pro umělecko-historický výzkum otevřela možnost identifikovat jeho styl a vymezit příslušný okruh děl k němu náležející.²⁵⁹ S Andre Hallerem je spojována činnost zřejmě poslední brixenské dílny pracující v pozdně

²⁵⁸ K těmto vzácným projevům patří Pacherovi připisovaný obraz Narození P. Marie zámku v Rychnově nad Kněžnou. K tomu zvl. Pešina 1970, s. 488-491. Tamtéž (s. 491-492) rovněž k pachеровskému fragmentu desky s truchlícím andělem v Muzeu hlavního města Prahy

²⁵⁹ Doposud patrně nejdůkladnější monografický přehled problematiky v práci: Egg 1985, s. 149-166, s odkazy na starší literaturu. V nové syntetické podobě také in: Naredi-Rainer/ Madersbacher 2007, s. 230 a dále.

gotickém názoru - i když totiž Haller neignoroval mnohé jednotlivé elementy renesanční malby, převažuje v jeho názoru spíše ještě tradiční středověký duch.

Nakolik je pachеровská lekce v opavské desce patrná, ukáže zejména srovnání s malbami sv. Petra a Pavla (figur koncipovaných jako poprsí a malovaných na tradičním zlatém pozadí), které jsou dnes ve Vídni (Österreichische Galerie, Schloss Belvedere - viz Rasmó 1969, obr. 21 a 24, text s. 31), a které společně s dalšími fragmenty v Museum Ferdinandeum v Innsbrucku a v privátní sbírce pocházejí z kláštera Wilten u Innsbrucku.²⁶⁰ K principům Pachеровy malby měl ostatně Haller příležitost důkladně proniknout v r. 1510, když pro neznámého objednavatele realizoval velmi neobvyklou objednávku – zhotovení kopie umělcova oltáře církevních otců z Neustift (1491). I přes snahu Hallera přiblížit se kvalitě Pachеровy starší malby je zcela oprávněný postřeh o rozdílu patrném v její nižší úrovni.²⁶¹

„Andre Haller“ ze Sterzingu založil dílnu v Brixenu zřejmě poté, když zde roku 1509 získal měšťanské právo. V jejím sortimentu převažovaly malované křídlové oltáře, teprve od r. 1513 pracoval s jedním pomocníkem řezbářem.²⁶² První zakázkou z roku 1509/1510 byl malovaný oltář pro brixenského probošta dómu Johanna Greudnera v Erhardskirche v Brixenu (Diözesanmuseum Freising).²⁶³ Pro objasnění kontextu našeho obrazu jsou však ještě důležitější desky z oltáře sv. Jana z roku 1510 v klášterní sbírce Neustift v Brixenu, kde jsou na vnitřních stranách křídel protějškové světecké figury sv. Petra a Pavla. Ty jsou koncipovány do té míry obdobně, že si na jejich základě můžeme implicitně umístění našeho fragmentu v původním oltáři celkem snadno rekonstruovat. Třebaže se umístění figur do nehlubokého prostoru před ploché pozadí konzervativně přidrží tradičních konvencí (na rozdíl od Pachera není v Hallerově malbě tak výrazně akcentována snaha o prostorovost), mají jeho světecké postavy nezaměnitelný a dosti charakteristický malířský styl. Není to jen jeho lineárně vázaný projev a poměrně nevýrazná a temná barevnost. Markantní shody projevuje identický figurální kánon, k jehož typickým znakům patří velké tělo s malou hlavou, typ figury se zachmuřenou tváří, toporným postojem a s úspornými gesty, těžkými záhyby a velkými, nemotornými chodidly. Svým způsobem působí postavy stejně staticky, apaticky a jakoby bez hlubšího psychologického výrazu, snad jen s tím rozdílem, že za opavským Petrem tvoří větší část stěny ornamentální pozadí pokryté brokátovým vzorem. Tak

²⁶⁰ Co do datování - musely vzniknout před oltářem v Gries (1471).

²⁶¹ Egg 1985, s. 150.

²⁶² U Hallera se předpokládá švábská zkušenost, jeho školská léta jsou situována do blízkosti sterzingského malíře Matheise Stöberla (jeho oltář v Ridnau nese taktéž rukopis blízký Hellerově stylu).

²⁶³ Střední deska představuje Madonu se sv. Janem a Tomášem a klečícím donátorem, vnitřní strany křídel sv. Šebastiána (druhý světec je ztracen) a vnější sv. Martina a Mikuláše. Nepřímou předlohou pro ni byla deska se stejnými světci od Ulricha Apta z Augsburgu, kolem 1500 (k tomu Egg a Stange – viz údaje v pozn. 98 na s. 176).

je tomu u Hallera na jiném jeho díle - na oltáři z Durnholz z r. 1513 (v Tirol Museum v Innsbrucku – vyobr. Egg, obr. 100). U obrazů v klášterní sbírce v Neustift nalezneme rovněž - snad jako jednu z moderních renesančních reminiscencí - prvek, jakým jsou kupř. vržené stíny na kachlíkové, perspektivně ubíhající podlaze, téměř identické shody navíc dokládá dokonce ornamentální vzor puncování zlatého pozadí. O příslušnosti opavského obrazu k okruhu zmíněných děl není třeba pochybovat. Pozdější Hallerova malba sice integruje ve větší míře renesanční tvarosloví (ornamentiku, oděv, podunajské elementy), ukazuje se však stále intenzivněji, že produkce dílny postupně ztrácí na kvalitě. Deska v Opavě má svým stylistickým charakterem nejvíce společného s pracemi, vzniklými v etapě kolem roku 1510.

Lit.:

Auktionskat. Lepke 1910, č. kat. 24, s. 14.

Klimešová 1963.



Andreas Haller, Sv. Petr s donátorem, klášter Neustift



21.

Gerard David (1450-1460 Oudeewater – 1523 Brugy) – následovník

Oplakávání Krista, kolem roku 1515

Tempera, tenká dubová deska, 55 x 39,3 cm

Restaurováno po roce 1945.

MG v Brně, inv.č. A 91.

Provenience:

Získáno v r.1859 darem hraběte Silva Tarouccy z Čech pod Kosířem²⁶⁴.

Desku otevřel pro mezinárodní studium v roce 1933 Friedländer, ovšem s tím, že obraz považoval za dílo Adriena Isenbranta - následovníka Davida. Tento úsudek později rozvedl poukazem na existenci několika dalších příbuzných exemplářů (Friedländer 1974), byl však pozdějším bádáním překonán podobně jako názor o autentické malbě Gerarda Davida, který zastával Baldass (1936). Autorství následovníka Gerarda Davida jednoznačně zastává Vacková (1985, 1989). Autorka rovněž podotýká, že obraz má velmi blízko ke Snímání z kříže v londýnské National Gallery, který je důležitým vodítkem pro ujasnění příslušnosti obrazu do pozdní etapy umělcovy tvorby – jmenovitě do doby kolem roku 1515. Jemnost malířského provedení však podle jejího názoru nedosahuje kvalit londýnského díla a proto brněnskou malbu považuje za „dobrou práci dílenského následovníka“ (1985).

Obraz Oplakávání Krista zastupuje v brněnské sbírce středověkých importů tvorbu jednoho z nejvýznamnějších center jižního Nizozemí – Brug. Vedle Gentu, Harlemu, Bruselu a Antwerp dalšího důležitého uměleckého střediska, s nímž je neodmyslitelně svázána autorská generace pracující v závěru 15. století a která se jako na svůj předobraz odvolávala především na umění Jana van Eyck a Huga van der Goes. K jejím nejvýznamnějším představitelům se řadí taková jména jako Hans Memling (vzhledem k blízkému malířskému stylu bývá David nezdědka označován jako Memlingův následovník - po jeho smrti v r. 1494 se stal skutečně vedoucím mistrem v Brugách). Do malířského bratrstva v Brugách byl Gerard David přijat roku 1484 (vystupuje rovněž jako úředník gildy v letech 1487-1488, 1495-1496 a 1497-1498, v r. 1501 zastává dokonce prestižní úřad děkana bratrstva). Jako malíř se vyprofiloval – vedle realizace zakázek na větší oltářní díla - především jako malíř intimních a senzitivních religiózních témat. Obzvláště v malbách drobných devočních obrazů se dobře uplatnila Davidova brilantní miniaturistická technika, jemnost malby a mistrovské koloristické

²⁶⁴ Bedřich Silva-Tarouca, hrabě (1816-1881), katolický kněz, vnuk Františka Josefa ze Šternberka-Manderscheidu (viz Slavíček 2007, s. 368 s dalšími odkazy).

schopnosti.²⁶⁵ Pečlivý rukopis, rozptýlené světlo, podobně jako rafinovaná barevnost a miniaturní jemnost jsou kvality, na nichž se zakládá to nejlepší z výtvořků tradicionalistické linie bruggské malby. Ani tato produkce pochopitelně nezůstala nedotčena některými dobovými praktikami přizpůsobujícími repertoár vzorů a malířských postupů aktuálním potřebám uměleckého trhu. V tomto duchu docházelo také v umělcově okruhu k určité míře standardizace pracovních procedur, svádějících mimo jiné k jistému opakování, napodobování a následování. Díky moderním technologiím bývají v Gerardově dílně prokazatelné ruce asistentů.

Téma Oplakávání maloval David hned několikrát – ať už je to triptych v Metropolitan Museum v New Yorku (cca 1505),²⁶⁶ vedle zmíněného obrazu v Londýně (v poslední době datovaného s větší tolerancí v rozpětí let 1515-1523) je do pozdní fáze řazen také kupř. exemplář - patrně střední čás původního třídílného celku - v Museum of Art ve Philadelphii (1515-1520). Těmto dílům je vlastní vcelku velmi podobná malířská charakteristika, vyznačující mírumilovnou dojemnost scény a subtilní náladovost, kompozičně jsou pak jemně obměňovány v různě odstíněných verzích pomocí počtu jednajících osob, gestikou, či způsobem umístění do krajiny atd. Brněnský obraz má v kontextu těchto variant zvláštní místo jednak nejpočetnější asistenční skupinou a současně řešením, v němž jsou figura ležícího Krista a nařikající P. Marie vzájemně izolovány. V roce 1515 David přesídlil z Brug do Antwerp (bádání pracuje s informací, že byl v roce 1515 registrován jako člen antwerpské gildy). V této dekádě dochází patrně ke vzrůstu produkce dílny – v literatuře se setkáváme poněkud častěji s připisováním prací Davidovým následovníkům.²⁶⁷ Derivace pozdního Davidova stylu, který je v brněnské malbě volněji a v malířském detailu také méně přesněji artikulován, dává za pravdu názorům o vzniku díla rukou některého z následovníků a v době vymezené přibližně lety 1515-1520.

Lit.:

Friedländer 1933, s. 134, č. 167.

Baldass 1933, s. 89-91, 93, 96, obr. 56-58, tab XII.

Schöne 1938, s. 175.

Friedländer 1974, č. 167, tab. 130.

Vacková 1985a, s. 224, pozn 87-89, obr. 13.

²⁶⁵ K diskusi, do jaké míry lze o Davidovi hovořit také jako o iluminátorovi viz zvl. Krieger 2000, s. 215-233.

²⁶⁶ Wolff 1998, s. 110-111.

²⁶⁷ Van Miegroet 1989.

Vacková 1985b, č. 29.

Vacková 1989, s. 70, 92 (45), obr. 39-41.



22.

Nizozemský malíř (antverpský manýrista), kolem r. 1520-1530

Klanění tří králů

Tempera (?), dřevo, 51,8 (pravá strana) – 52 (levá strana) x 36,7 (dole) - 37 cm (nahore).

Hrubě opracovaná deska, tloušťka cca 5 mm, sestavená ze dvou dílů (prkno: š. cca 41 a 10,8 cm). Původní formát obrazu: malba nedosahuje k okrajům, okraje desky jsou kolem celého obvodu pravidelně ztenčeny v š. cca 1 cm na tloušťku cca 2 mm.

V horní části uprostřed černou barvou staré připsání: „De Luca Cranach“. V pravém dolním rohu červená pečeť.

MG v Brně, inv.č. A 818.

Provenience:

Zakoupeno v roce 1952 (zapsáno 12. 12. 1952) ze soukromého majetku rodiny Desfours-Walderode²⁶⁸ v Potštátě (okr. Hranice).

Nizozemský malíř (antverpský manýrista), kolem r. 1520-1530

Oplakávání Krista

Tempera (?), dřevo, 51,5 (levá strana) – 52 cm (pravá strana) x 37 cm.

Hrubě opracovaná deska, tloušťka cca 5 mm, sestavená ze dvou dílů (prkno š. cca 11 a 41 cm). Původní formát obrazu: malba nedosahuje k okrajům, okraje desky jsou kolem celého obvodu pravidelně ztenčeny v š. cca 1 cm na tloušťku cca 2 mm.

V horní části uprostřed černou barvou staré připsání: „De Luca Cranach“. V pravém dolním rohu červená pečeť.

MG v Brně, inv.č. A 819.

Provenience:

Zakoupeno v roce 1952 (zapsáno 12. 12. 1952) ze soukromého majetku rodiny Desfours-Walderode v Potštátě (okr. Hranice).

Obrazy, které byly zakoupeny jako Joos van Cleve se připojují ke skupině malířských prací, pro které se v literuře vžilo označení „antverpský manýrismus“.²⁶⁹ Vedle zmíněného jména náleží k typickým a neznámějším reprezentantům této vizuálně excentrické malby např. Pieter

²⁶⁸ Letmé zmínky o sběratelských aktivitách rodiny viz Slaviček 2007, s. 287, pozn. 112 a s. 238. Autor v této souvislosti zmiňuje jmenovitě osobnost Františka Vincence (Čeňka) hraběte Desfours-Walderode (1806-1869), který byl členem panské sněmovny a majitelem zámku v Horních Běrkovicích.

²⁶⁹ Toto označení použil poprvé Friedländer v roce 1915 ve svém článku „Die Antwerpener Manieristen von 1520“.

Coecke, Adrian van Overbeck, Jan van Dornicke, Jan de Beer a další.²⁷⁰ Na rozdíl od těchto relativně lépe známých a jménem identifikovaných malířů se ovšem díky velkému počtu antverpských dílen a jejich vzájemným kontaktům k tomuto fenoménu současně váže zejména obrovské množství anonymní produkce, reagující na módní vlnu atmosféry předrenesanční a předreformační doby.

V kabinetním formátu projevují brněnské exempláře v podstatě všechny základní charakteristické vlastnosti této produkce, jejíž centrem byla v období druhého a třetího desetiletí 16. století vedle Antverp ovšem také další flámská města (zejména Brusel, Brugy, Gent atd.). Příslušnost k této skupině projevují typickým formálním ideálem figur charakteristicky převýšených proporcí (důraz na vertikály patří vůbec k obecnějším výtvarným prostředkům) a jejich zvláštní patetikou vyumělkovaných pohybů a gest, stejně jako oblibou hybridních forem kombinujících gotický a renesanční styl. Odezvu nacházejí tyto tendence zejména v konstrukci architektury (viz antikizující hlavice, obloukové architektury a ornamentální dekorace sloupů na obraze Klanění), jež jsou nicméně v principu stále ještě spíše výrazem pozdně gotické tradice. Zřejmě jako obchodně motivovanému pokusu můžeme rozumět umístění falešných signatur na zadní strany (De Luca Cranach), které jsou nepochybně pozůstatkem teprve mylných připsání z období 19. století.

Pokus o bližší stilistické zařazení obrazů naráží - vzhledem k obrovské konjunktuře produkce, orientované na místní trh i na export – na nepřekonatelné potíže.²⁷¹ Znejist'ující roli lze přičíst i specifikům organizační struktury a dílenskému procesu, tedy faktorům, jejichž důsledkem je mimo jiné široce rozevřené kvalitativní spektrum děl. Na tomto společenském pozadí patří naše práce spíše k těm průměrným, nepomohou nám prozatím ani podpůrné technologické průzkumy. Tematicky obě kompozice – Klanění i Oplakávání patřily v repertoáru antverpských manýristů vůbec k nepopulárnějším a existuje poměrně mnoho více či méně zdařilých verzí, které se liší kompozicí figur a podobou fantastických architektur. Formální a tematické varianty nacházíme v mnoha světových sbírkách, jen málo z nich se však podaří autorsky úspěšně identifikovat. K těm kompozičně blízkým můžeme uvést kupř. obraz Klanění v Metropolitním muzeu v New Yorku (inv.č. 21.132.2, připsán antverpskému malíři, kolem r. 1520).²⁷²

Malíř brněnských desek se patrně nepohyboval daleko od dosahu názoru Adriana van Overbecke (před 1488-po 1529) a jeho dílny, poměrně nedávno identifikovaného mistra, který

²⁷⁰ K posledním komplexním významným badatelským počínům v tomto směru viz Kat. Antwerpy 2005.

²⁷¹ Pokles kvality je považován dokonce za jeden z charakteristických rysů antverpské produkce – k tomu viz: Hansmann-Hoffmann 1998, zvl. s. 126-128.

²⁷² Wisse 2000.

své zakázky získával především v Kempten, ale i Westfálsku a v severní Francii.²⁷³ K jeho výrazu se blíží kupř. podobně laděnými scénami, které jsou kulisovitě zasazeny do plánu obrazu, nechávají však velký prostor pro průhledy do přízračné náladové krajiny či architektury. Také typika figur, jejich pohyby, módní kostýmy či formální fantazie a tvarosloví, jako jsou jakoby ve větru vzedmuté drapérie, jsou ve zhrubléjší transpozici patrně převzaty z podobně orientovaných děl. Náš mistr pochopitelně nevládne takovou zručností a malířskou virtuositou, jeho výraz je unylejší, ještě poněkud vyostřuje fyziognomii a mimickou charakteristiku, omezenější je nejen jeho formální rejstřík, ale obzvláště koloristická škála nedosahující malířovy jiskřivé, exkluzivní barevnosti. Brněnská deska jako materiální dokument velmi dobře odpovídá standardu, jenž uspokojoval soukromou, méně náročnější měšťanskou klientelu.

Lit.:

Patrně nepublikováno.



²⁷³ Tamtéž, zvl. s. 135-155.





23.

Hans Maler

(roku 1475/1480 v Ulmu - ?Schwaz v Tyrolích asi 1529)

Podobizna Hanse Schmidla, 1524

Olej, dřevo, 37 x 30 cm, zadní strana hrubě opracována, v horní polovině obrazu antikvou vyryt nápis: HANNES SCHMIDL AE.T. 53 A. 1524

Nápis a datování antikvou na horním okraji: DO MAN. 1524. CALT DA WAS ICH/ HANNES SCHMIDL. 53 IAR ALT.

Šternberk, st. hrad, inv. č. LP 12

Podobizna Anny Schmidlové, 1524

Olej, dřevo, 37 x 30 cm, zadní strana hrubě opracována, v horní polovině obrazu antikvou vyryt nápis: ANNA SCHMIDLIN AE. T. 38 A. 1524

Nápis a datování antikvou na horním okraji: DO MAN. 1524. CALT DA WAS ICH/ANNA SCHMIDLIN.38. IAR ALT.

Šternberk, st. hrad, inv. č. LP 13

Stav obou desek stabilizovaný

Provenience: nezjištěna

Dvojice protějškově komponovaných podobizen je reprezentativní ukázkou v 16. století dynamicky se rozvíjejícího nového žánru měšťanského portrétu. Připojují se ke skupině portrétních diptychonů, jejichž motivací byla vzrůstající potřeba individuální reprezentace i rodinná vzpomínka. V literatuře se obrazy objevují v r. 1962 (Pešina 1962, č. kat. 63, s. XVIII) kde je autor přisuzuje neznámému, mezi Horním Rýnem a Augsburgem činnému malíři (atribuce v katalogu zní: Hornoněmecký mistr). O obrazech hovoří jako o protějškových podobiznách blízkých či ovlivněných portrétním pojetím Hanse Holbeina ml. s tím rozdílem, že u portrétů našeho mistra konstatuje větší pasivitu modelů a větší povrchnost. Dokonce přímo za augsburské práce je považoval Salm (1964, s. 170). Ačkoliv Jirka (v: Kat. Brno 1996), uvádí, že autora podobizen určil Pešina (1970, s. 496-497) na základě srovnání s podobiznami Moritze a Marie Welserových von Eberstein z r. 1524 v Galerii Wiener-Akademie, není tato informace úplně přesná. Přisouzení maleb Hansi Malerovi ve skutečnosti patří prvenství Löcherovi, který je autorovi připsal již v r. 1967.²⁷⁴ Vzhledem k tomu, že v uvedené stati z r. 1970 Pešina práci německého badatele necituje, je

²⁷⁴ Löcher 1967, s. 34.

velmi pravděpodobné, že studii ještě neznal a že k témuž autorskému připsání dospěl nezávisle na něm.

Hans Maler je malířem-převážně portrétistou narozeným v Ulmu kolem roku 1480 a nejpozději od r. 1510 činným ve Schwaz v Tyrolích (kde zemřel asi 1529). O jeho identifikaci se zasloužil Friedländer (1895, s. 411). Poprvé je dokumentován ve Schwaz v r. 1517. Jako „Hans Maler von Ulm Maler zuo Schwatz“ je podepsán na zadní straně 1524 datovaném Portrétu Antona Fuggera ve sbírce Thun-Hohenstein. Předpokládá se školení ve švábském Ulmu u Bartolomea Zeitblooma nebo v jeho okruhu, znalost děl Bernharda Strigela a svůj švábsky intonovaný malířský styl příliš nezměnil ani poté, co přenesl svou činnost do Tyrol.²⁷⁵ Malíři, který byl aktivní mezi lety 1517-1529 (poslední zpráva o něm je z r. 1526 a poslední obraz je datován 1529), je dnes připisováno celkem asi 25 portrétů, z nichž vybočují pouze dvě figurální scény martyrií (Mučení apoštola Bartoloměje a Ondřeje), jejichž připsání malíři (Löcher, v Kat. Nürnberg 1997) kromě stylistických kritérií verifikuje rovněž fakt jejich původu ve františkánském kostele Schwaz (v GNM v Norimberku).²⁷⁶ Zakázky patrně získával v okolí mocné rodiny Fuggerů a dalších klientů a obchodníků bohatnoucích na podnikání v souvislosti s dolováním stříbra v okolí města. Portrétoval mimo jiné arcivévodu Ferdinanda I., Annu Uherskou a další členy jeho rodiny (Annu a Marii Burgundskou), řada jeho portrétů však byla kopiemi jiných předloh.²⁷⁷

Moravské protějškové podobizny patří k typu, který se u Hanse Malera objevuje nejčastěji: většina jeho prací jsou portréty ve formě bysty – tedy bez rukou a malované na světlém modrém pozadí, které se směrem dolů projasňuje. Oba obrazy jsou opatřeny nápisy identifikující zobrazeného a rok vzniku obrazu.²⁷⁸ Staršímu muži přísluší v rámci manželského páru - ve shodě s převládajícími konvencemi - heraldicky důležitější pravá strana.²⁷⁹ Jen výjimečně udržují jeho postavy kontakt s divákem prostřednictvím očí. Představují typ tříčtvrtinové podobizny, jež se v podstatě přidržuje poměrně konzervativního, oficiálního schematu, pro které je typické vzpřímené držení hlavy. Löcher jej spojuje s poněkud konzervativním vkusem tyrolského dvora.²⁸⁰ Také šternberská dvojice obrazů si udržuje typické znaky malířova projevu, jemuž je přiznávána kultivovanost, ale mnohdy vytýkán nedostatek invence. Malba projevuje pečlivý, poněkud suchý rukopis se smyslem pro

²⁷⁵ Viz zvl. The Dictionary of Art 1996, s. 190-191.

²⁷⁶ Kat. Nürnberg 1997, s. 312-315.

²⁷⁷ Heinz, in: Mackowitz 1955, s. 103-110.

²⁷⁸ Od r. 1519 přechází forma nápisu od gotického typu k antikvě, od r. 1521 je antikva kombinována s arabskými čísly, které později nahrazují římské číslice.

²⁷⁹ K tomu zvl. Dülberg 1990, s. 66.

²⁸⁰ Löcher 1967, zvl. s. 33-34.

věcnost a dekorativní kvality zobrazení, příznačné jsou světlé pleťové tóny a jednoduchá, ale přesná kresebnost formy – zvláště kresebná artikulace vlasů a detailů očí a obočí.

Zatímco povahu mužského portrétu Pešina konfrontoval s Podobiznou muže v KHM ve Vídni a se současnou dvojicí podobizen Moritze Welzer von Eberstein a Marie Tänzl v Galerii Wiener-Akademie (tento vztah definuje jejich místo v chronologické posloupnosti umělcových děl), koncepcí obrazu je paní Schmidlové patrně nejbližší Portrét ženy z rodiny Klammer von Weydach v Museum Boymans-van Beuningen v Rotterdamu, který má na zadní straně skvěle zachovaný rodinný erb.²⁸¹ Zobrazuje ženu prakticky s identickou pokrývkou hlavy, jež se ve dvacátých letech 16. století stala typickou pro vdané ženy v jižním Německu: pro tuto pokrývku (s německým názvem „Bündlein“) je charakteristický pruh látky směřující přes bradu. Přestože má naše deska téměř identický formát, nedosahuje psychologické hloubky tohoto rotterdamského obrazu (ovšem absenci dušezpytného zájmu považuje Friedländer za jednu z malířových bytostných charakteristik).²⁸² Šternberské obrazy malíř vytvořil v tvůrčí etapě, kdy byl na vrcholu svých sil. Mužský portrét Pešina (1970, s. 497), patrně po právu, označil nicméně z naší dvojice za kvalitnější. Pokusy o bližší identifikaci zobrazených zůstávají zatím neúspěšné.²⁸³

Lit.:

Pešina 1962, č. kat. 63, s. XVIII (jako Hornoněmecký mistr).

Salm 1964, s. 170 (augšpurský malíř).

Löcher 1967, s. 34 (jako Hans Maler).

Pešina 1970, s. 496-497 (jako Hans Maler).

Dülberg 1990, s. 198-199, č. kat. 76.

Kat. Rotterdam 1995, s. 73-74.

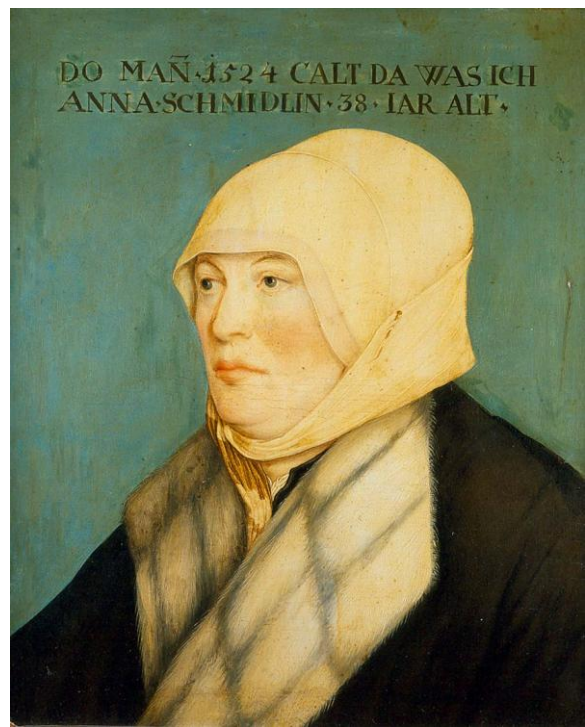
Kat. Brno 1996, č. kat. 24, 25.

²⁸¹ Chapuis in: Kat. Rotterdam 1995, č. kat. 8, s. 71: Lipové dřevo, tloušťka desky cca 0,6–0,7 cm, rozměry: 36,7 x 29,4 cm). Rodinné erby náležející k ikonografii portrétů jsou zjištěny asi u jedné třetiny dochovaných obrazů. Není vyloučeno, že původně tak tomu bylo i v tomto případě. Vzhledem k nepůvodním zadním stranám nelze jejich původní formu ani způsob prvotní adjustace rekonstruovat. K tomu zvl. Dülberg 1990, s. 107-116.

²⁸² Löcher 1967, s. 35, obr. 21 uvažoval o tomto portrétu – tehdy ještě v souromém majetku v Mohuči (Mainz) – vzhledem k pozoruhodné míře podobnosti dokonce o tom, že by mohl být druhým portrétem této ženy.

²⁸³ Jistý Hanns Schmidl byl patrně soudce v chebském kraji – je jmenován v listině z r. 1572 v archivu města Chebu pojednávající o vyjednávání zástupců města s nejvyššími zemskými úředníky v Praze. Vzhledem k značnému časovému odstupu je málo pravděpodobné, že by se mohlo jednat o identickou osobu. K tomu:

<http://www.psp.cz/eknih/snemy/v030/1571-72/t034100.htm> (vyhledáno 5. 8. 2009).





24.

Jihoněmecký (augšburgský) malíř

Christoph Amberger ? (1500/1505–1561/1562 v Augšburku)

Podobizna mladé dámy, kolem roku 1535

Olej, dřevo, 49 x 37 cm. Neznačeno.

Státní zámek Kroměříž, inv. č. KE 3181, O 111.

Provenience:

Na konci 18. století zařazen do panelové galerie Trůnního sálu. Starší provenience nejistá.

Restaurováno: v roce 1903 (E Gerisch) a v roce 1980 (D.Schwarzová)

Jednu etapu života podobizny v uměleckohistorické literatuře, v němž poměřoval svou příslušnost ke zvučným autorským jménům, uzavřela Vacková v recenzi z r. 1979 (s. 456). Autorka souhlasí s definitivním vyřazením Portrétu mladé ženy z Cranachovského okruhu (k tomu: Dostál 1930, č. kat. 111) s připsáním malíři mladší generace a přitakává také připomenutí jména Barthela Behama (Jirka in: Jirka-Krsek-Slavíček 1978, č. kat. 70). Argumentuje v této souvislosti porestauračním stavem obrazu malovaného nikoliv na dubové, ale na měkké desce.²⁸⁴ Jeho charakteristiku spatřuje především ve střízlivé, suché věcnosti, která byla blízká norimberským „kleinmeistrům“, ale např. i augšburskému malíři Christophu Ambergerovi. Dílo podle autorky vzniklo v akčním radiu Norimberk – Augšburg. Pokus o identifikaci zobrazené jako Jacobea z Baden, vévodkyně bavorská (návrh Breitenbachera z r. 1930) nepovažuje Vacková za pravděpodobný, protože porovnání s její podobou na portrétu z r. 1526 od Hanse Wertingera (Alte Pinakothek, Mnichov) ukazuje na odlišný fyziognomický typ. Přestože u téhož návrhu setrvává ještě Jirka (Togner 1998, s. 202) a ke srovnání doplňuje kresbu ve vídeňské Albertině a obrazy vévodkyně Donaueschingen, po kritickém přezkoumání musíme dát Vackové za pravdu. V expozici i v posledním katalogu obrazárny deska doposud figuruje pod paušálním označením jihoněmecký (augšurský) malíř a datováním do doby kolem roku 1535.

Portrét, který je jemným natočením do leva třičtvrtěčně profilován, je malován na monochromním pozadí. Typologicky je vlastně poprsím (Brustbild) – obrazový výřez totiž nezabírá celé ruce. Zobrazená má na sobě sametové šaty s pečlivě vypracovaným plisováním svítící bílé košile v hrudních partiích a s bohatě zdobeným stojatým límcem s výšivkou. Honosný oděv odpovídající módě prvních desetiletí 16. století doplňuje mohutný a dlouhý

²⁸⁴ Naposledy Jirka in: Togner 1998, č.kat. 162, s. 200-202, uvádí jako materiál dubové dřevo.

řetěz s medailonem a malý plochý klobouček s pérem. Zpod čepce (Haarhaube) zdobeného perlovou výšivkou jen na skráních vyčnívají ondulované vlasy dávající vyniknout plnému, oválnému a měkce modelovanému obličejí. To ovšem nic nemění na tom, že podobizna je, i přes všechny vysoké technické malířské kvality, ve výsledném vyznění sice důstojná a reprezentativní, ale co do intenzity výrazu poněkud tuhá, přísná a neaktivní. Jako by jí chyběla životní vitalita. Ani pohled neudrží kontakt s divákem, ale míří mimo - do dále, obdobně suše vyznívá konečně sumární silueta postavy a v malířském detailu důsledně, možná až příliš věcně artikulované kostýmní rekvizity.

Snaha o identifikaci ženy prozatím zůstává nevyřešena, jistý je – vzhledem k honosnému oděvu a šperkům - poměrně vysoký společenský status zobrazené. Vzhledem k charakteru podobizny není úplně vyloučeno, že bychom mohli její původní vazby předpokládat v rámci oblíbené formy manželského dvojportrétu – s dnes chybějícím mužským protějškem. Augsburskou provenienci můžeme bez váhání akceptovat, za inspirativní příspěvek do diskuse o autorství pak považujeme v r. 1979 Vackovou nadhozenou zmínku jména Christoha Ambergera. Díky významnému posunu ve studiu jeho portrétní práce a relativně dostatečnému množství srovnávacího materiálu a informací, jež dnes máme k dispozici, se otevírá, podle našeho soudu, možnost připsání tomuto malíři jako stále pravděpodobnější.²⁸⁵ Tuto alternativu můžeme podpořit množstvím přesvědčivých paralel jak v celkové koncepci obrazu, tak ve stylistické příbuznosti i shod malířova charakteristického, hladkého a precizního rukopisu.

Christoph Amberger (1500/1505 – 1561/1562 v Augsburgu) patří k vůdčím postavám augsburské portrétní malby první čtvrtiny 16. století. Nejvýmluvnější charakteristikou jeho uměleckohistorického zakotvení je poukaz na jeho příslušnost ke generaci, která je spojována s přechodem k renesančnímu umění. Ambergerovi bývá zpravidla přiznávána vysoká řemeslná zdatnost, zato menší míra „umělecké geniality“, zájem o jeho malbu však nejlépe dokládá jeho početná klientela rekrutující se z vysokých společenských kruhů augsburských obchodníků, (Fuggerové, Baumgartnerové), pracoval však např. rovněž pro císaře Karla V. Koncepcí podobizny – kompozicí figury, oděvu, úpravou vlasů a pokrývkami hlavy a do jisté míry rovněž fyziognomickými rysy je obraz v Kroměříži příbuzný např. portrétu Reginy Baumgartner, rozené Honold v Norimberku (GNM v Norimberku, Kunz 2004, č. kat. 29, obr. 71).

²⁸⁵ Díky nové monografii Annette Kunz, vydané v roce 2004 na základě disertační práce autorky obhájené v r. 2000 na filozofické fakultě Rheinischen Friedrich-Wilhelms-University v Bonnu.

S kritickou opatrností můžeme namítnout, že je v provedení podstatně bohatší (obraz je interpretován jako svatební) jak efektním motivem drapérie v pozadí, psíkem a velmi nápadným, vysoce luxusním červeným oděvem hornoitalské módy (průnik italských prvků je jedním z indikátorů pro datování prací malíře – zmíněný exemplář je z r. 1540).²⁸⁶ Jednoduchostí konceptu a střídmostí výtvarným prostředků je mu naproti tomu bližší Ursula Ehringen (KHM ve Vídni, Kranz 2004, č. kat. 11, obr. 53), s níž koresponduje stejnou pokrývkou hlavy (plochý červený baret, účes i přísné rysy, jež nejsou daleko dojmu, že by mohlo jít o stejnou, o něco mladší ženu – obraz je datován 1532/1533). Je ovšem třeba vzít v úvahu, že s určitými sklony, jež individualizované rysy u ženských portrétů směřují k určitému typizování, se u Ambergera setkáváme zejména ve 30. letech (jako mistr v Augsburgu rozvíjel svou činnost od r. 1530). Naši pozornost - mimo jiné rovněž jako důležitý faktor pro přibližnou dobu vzniku obrazu v rámci jeho stylistického vývoje - si ovšem zaslouží dále srovnání s podobiznou Felicitas Sailer, roz. Welser, dat. 1537 (tamtéž, č. kat. 19). Analogický je stejný pohyb tělesné osy, pečlivá úprava zevnějšku, pokrývky hlavy, vlasů i nepřístupný pohled, či portrét Afry Merz (Staatsgalerie v Augsburgu, tamtéž, č. kat. 13, obr. 55), zajímavý týmž řešením tříčtvrteční kompozice a v mnohém shodnými vnějšími detaily. Že moravský obraz patří svou malířskou estetikou spíše k těm redukovanějším verzím, je nasnadě. Zatímco zmíněný portrét si hraje v pozadí s vrženými stíny a prohlubuje tak plochu obrazu, kroměřížský je jen jednoduše umístěn na tmavé, neutrální a monochromní pozadí. Že i tato poloha má nicméně ve výtvarném rejstříku autorovy tvorby své nedílné místo, přesvědčivě dokládá dvojice protějškových podobizen v petrohradské Ermitáži. Ačkoliv by bylo zapotřebí vztah těchto děl detailně analyzovat - shodují se s naším dílem nejen takřka totožnou kompozicí a výřezem figury v ploše obrazu, držení těla apod., ale dalším a neméně důležitým faktorem jakým je také velmi podobný formát.²⁸⁷ Pro materiál podkladové desky prozatím nemáme dostatek indicií. U Ambergera se setkáváme s překvapivou divergencí v použití různých druhů dřeva nejen uvnitř celého konvolutu prací, které jsou mu připisovány, vzácností však není dokonce ani v případě protějšků.²⁸⁸

²⁸⁶ K obrazu viz také Kat. Nürnberg 1997, s. 31-32.

²⁸⁷ Do této fáze náleží podobizna Wilhelma Merze (ve sbírce Heinz Kisters), která je z r. 1531, její rozměry: 50,3 x 40,9 cm, olej na plátně, přeneseno ze dřeva (Kranz 2004, č. kat. 6, na s. 248-250, obr. 48). Obdobné dimenze má Portét ženy - Ursula Degen (tamtéž, č. kat. 40, s. 350-351, obr. 81, 50 x 41 cm).

Menší jsou také portrétní dvojice David von Dettinghofen a jeho ženy Afra Manlich (č. kat 14 a 15): olej na lípovém dřevě, 53,5 x 43,5 a 53 x 43,5 cm. Obrazy jsou autorkou kladeny do doby 1530/1535.

²⁸⁸ K tomu viz Kranz 2004, zvl. s. 339. Tak je tomu např. u portrétu ženy Conrada Peutinger, Margarethe Welser (č. kat. 38, s. 346-348, obr. 79). Zatímco jeho podložka je klasifikována jako dub, mužský protějšek je malován na lípě. Podobně je tomu u dvojice obrazů Ulricha a Ursuly Ehinger (tamtéž, č. kat. 10 a 11, obr. 52 a 53). Amberger používá poměrně širokou škálu dřev jako podkladu: i když převažuje lípa, doloženo je užití kupř. dřeva dubového, olšového, javorového, jehličnatého (jedlového).

V případě dalšího verifikování navržené atribuce by se díky příznivé shodě okolností podařilo v moravských sbírkách identifikovat portrétní práci, která nad rámec vlastní autentické umělecké hodnoty obohacuje poznání kontextu německé malby počátku 16. století rovněž v linii učitele a žáka. Vedle Hanse Malera (č. kat. 23) bychom měli konkrétní doklad práce malíře, jehož umělecké začátky jsou spojovány s pobytem v jeho dílně a poznamenány vzájemnou spoluprací.²⁸⁹

Prameny:

Seznam B 1925-XXV/89; Seznam B 1925-XXVI/86.

Literatura:

Breitenbacher-Dostál 1930, č. kat. 111.

Tomášek 1964, s. 39.

Jirka-Krsek-Slavíček 1978, č. kat. 70.

Vacková 1979, s. 456.

Jirka v: Togner 1998, č. kat. 162, s. 200-202.

²⁸⁹ K tomu Kranz 2004, zvl. s. 54-62. Autorka považuje za jejich společnou práci Podobiznu Wolfganga Ronera v Byerische Staatsgemäldesammlungen v Mnichově (č. kat. 1, obr. 43).





Christoph Amberger, Portréty muže a ženy (protějšky), 1537, Ermitáž Petrohrad

25.

Jihoněmecký (?), podunajský (?) malíř

Pohřeb sv. Maří Magdaleny, 1525-1535

Olejomalba na smrkovém dřevě, síla desky 11 mm, slepena ze tří vertikálních částí, spojených mašlemi (š. desek na horní straně 9,8 – 24,5 – 16,2, š. na dolním okraji: 5,3 – 29,2 -16 cm), zlacení. Rozměry: 76 x 50,3 cm.

MG v Brně, inv. č. A 401.

Provenience:

Zakoupeno r. 1923 ze sbírky Arnolda Skutezského.

Restaurování:

Na rubu desky záznam o restaurování u malíře Ritschela ve Vídni. Restaurovala v roce 1935 H.Böhmová (bez dokumentace, záznam v sešitě). Naposledy restaurováno v roce 2007 (Nad'a Mašková) – zpráva uložena v MG.

Technologická analýza:

Zadní strana desky je hrubě opracovaná, nezkosená, druhotně byla vyztužena dvěma horizontálními svlaky z tvrdého dřeva. V minulosti byla deska zmenšena, oříznuty byly všechny čtyři okraje.

Přímo na dřevo byla nanesena tenká vrstva křídového podkladu, jeho pojítkem je olej s malou příměsí bílkovin. Také barevná vrstva je pojena olejem. Původní barevná vrstva je velmi tenká, malbou prosvítá podkresba. Kresba byla provedena štětcem, šedomodrou barvou. Podkresba je zaznamenána na snímcích IR reflektografie – na nich je dobře viditelná zejména kresba detailů a šrafování obličejů. Zlacení nebe, svícňů, šatu a berly bylo provedeno plátkovým zlatem na červeném bolusovém podkladu.

Proveden laboratorní průzkum dřeva a stratigrafie barevné vrstvy, IRR, RTG.

Na čele náhrobku fragmenty nápisu – patrně se jménem světice.

Kult Maří Magdalény se v obrazových uměních šířil již od 12. století, zejména ve Francii. Samotná postava světice je v západní církvi fakticky vykonstruována z několika různých biblických žen (Marie Magdalské, Egyptské a dalších).²⁹⁰ Po svém obrácení žila téměř čtyřicet let v poušti jako kajícnice, kterou živil andělé a její dlouhé vlasy zakrývaly její nahotu. S podobnou vizualizací světice se setkáváme v Itálii již ve 13. století, v prostředí

²⁹⁰ Anstett-Jansen 1961, Anstett-Jansen 1994, s. 519.

Německa a dalších západoevropských zemí se rozšířila pak především v průběhu 15. století. Pohřbu sv. Maří Magdalény je v rámci personální historie světice věnována jen marginální pozornost, tudíž také samostatná sekvence legendy je v obrazových uměních poměrně vzácná. Znění příběhu sice hovoří o tom, že byla pohřbena anděly (scéna Nanebevzetí světice za pomoci andělů patří v rámci ikonografie světice zřejmě vůbec k nejoblíbenějším), stručné jsou naproti tomu zmínky o způsobu smrti, popř. o pohřbu světice a o přenesení jejího těla do Aix ke sv. Maximinovi. Sledujeme-li historický a obrazový vývoj světeckého konceptu, podobný děj zobrazil kupř. Tilman Riemenschneider se svou dílnou na jednom z reliéfů pravého křídla oltáře v kostele sv. Maří Magdaleny v Münnerstadt z počátku 90. let 15. století.²⁹¹ Naše scéna však zřejmě odkazuje k jiné - mladší vrstvě příběhu. V něm se praví, že teprve za zbožného neapolského vévody Karla II. z Anjou (vévody ze Salerno) byl v roce 1279 její hrob znovu nalezen, tělo světice vyzdviženo a poté opět slavnostně pohřbeno.²⁹² K tomuto zdroji se váže rovněž zmínka o světlých vlasech Maří Magdalény, které byly údajně (a také naše scéna jej zdůrazňuje) velmi dobře zachovány. Přestože ani samostatné scény nebyly úplně neobvyklé, v rámci svatomagdalenské ikonografie zpravidla vznikaly zejména celistvé obrazové cykly a oltářní celky.²⁹³ Lze proto předpokládat, že ani náš obraz nefungoval úplně izolovaně.

Kompoziční řešení obrazu vychází v základu z tradičních zobrazovacích konvencí obvyklých pro funerální charakter scén založených na rovnoběžném umístění sarkofágu a variabilním řešení shluku postav, které jej obklopují (např. Pietro Lorenzetti, grafika Dürerova atd.). K nejbližším asociacím patří scény Smrti P. Marie či Ukládání Krista do hrobu. Důležitá, i když sekundární role je v kompozici scény přisouzena konkrétnímu prostředí. Figurální výjev se odehrává na pozadí architektury, jíž malíř vtiskl profánní renesanční ráz, i když její aranžmá nevyznívá nijak složitě ani příliš nápaditě. Hlavní motiv sestává z přehledného, frontálně konstruovaného jeviště s dominujícím motivem připomínajícím formu vítězného oblouku (snaha o zdůraznění renesančních elementů je zřejmá z tvarosloví pilastrů, sloupů, římsy atd.) otevírajícího současně průhled do renesančního, palácového arkádového nádvoří. K finesám, jež malíř využil k vystupňování vizuální naléhavosti díla, patří bezpochyby pohled jedné z figur při levém okraji obrazu, která se pokouší tímto prostřednictvím navázat přímý kontakt s divákem.

O zatím jen velmi předběžné lokalizování stylové povahy desky, popř. vymezení její přibližné chronologie se můžeme pokusit prostřednictvím jiných stylově blízkých prací, popř.

²⁹¹ Krohm-Oellermann 1980, s. 16-99.

²⁹² Anstett-Jansen 1994, s. 519.

²⁹³ Jeden z neznámějších je např. oltář Maří Magdalény od malíře Lucase Mosera z r. 1432 v Tiefenbronn.

autorských koncepcí. Zdá se, že svou malířskou povahou koresponduje s programem generace německých malířů činných v prvních desetiletích 16. století, kteří se vyrovnávali s přijetím nových renesančních podnětů - podobně jako např. mnichovský Ludwig Reffinger (1515-1549), Melchior Feselen (asi 1495 Nordlingen?-1538 Ingolstadt), Hans Schöpfer st. (1525 mistr v Mnichově - 1566/1567 Mnichov) a další. Za jiné můžeme zmínit zejména obecnější příbuznost s malbami Melchiora Feselena, jako je kupř. Narození Krista z oltáře v Ingolstadtu (Stadtmuseum, z r.1524)²⁹⁴ apod. Určitá tuhost a bezživotnost jeho figur, která je mu i přes precizní malířskou práci někdy vytýkána, platí i pro našeho neznámého malíře. I když také on dává najevo znalost těchto principů a také jeho postavy prozrazují úsilí o individualitu, není možné přehlédnout určitou provinčnost a naivitu malířského řešení. Obzvláště omezená prostorová představivost odhaluje určité kvalitativní limity: je sice pravděpodobné, že autor pracoval patrně podle italských či takto ovlivněných předloh (popř. tematizoval vztah obrazové architektury s renesanční Itálií), architektura a její tvarosloví je však reprodukována spíše jen povrchně a velmi schematicky. O to zajímavější jsou na druhé straně podkresby, v nichž se nám malíř představuje jako tvůrce s osobitým, spontánním kresebným projevem neomezujícím se pouze na hrubý obrys figur a naznačení základního skladebného řešení, ale pracující s důkladnou modelací a celistvou lineární přípravou obrazu. I přes tento nadstandardní rozsah individuální stopy však pro nás prozatím není rukopis malíře do té míry rozpoznatelný, aby dovolil odkrýt jeho autorskou identitu – zůstáváme proto u paušálního označení. Snad bychom se mohli pokusit pravděpodobnou oblast vzniku úžeji ohraničit umělecky prosperujícím prostředím německých měst – kupř. Augsburgu nebo Mnichova, kde se podobné invence projevují v prvních desetiletích 16. století s největší intenzitou. V tomto ohledu jsou nadhozené poznámky pouze informativní povahy.

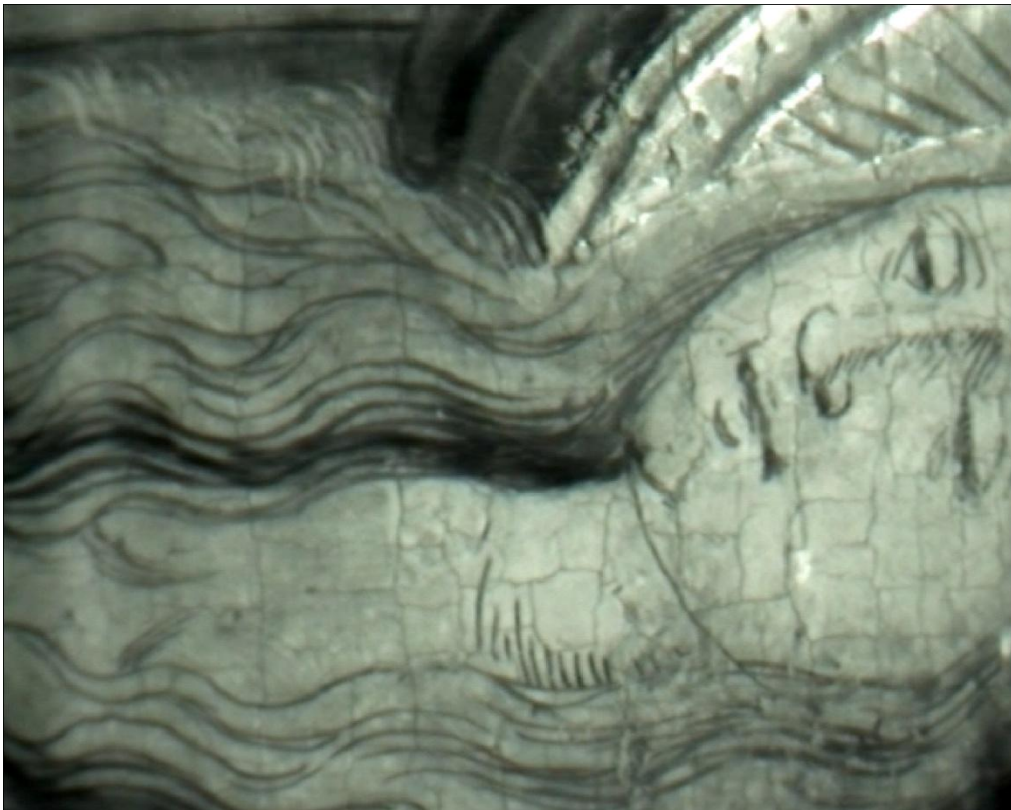
Lit:

Patrně nepublikováno.

²⁹⁴ Richter 1909, s. 194-246.







26.

Ludwig Refinger (kolem 1510/1515 Ingolstadt?-1548/1549 Mnichov)

Návrat ztraceného syna, kolem r. 1540

Tempera, dřevo (smrkové), sestaveno ze dvou horizontálních kusů spojených třemi mašlemi, 77,5 x 92,4 cm.

Stav: v minulosti restaurováno, zažloutlý lak, dřevo napadené červotočem (neaktivním), místy ztrouchnivělé, zbytky přelepu papírem, deska mírně zborcená, překližena vertikální lištou o šíři cca 6 cm, hrany opatřeny lištami a znovu zasazeno do dřevěného rámu (architektonický motiv okna).

Na rubu desky několik nápisů a značek.

MG v Brně, inv. č. A 958.

Provenience:

V r. 1943 aukce ve vídeňském Dorotheu, č. 486, č. kat. 171, obr. tab. 6 (L.Reffinger – připsáno).²⁹⁵ 1943- 1959 sbírka Otakara Vaňury. Do sbírek MG získáno ze sbírky Otakara Vaňury v r. 1959 (na základě přípisu rady KNV Brno, poř. č. VIII, 1959 č. V).

Obraz zakoupený do Vaňurovy sbírky v aukci vídeňského Dorothea v r. 1943 figuruje pod připsáním Ludwigu Reffingerovi. Tento německý malíř spojovaný s průnikem renesance do jihoněmeckého prostředí se učil společně s portrétistou Hansem Muelichem v dílně Wolfganga Muelicha (1506–1541) v Mnichově.²⁹⁶ Poté byl spolupracovníkem Barthela Behama a za jeho asistence byl činý pro vévodu Viléma IV. Po Behamově smrti v r. 1540 převzal jeho dílnu. Pracoval zejména pro vévody z Bavorska-Mnichova a Bavorska-Landshutu (v Landshutu realizoval malby v rezidenci humanisticky vzdělaného Viléma X.). Přestože proslul převážně jako malíř historických obrazů (známy jsou scény ze Starého zákona, řecké a římské historie), je mu připisováno rovněž několik portrétních děl osobností náležejících k dynastii Wittelbachů. V kategorii deskových obrazů historií jsou autorovi s jistotou připisovány prakticky jen tři exempláře (dva v Mnichově a jeden ve Stockholmu) a hypoteticky několik ojedinelých kusů.²⁹⁷

Téma svatolukášského evangelia (15,11-32) zpracovává staré téma představující archetypální biblické podobenství křesťanského odpuštění. Ztracený syn se vrací s pokorou do svého rodného domu, když prošel důležitou životní zkouškou – promarnil svou část majetku

²⁹⁵ Vyvolávací cena 8000 RM, cena 20 000 RM.

²⁹⁶ Killy-Vierhaus 1998, s. 183, Handbuch der Renaissance 2002, s. 159, Kat. Linz-St. Florian 1965, s. 140-141.

²⁹⁷ Blankenagel 1973, s. 14-40. K dalším připsáním autorka viz zvl. 84-88.

prostopášným životem a skončil jako pasák vepřů.²⁹⁸ Téma vstupuje v průběhu středověku do nejrůznějších médií – oblíbené bylo např. v katedrální sklomalbě.²⁹⁹ Jeho větší rozšíření pak zaznamenáváme právě v obrazovém repertoáru 16. století, kdy pro svůj narativní potenciál i „atraktivní příležitost k identifikaci“ nacházelo u publika vstřícnou odezvu.³⁰⁰ V zorném poli umělců se přitom ocitaly různé aspekty příběhu, jejichž společným vyústěním byla pointa se šťastným koncem. Také na našem obraze je obsahovým těžištěm scéna, v níž otec syna, vracejícího se pokorně domů, s odpuštěním vítá. Je sice rovněž pojata vyprávěcím způsobem (tomu vychází vstříc i mírně horizontální formát obrazu), avšak nechte se středověkým cyklickým způsobem zleva doprava, nýbrž je zkoncentrována v jediné kompozici. Má jinou vyprávěcí logiku. V obraze je sice také zhuštěno několik sekvencí příběhu - především synův odchod a příchod, jak dokládá nejspíše opakující se podoba otce zobrazená (soudě z totožné fyziognomie a čapky) v postavě, jež syna zdržuje v odchodu, i té, která jej s odpuštěním vítá. Scéna je však pojata ve své komplexnosti jako obrazové vyprávění strukturované do různých, vnitřním dějem spojených dílčích dějových epizod a příslušných figurálních skupin: ve dveřích je v jejich centru matka s expresivními gesty radosti i dojetí, atmosféru slavnostního návratu pak dokreslují postavy s trumpetami, ženy vyklánějící se zvědavě z okna apod. Koncept obrazu se tedy rozvíjí v intencích vývoje obrazových umění na počátku 16. století směřujících především k emancipaci autonomního, jednotlivého obrazu.

Jako jeden z prvních zpracoval podobné téma jako samostatný motiv např. Albrecht Dürer v listu Návrat ztraceného syna (B 1, Bartsch 28) nebo Lucas van Leyden v r. 1510. I když je ideovým jádrem v podstatě komorní „drama“, meditativní, intimní okamžik návratu a odpuštění, pod jehož povrchem se koncentruje ambivalentní vztah otce a syna (vzpomeňme kupř. jak téma později ztvárnil Rembrandt), popř. vztah mezi bratry, náš obraz jej zpracovává velmi svérázně. Scéna na brněnském obraze je pojata jako veřejné divadlo, popř. jako efektně inscenovaný výjev odehrávající se na veřejném prostranství. Srovnáme-li kupř. prostředí venkovské návsi u Dürera, ukazuje se, jak principálně jeho povahu změnilo přenesení do jiných jevových souřadnic. Metaforický obsah je tematizován spíše nepatetickým způsobem, jako jedna ze sekvencí na pozadí rozličného každodenního lidského počínání, k jehož

²⁹⁸ „Přineste ihned nejlepší oděv a oblečte ho; dejte mu na ruku prsten a obuv na nohy. Přiveďte vykrmené tele, zabijte je, hodujme a buďme veselí...“ Když si starší syn stěžuje na nespravedlnost vůči sobě, který celou dobu řádně sloužil, plnil všechny příkazy, a nedostává se mu podobných poct, odpoví mu otec: „Synu, ty jsi stále se mnou a všechno, co mám, je tvé. Ale máme proč se veselit a radovat, poněvadž tento tvůj bratr byl mrtev, a zase žije, ztratil se, a je nalezen.“

²⁹⁹ Připomeňme výskyt motivu na oknech středověkých domů v Sens, Poitiers, Auxerre, Bourges, také v Chartres. Jedná se přitom o scény strukturované a integrované do vzájemně provázaných cyklických forem.

K tomu např. Parmentier 1998.

³⁰⁰ Renger 1979.

vizuálnímu zpřítomnění jsou použity všední skutečnosti odpozorované ze soudobého života. Nechybí mu ani určitý rys moralistické propagace spojené s reformační společností.

Brněnský obraz velmi dobře zapadá do kontextu Reffingerovy zralé tvorby, tak jak ji reprezentují realizace historických nástěnných maleb v rezidenci v Landshutu (v letech 1537–1543), ale zejména typické deskové malby, jejichž stěžejním příkladem jsou zvláště historické scény v Alte Pinakothek v Mnichově – k nimž patří výjev představující Oběť Marca Curtia z roku 1540.³⁰¹ Přelidněná scéna brněnského obrazu s hlavním jevištěm v popředí charakteristická obrazovým bohatstvím a množstvím dobových reálií, odehrávající se na pozadí napůl městských kulis a napůl krajinného průhledu do hloubky obrazu, demonstruje neméně exemplárním způsobem malířovu fascinaci renesanční estetikou. Reminiscence konkrétního formálního tvarosloví italské renesanční architektury stejně jako antikizující kostýmní prvky zrcadlí rostoucí zájem o dobový, realistický detail i malířův smysl pro žánrovou anekdotičnost. Podobný charakter zalidněných kompozic autor adaptuje a hojně uplatňuje také ve scénách náboženských, jak dokládá výjev Smrti sv. Lorence ve sbírkách Louvre (inv. č. INV 18977). Nakolik jsou architektonické kulisy jeho obrazů podmíněny empirickou zkušeností není zcela jisté – vyslovován je v této souvislosti předpoklad malířovy znalosti renesanční architektury Benátek, Florencie a Říma. Pravděpodobná je také varianta, že mohl zpracovávat podněty svých dvorských spolupracovníků - jako Barthela Behama nebo Albrechta Altdorfera, připomínány jsou rovněž vlivy grafiky Marca Antonia Raimondiho a dalších.³⁰² Pro Reffingera je zřejmě typická synkretická povaha tvorby transformující výtvarné prostředky různého původu způsobem, jež má nejbližší stylistické ekvivalenty v umělcově zralé tvorbě kolem roku 1540. V kontextu jeho vesměs monumetálních (také mnichovské obrazy jsou větších rozměrů)³⁰³ a společensky exponovaných oficiálních zakázek máme v brněnském obraze naproti tomu v umělcově tvorbě poměrně ojedinělý příklad z kategorie komornější formy závěsného obrazu.

Lit.:

Pešina 1962, s. XIX.

Kat. Brno 1995-1996. č. kat. 202, s. 120.

³⁰¹ Kat München 1986, s. 405-406.

³⁰² Kat München 1986, s. 406 a doposud jediná monografická práce - disertace Blankenagel 1973.

³⁰³ Rozměry desky s Obětí Marca Curtia jsou: 162,4 x 123,1 cm.



27.

Německo nebo Nizozemí

Sedící Madona, kolem r. 1430/1440 (?)

Alabastr, v. 19 cm, š. 9,3, hl. 5,5 cm, zbytky polychromie a zlacení. Figura zezadu opracovaná, lavice tvarově uzavřena hladkou rovnou plochou. Na ní zezadu zbytky červené, patrně vlastnické pečeti.³⁰⁴ Otvory v hlavách a zbytky kovu ve vlasech dítěte připouštějí možnost o existenci korun v podobě kovových aplikací.

MG v Brně, inv. č. E 973.

Provenience: Zakoupeno v roce 1999 ze soukromého majetku ve Slavonicích. K provenienci není nic bližšího známo.

Jako jediná slonovinová řezba podní gotiky ve sbírce MG má práce zcela prominentní postavení. Ve 14. stol. byl alabastr nejdříve používán ve Francii, Španělsku a Německu. Také Anglie však masově produkovala církevní sochařské práce i reliéfy v alabastru, které - použity individuálně či v oltářích - jsou dnes roztroušeny po mnoha světových sbírkách³⁰⁵. Díky mramorovému vzhledu, materiálově světelným kvalitám i relativně snadnému způsobu zpracování se alabastr těšil velké oblibě a zvláště v 15. století prožívá největší rozkvět.³⁰⁶ Obzvláště v první polovině století vznikaly významné alabastrové řezby excelentní umělecké kvality, z nichž k nejznámějším patří kupř. skupina Ukřižování z Rimini (ve Frankfurtu) a celý okruh s ní provázaných příbuzných prací seskupených kolem anonymní autorské osobnosti tzv. Mistra z Rimini, které nacházíme roztroušeny ve Flandrách, Holandsku, Německu, Itálii, Polsku i v zámoří. Ačkoliv se technicky alabastrová řezba řídí základními principy sochařského řemesla, alabastrová produkce drobných komorních devocionálií vznikala jako určitá specializace. Nebylo však zřejmě vzácné ani spojení řezbáře alabastru a zlatníka (příklad kolínského mistra Gusmina). Některé kusy bývaly také polychromovány a zlaceny (zbytky jsou patrné také na brněnském exempláři) po způsobu dřevěné plastiky.³⁰⁷

V rámci dosavadní klasifikace nejvýznamnějších stylových skupin alabastrové produkce nepatří naše práce k obvyklým typům opakovaným v sériové produkci, jež se vyznačuje

³⁰⁴ Fragment pečeti nicméně nedovoluje bezpečnou identifikaci - hypoteticky se ke zvážení nabízí kupř. podoba pečeti nostické obrazárny? K tomu viz: Slaviček 2007, obr. 69 na s. 75 (podoba královské korunky nahoře nad ní roztažená křídla ptáka).

³⁰⁵ Cheetham 1984.

³⁰⁶ K historii alabastrové skulptury viz starší práce: Swarzenski 1921, zvl. s. 167-175. V českém prostředí: Stehlíková-Zavřel 1996, s. 35-40.

³⁰⁷ Swarzenski 1921, s. 173.

značnou mírou kompozičních a motivických shod. Výrazným znakem naší řezby je robustní typika figury odrážející určité naturalistická tendence a neklidný formální charakter povrchu. Naše práce sice není v detailu tak precizní jako např. zmíněný okruh kolem Mistra z Rimini, vyznačuje se však přirozenou intimitou. Svým vznikem je rovněž nepochybně pozdější, jak napovídá tvarosloví ztrácející svou látkovost a rozvíjející se směrem k pozdně gotickému, tužšímu formálnímu tvarosloví. Odklon od starší tradice je patrný v tvarově robustnější a kompaktnější postavě i v typu tváře - chybí jí elegance francouzských děl. Řezba je koncipována vesměs pro jednopohledovost, figura je bohatěji obalena drapérií, pokročilejší a výraznější je stupeň její stylizace, zachovává však sumární konzistenci a relativní plošnost. Důležitá je zde stylová umělecká změna spojená s druhou třetinou 15. století – kdy začíná být internacionální styl postupně modifikován pronikajícími realistickými invencemi, jejichž názorovým epicentrem bylo Nizozemí. Je proto logické, že nejbližší analogie nacházíme právě v tomto regionu nebo v oblasti jihozápadního Německa: příkladem je např. alabastrová Madona Frankfurtského Liebighausu (kolem 1430/1440),³⁰⁸ s níž naše práce sdílí nejen široké proporce figury, ale rovněž analogie v typice robustní ženské tváře, baculatého dítěte i v celkovém charakteru záhybového systému. Těmito rysy se blíží württembersko-francké skupině dosti masivních a blokovitě pojatých figur a figurálních skupin z doby kolem r. 1440 (sv. Juda Tadeáš v Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově a několik stylově příbuzných Madon v Mnichově, Norimberku a Stuttgartu), s nimiž sdílí rovněž drobné rozměry i podobný způsob technického zpracování.³⁰⁹

K srovnatelným exemplářům relativně stejného data dále patří Madona ve sbírkách Metropolitního muzea v New Yorku (Kat. New York 1999, č. kat. 217), jejíž vznik je lokalizován rovněž do Nizozemí. Ačkoliv také tato práce vykazuje obdobné formální znaky, má poněkud mírnější tón a povšechnější charakteristiku – přinejmenším míra realismu není tak demonstrativní, jak je tomu u výše zmíněného okruhu děl. Obecnější typové analogie bychom mohli konstatovat u prací, jako je Madona ve sbírkách v Národní galerii v Budapešti datovaná kolem 1450 (Balogh 1994, obr. 334) nebo Madona z doby kolem roku 1440 (Budapešť, Balogh 1994, obr. 333). Přestože v uvedených příkladech jde spíše o obecnější vztah (tyto práce mohly vzniknout v odlišných geografických lokalitách), můžeme je nicméně považovat za stylově i dobou vzniku přibližně paralelní. K další odborné diskuzi se však také nabízí zcela odlišná hypotéza. Markus Hörsch v souvislosti s touto prací vyjádřil pochybnosti

³⁰⁸ Kat. Frankfurt 1976, č. kat. 4, s. 115.

³⁰⁹ Kollmann 2000, s. 163-165, obr. 2, 3, 4, 5. Rozměry se pohybují mezi 21-36 cm, zadní strany jsou obvykle ploché (tamtéž, s. 166).

o jejím středověkém původu – domnívá se, že (vzhledem k utváření hlavy se jedná o barokní figuru, která přebírá záhybovou strukturu 15. století³¹⁰. Alabastrové předměty byly díky snadné mobilitě exportovány do relativně vzdálených oblastí. Jejich vzácnost i jejich privátní využití je důvodem, proč se podobné kabinetní kusy stávaly předmětem sběratelského zájmu a často střídaly své majitele. To vše hovoří pro předpoklad novodobého historického importu.

Lit.:

Patrně nepublikováno.



³¹⁰ Markus Hörsch, Kaliopi Chamonikola (ed), Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách – From far and Nera: Medieval imports in Moravian and Silesian Collections (recenze), v: Umění LVIII, 2010, s. 337.



28.

Severní Nizozemí (Utrecht?) nebo dolní Porýní

Madona, 1460-1480

Dřevo, plná plastika, bez polychromie, v. 33 cm.

Stav: poškozeno – chybí pravá ruka Ježíška od zápěstí.

MG v Brně, inv.č. E 704.

Provenience:

Před r. 1872 sbírka profesora Hanse Mohra v Kolíně nad Rýnem. Duben/květen 1872 zakoupeno knížetem Janem II. z Lichtenštejna v Kolíně nad Rýnem. Darováno do Uměleckoprůmyslového muzea (Kunstgewerbemuseum) 15. 12. 1880 (evidováno pod inv. č. 2650); v r. 1953 vedeno v evidenci jako státní deponát pod č. 192; 18. 5. 1977 definitivní přesun do sbírek obrazárny MG.

Madona byla s největší pravděpodobností knížetem Janem II. z Liechtenštejna zakoupena r. 1872 v Kolíně nad Rýnem ze sbírky profesora Hanse Mohra (v tomto případě je patrně identická s „eine kleine Madonna in Nußbaum“, a uměleckým původem lokalizovaná do dolního Porýní s předpokládanou dobou vzniku na přelomu 14. a 15. století).³¹¹ Starší inventární záznamy sbírové instituce kladou řezbu až na začátek 16. století.

Plná a volně řezaná skulptura komorního charakteru zamýšlená pro soukromou zbožnost prokazuje svůj specifický půvab a výtvarnou kvalitu velkorysým řešením a technickou suverenitou řezbářské práce. Charakter plastiky utváří vzpřímený, vážný postoj figury a kompoziční rozvrh založený na měkké ladné křivce postavy a elegantním drapériovým systémem. Oblečené dítě s jablkem v levé ruce jako symbolu hříchu je starým a tradičním křesťanským ikonografickým motivem, podobně jako velká, honosně zdobená koruna umocňující symboliku Madony jako královny nebes. I přes drobné rozměry řezba vykazuje smysl pro monumentalitu a nad rámec běžných konvencí vyniká pozoruhodnou mírou přirozené spontaneity a expresivity ve vyjádření vztahu matky a dítěte.

Komparace naznačují, že Madona je zřejmě volnější variantou poměrně oblíbeného kompozičního modelu, který je relativně hojně a v různých podobách přepracováván zejména v dolnorýnském uměleckém prostředí. Např. v Kolíně nad Rýnem u Mistra Tilmana a v jeho dílně se s ním setkáváme v řadě, prakticky jen mírně obměňovaných verzí³¹² (za všechny

³¹¹ K tomu viz Straková v příspěvku v tomto katalogu s odkazem na Hausarchiv des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Ankaufe Wien und verschiedene Städte, 1. Juni 1872.

³¹² Kat. Köln 2001, zvl. s. 40-45.

uvedme alespoň jednu z nejstarších - Madonu bavorského muzea v Mnichově).³¹³ Snad jen mírnější akcentování nosné a volné nohy a rozlišení mezi vrstvou spodního šatu a pláště projevuje nápadnější rozdíly. Vnější stylistická povaha práce tedy předpokladu dolnorýnské umělecké provenience vcelku odpovídá. Svým charakterem inklinuje, zdá se, blíže k oblasti dnešního Nizozemí. Vedle použití tvrdého dřeva a technologického provedení, jež zachovává přírodní, nepolychromovanou materiálovou strukturu povrchu,³¹⁴ je dalším neméně relevantním kritériem také pozoruhodná míra realismu, s níž je kupř. vyjádřen hravě bezprostřední pohyb dítěte i jeho individuální, takřka portrétní fyziognomie. Charakter drapérie splývající převážně v dlouhých liniích v ladném, měkkém rytmu si i přes lineárně akcentované vedení záhybů zachovává svou měkkou a pružnou látkovost, svádějící zřejmě v nejstarších záznamech k jejímu vrození na přelomu 14. a 15. století. Zatímco v charakteru řásnění není ještě příliš patrné ztvrdnutí záhybového stylu a jistá archaičnost prostředků je na místě, řezbářské provedení zadní strany naopak překvapuje kontrastními geometrizovanými strukturami patrnými jak v obrysu, tak ve vnitřním pročlenění pláště. Z hlediska vřazení do konkrétní vývojové fáze hovoří tato rozpornost jistě již ve prospěch druhé poloviny 15. století.

K objasnění názorového východiska poslouží zejména rozmanité polohy rozsáhlé nizozemsko-dolnorýnské řezbářské produkce této doby, které reprezentuje řada uměleckých osobností. K nevlivnějším patřil Mistr Arnt z Kalkar a Zwolle (aktivní mezi 1460-1491 v Kalkar a Zwolle), s nímž jsou spojovány chórové lavice z r. 1474 a oltář sv. Jiří v Cleve.³¹⁵ Charakter místní řezbářské produkce ovšem ovlivňovaly realizace dalších důležitých dílenských okruhů – jeden z nich se váže zejména k utrechtskému řezbáři Adriaen van Weselovi³¹⁶ (1417-cca 1490). Jeho osobitému stylu s rysy blízké dvorské elegance, formálně kultivovaným kompozičním celkům seskupovaným do malých, převážně v dubovém dřevě provedených figurálních skupin, není brněnská madona svou povahou cizí (viz kupř. Madona v Rijksmuseum v Amsterdamu, v. 55 cm, inv. č. BK-NM-3888).³¹⁷ Na rozdíl od zmíněné práce vrozené do doby kolem r. 1480, se zdá být brněnská řezba v traktování drapérie poněkud měkčí, snad jako projev poněkud dřívějšího vzniku. Nedosahuje zřejmě také brilance technického provedení - zejména v detailu je evidentně zběžnější (srovnej např. pravidelné, plasticky kompaktní, jen lineární zvlnění vlasů apod.), přesto je kvalita našeho exempláře v

³¹³ Tamtéž, obr. na s. 42.

³¹⁴ Rommé 1999, zvl. s. 99-109.

³¹⁵ Westermann -Angershausen 1993. K tomu také Kat. Köln 2001, s. 398.

³¹⁶ Kat. Amsterdam 1980.

³¹⁷ Rijksmuseum Amsterdam, http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/BK-NM-3888?lang=en&context_space=aria_catalogs&context_id=Term_00025967_en (vyhledáno 5.7.2009)

jeho delikátně propracované drapérii stále velmi vysoká. (Proto působí poněkud překvapivě pochybnosti, které co do autentičnosti řezby vyslovil Markus Hörsch, který se přiklání k názoru, že se jedná o novodobé falsum)³¹⁸. Volná spřízněnost s tímto názorovým okruhem, s nímž naši práci spojuje analogická povaha drapériového systému, rytmická elegance i formálně klasicistní ráz, otevírá možnosti k dalšímu zpřesňování autorské provenience. To je však úkol pro specialisty. Naše zjištění se musí spokojit situováním do umělecké krajiny, vymezené přibližně oblastí dolního Porýní a jeho západní nizozemskou částí a zařazením do kategorie anonymních tvůrců pracujících v intencích řezbářského způsobu Adriaena van Wesel.

Lit:

Patrně nepublikováno.

³¹⁸ Hörsch 2010, s. 337.



Adriaen van Wessel, kol. 1480
Rijksmuseum Amsterdam
Inv.č. BK-NM-3888, Oak, v. 55cm

29.

Severní Nizozemí (Utrecht?)

Sv. Petr, třetí čtvrtina 15. století

Dřevo, plná plastika, zadní strana rovná, v. 36,5 x 12,5 x 6,5 cm, bez polychromie.

MG v Brně, inv. č. E 701.

Provenience:

Před r. 1872 sbírka profesora Hanse Mohra v Kolíně nad Rýnem. Duben/květen 1872 zakoupeno knížetem Janem II. z Lichtenstejna v Kolíně nad Rýnem. Darováno do Uměleckoprůmyslového muzea (Kunstgewerbemuseum) 15. 12. 1880 (evidováno pod inv. č. 2649); v r. 1953 přesun (vedeno v evidenci jako státní deponát pod č. 189); 18. 5. 1977 definitivní přesun do sbírky obrazárny MG.

Plastiku sv. Petra nepřímo identifikuje pro středověk vyhraněná typika tváře a její fyziognomie a pochopitelně kniha a gesto pravé ruky s klíčem (s chybějící horní částí) jako světcův konvenční individuální atribut. Drobné rozměry hovoří pro domněnku o původním, patrně izolovaném postavení figury jako předmětu určeném pro privátní devoci.

Kompozice plastiky je založena na přísně frontálním řešení, poměrně kompaktním obrysu a i při plném opracování zadní strany v podstatě na plošně a jednopohledově konstruované draperii. Její základní motivická skladba vytváří oblý závěs před tělem s vnitřní strukturou vertikálně rytmizovaných záhybů a s tuhým cípem na vnitřní straně pravé ruky. Zatímco takovéto řešení náleží k poměrně široce rozšířeným kompozičním modelům, styl figury je natolik specifický, že dovoluje zúžit uměleckohistorický zájem patrně přímo směrem k utrechtskému uměleckému prostředí.

Srovnání s některými plastikami této oblasti totiž prozrazuje, že je brněnská řezba volnou variantou modelu či typu figury, jehož prvotní formální východisko je v odborné literatuře hledáno někde v „trychtýřovitém“ motivu drapérie Rogiera van der Weyden (Hilger 1990, s. 143-145). Jedním z mnoha blízkých příkladů podobného vzorce je kupř. sv. Helena v BNM v Mnichově kladená do doby kolem 1460-1470,³¹⁹ jejíž shody v rozvržení pláště a jeho redukované plošné projekci jsou více než markantní. Tím překvapivější může být zjištění, že brněnský sv. Petr má analogie dokonce ještě bezprostřednější. Je totiž na první pohled téměř věrným, avšak ve dřevě provedeným protějškem figury stejnojmenného světce z pálené hlíny,

³¹⁹ Kat. Köln 2001, č. kat. 70, s. 392-393 (s vyobr.).

kteřá se s dalšími světeckými figurami této kompoziční řady nachází ve sbírce v Münsteru.³²⁰ Vyjma nápadné vnější vizuální shody (obě práce pozoruhodně korespondují svou snahou o harmonický a vyvážený celek, stejně jako stylizací do plošných prostorových plánů) si pozornost zasluhuje rovněž téměř identické rozměry.

Utrecht jako významné biskupské sídelní město bylo v pozdním středověku důležitým centrem produkce skulptur z pálené hlíny, v níž hrály významnou roli vzory a modely odkazující mimo jiné k burgundské produkci první poloviny 15. století. Naše řezba je ovšem zřejmě mladší, zdá se, že nese pozdější stylové znaky: alespoň typ Petrovy hlavy a jeho fyziognomické rysy si patrně nelze představit bez dotyku s mladšími realistickými tendencemi nizozemské orientace. Snad se zde otevírá možnost tyto skutečnosti interpretovat jako příklad kontinuálního lokálního vývoje a v různých materiálech realizovaného způsobu práce.

Srovnání produkce malých figur pocházejících z oltářních dílen (zejména antverpských) tvoří adekvátní pozadí pro uměleckohistorické začlenění naší práce. Pregnantní tvar zaujme brilancí řezbářské práce a pečlivostí v provedení v nejmenších detailech (srovnej kupř. v řezbě provedené oční zornice). I v malém formátu řezba přesvědčuje bravurní uměleckou homogenitou. Přesto lze v koncepci plastiky postřehnout určitý sklon k abstrahování a jistý stupeň stylizace – snad jako průvodní symptom sériově orientované produkce a její standardizace, popř. tvarových zákonitostí vyplývajících z převádění mezi velkým a malým formátem. Poněkud rutinní charakter řezby a dokonalý stav zachování jsou nicméně symptomy, které mohou skutečně vzbudit určitou nedůvěru k autentickému středověkému původu práce. Pochybnosti tohoto druhu vyslovil Markus Hörsch, definitivní odpověď však může poskytnout až dendrochronologický průzkum³²¹. Formální charakter plastiky by sice nejlépe nasvědčoval vzniku v období třetí čtvrtiny 15. století (řezba sv. Petra je výsledkem přibližně stejného stylového stupně jako zmíněná sv. Helena v Mnichově), na druhé straně je třeba vzít v úvahu skutečnost, že podobné modely byly mnohdy v nizozemských dílnách pracujících pro export tradovány v poměrně dlouhém časovém období. Pokud se skutečně prokáže autenticita řezby, přikláněli bychom se v takovém případě k větší časové toleranci třetí čtvrtiny 15. století.

Lit.:

Patrně nepublikováno.

³²⁰ Bischöfliche Diözesanmuseum v Münsteru (zápůjčka Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte v Münsteru), inv. č. BM 206, v. 34 cm. Viz: Kat. Köln 2001, č. kat. 72, s. 396, vyobr. na s. 397.

³²¹ Hörsch 2010, s. 337.



Sv. Petr, Utrecht, třetí čtvrtina 15. stol.
pálená hlína
Münster, Bischöfliches Diözesanmuseum

30.

Severní Nizozemí (Utrecht?), dílna Adriana van Wesel ? (cca 1417-1499)

P. Marie, sv. Jan a Maří Magdalena – fragment z Ukřižování, kolem r. 1480

Dřevo, vysoký reliéf, 40,5 x 27,7 x 8,5 cm, bez polychromie.

MG v Brně, inv. č. E 702.

Stav: dřevo mírně popraskané.

Provenience:

Před r. 1872 sbírka profesora Hanse Mohra v Kolíně nad Rýnem. Duben/květen 1872 zakoupeno knížetem Janem II. z Lichtenstejna v Kolíně nad Rýnem. Darováno do Uměleckoprůmyslového muzea (Kunstgewerbemuseum) 15.12.1880 (evidováno pod inv.č. 2648). V r. 1953 přesun (vedeno jako státní deponát. pod č. 190), v r. 1977 definitivní přesun do sbírek obrazárny MG.

Reliéfní fragment zapsaný pod lapidárním, ale neurčitým označením („Figurengruppe“) je s ohledem na kompozici, ale i proporce, jistě pozůstatkem větší figurální skupiny zřejmě s dějovou vazbou na scénu Ukřižování, tak jak se s tím setkáváme zejména u typických nizozemských forem mnohofigurálních oltářů pozdního 15. století. Srovnatelnými příklady intaktních celků tohoto typu disponují např. sbírky v Berlíně nebo Kolíně nad Rýnem, dokladem jejich exportu do střední Evropy je pak známý antverpský retábl Votivkirche (votivního kostela) ve Vídni.³²² Vyjma oltářních součástí vznikaly často obdobně koncipované reliéfy kupř. také jako jednotlivá zastavení křížových cest.³²³

Spolehlivou rekonstrukci původní podoby výjevu současný stav reliéfu nedovoluje (obě strany jsou ukončeny hladkým řezem), usuzovat můžeme na jeho narativní vazbu uvnitř kompozice. Pohled sv. Jana (jeho postava umístěná nejvýše ve schematicky naznačeném terénu ji snad z levé strany uzavírala) se podle konvenčních zvyklostí zcela jistě obracel ke kříži situovaném vpravo. Řezbáři evidentně něšlo o dosažení prostorové hloubky reliéfu, v popředí zájmu jsou především malebné kvality rozvinuté v sochařském médiu. Určitých decentních iluzivních relací se mu však přesto daří dosáhnout rafinovaným rytmickým odstupňováním a natáčením tváří z profilu i fronálně (hlavy se uplatňují rovněž svou téměř plnou plasticitou). Přestože každá z figur se pokouší i diferencovanou charakteristiku, je ve všech třech tvářích v principu varírován jeden základní obličejový typ odpovídající ideálu harmonicky souměrné oválné tváře s vysokým čelem, mandlovitýma očima, špičatou bradou a

³²² K tomu viz: Saliger 2001, také Kat. München 2005, s. 244.

³²³ Viz např. reliéf Kristu padá pod křížem, jehož autorem je patrně Dries Holthuys. K tomu: Kat. Kleve 2002, č. kat. 6, s. 80.

nevýrazným nosem. Důležitou roli hraje v projevu řezbáře též lineární ornamentika, která se nejnápadněji projevuje v parukovitém řešení Janových vlasů.

Pokus o vymezení teritoriálních relací relevantních pro umělecký původ naší práce vede bezpečně do oblasti Nizozemí, popř. na nizozemsko-německé hraniční území, kde byl vypravěčský charakter mnohofigurálních scén rozvinut např. dílnou Mistra Arnta z Kleve a Zwole (např. reliéf Klanění tří králů v Schnütgenově muzeu v Kolíně nad Rýnem).³²⁴ Paralely v takto orientované řezbářské produkci signalizuje také dvoufigurální fragment reliéfu Ukřižování v Suermondt-Ludwig-Museum v Aachen vedený jako Antwerpská práce kolem r. 1480 (č. kat. 90, s. 52, obr. 47a).³²⁵ Zdá se dokonce, že brněnský exemplář je v tomto srovnání pregnančnější v řezbě. Další názorově spřízněnou prací je reliéf Snímání z kříže v kostele St. Nicolai v Kalkar od Ludwiga Jupana,³²⁶ s nímž pozoruhodně souhlasí typ hany sv. Jana a jeho pečlivá řezba vlasů, tatáž pokrývka hlavy ženské figury vpravo, předpoklady zde mají např. také kostýmní detaily atd. Snad jen modelace drapérie je v našem případě poněkud měkčí, povšechnější a pochopitelně plošnější.

Ještě bližší vztahy nicméně vedou naši pozornost do severního Nizozemí do blízkosti Utrechtu a do sféry vlivu patrně nejdůležitější řezbářské osobnosti pozdního středověku pro toto kulturní prostředí. Kompozičně a stylisticky srovnatelným exemplářem dokládajícím obdobný stylový stupeň je např. reliéf Smrti P. Marie Adriana van Wesel (cca 1417-1499) v amsterodamském Rijksmuseum, kde lze nalézt předpoklady pro techniku nízkého reliéfu, podobně gestikující postavy, event. kresebnost řezbářského rukopisu či pregnanční záhybový styl. K tomu okruhu naši skupinu výrazně přibližuje obdobný figurální kánon i estetický názor využívající dlouhých měkkých linií, stylizovaná typika tváří a k ornamentálnímu detailu inklinující zpracování vlasů (srovnej např. pro Wesela typickou kresbu loken na známém reliéfu s Muzicírujícími anděly v Rijksmuseum v Amsterdamu – inv. č. BK-NM-11647)³²⁷. Že se zmíněné vztahy nezakládají jen na podobnostech stylu a techniky, ale hovoří pro bezprostřednější souvislosti, naznačuje zvláště Weselova Klečící P. Marie z Narození (z r. 1476 – inv. č. BK-NM-11713) srovnatelná rovněž rozměry³²⁸. Řezbářská práce je stejně jako Muzicírující andělé pozůstatkem scény z cyklu ze života P. Marie, tedy ikonografie, kterou může evokovat rovněž brněnský fragment. Pozoruhodnou míru vzájemných analogií nabízí

³²⁴ Westermann-Angerhausen 1996.

³²⁵ Lit: Grimme 1977 (srovnej rozměry: v. 37 cm).

³²⁶ Srovnej in: Gorissen 1969, obr. 90.

³²⁷ Rijksmuseum v Amsterdamu, http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/BK-NM-11647?lang=en&context_space=&context_id= (vyhledáno 4. 6. 2009).

³²⁸ Rijksmuseum v Amsterdamu, http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/BK-NM-11713?lang=en&context_space=&context_id= (vyhledáno 4. 6. 2009).

především mluva gest, lyrika výrazu i měkký reliéfní styl. Oblibu podobných scén v dílně umělce (i jejich kolísající kvalitativní úroveň) lze dále demonstrovat poukazem na výjev Svaté Rodiny ve sbírkách utrechtského Museum Catharijneconvent (1475-1480) nebo plochý reliéf Klanění tří králů tamtéž, kde drapérie sedící P. Marie i její typika intenzívně podporuje předpoklad úzkých vzájemných vazeb. Z tohoto důvodu považujeme pochybnosti o autentickém charakteru díla, jež vyslovil Markus Hörsch, za neopodstatněné³²⁹. Vezmeme-li v úvahu, že výše zmíněné práce jsou vesměs kladeny do doby mezi lety 1460-1480, není vznik brněnského fragmentu v dílenském Weselově okluhu, popř. pod jeho bezprostředním vlivem vyloučen v době kolem roku 1480.

Lit.:

Patrně nepublikováno.

³²⁹ Hörsch 2010, s. 337.





Adriaen van Wesel, Muzicírující andělé, cca 1476
Rijksmuseum v Amsterdamu (dub, 44,5 x 37,5 cm)



Adriaen van Wesel, Smrt P. Marie, cca 1476
Rijksmuseum Amsterdam, inv. č. BK-NM-11859

31.

Švábsko

Madona ze sbírky kanovníka Křiváka, 1470/1480

Dřevo, v. 92 cm, vzadu rovná, původní polychromie.

Olomouc, kostel sv. Václava,³³⁰ sakristie, t. č. expozice Arcidiecézního muzea v Olomouci pod evidenčním č. 84.

Provenience:

Původem ze soukromé sbírky olomouckého kapitulního vikáře P. Křiváka.³³¹

Restaurování v 50. letech (Kotrbové).

Madona označená jako práce jihoněmeckého mistra z doby 50. nebo 60. let 15. století je exemplářem, který zaujímá v souboru středověkých řezbářských importů zcela privilegované místo, přestože badatelská pozornost věnovaná tomuto dílu tomu paradoxně příliš neodpovídá.

Madona stojící na půlměsíci a zobrazená jako apokalyptická žena ve své figurální dispozici koncentruje zajímavý a neotřelý motivický repertoár. Řadí se k ikonografickému typu Madony se závojem, jehož obliba kulminuje v poslední třetině 15. století. Motiv závoje je nejpozději od první poloviny 15. století v evropském umění vnímán jako symbol pro Ukřižování a tudíž pro Kristovu oběť.³³² S oblibou je rozehráván v rozmanitých a emotivně působivých kompozičních verzích, jež se sice mohou odlišovat v jednotlivostech, jednotlivé typologické skupiny však zpravidla spojují některé společné prvky. V našem případě je významovým těžištěm dítě otáčející se frontálně k divákovi a kombinující symbolický prvek hry se závojem s gestem pravé ruky, v níž drží jablko, tradiční symbol hříchu. Závoj vyčnívající zpod koruny světice rafinovaně obtáčí její hlavu, v esovitě zvlněné křivce spadá na dítě (a současně jakoby bezděčně kryje jeho nahotu), obtáčí jeho postavičku zezadu aby jeho cíp malý Ježíšek konečně uchopil graciézním gestem své levé ruky. Pohyb i vrapování pláště sice působí na první pohled samoučelně, je však poměrně smysluplně motivováno – sice jako důsledek přetažení cípu pláště, jehož výběžek se v obrysu figury výrazně uplatňuje na protější straně u nohou dítěte. Výraz nestability je vyvolaný jednak „trhaným“ tanečním pohybem, znejasněním ponderace figury a do značné míry rovněž značným formálním

330 Registrační číslo Státního seznamu movitých kulturních památek okresu Olomouc 4270. Evidenční list uložen v archivu Památkového ústavu v Olomouci.

331 Groborzová -Schürmannová 1970, kat. č. 13, s. 80 uvádí, že dle sdělení Alberta Kutala byla plastika zakoupena v Salcburku.

³³² K tomu např. Tripps 1999, s. 25-35.

neklidem povrchu opticky roztržitého do husté struktury kovově tuhých a zmačkaných záhybů. Navzory tomuto vnějšímu charakteru tvoří plastickou dispozici řezby kupodivu relativně kompaktně cítěná hmota, v níž hraje důležitou úlohu abstraktní formální struktura utvářená geometrizovaným vedením linií a zvláštní mírný sentiment výrazu tváře svěťice, typický zvláště pro švábské řezbářství.

Protože s motivem se setkáváme nejčastěji v dílně nebo okruhu Michela Erharta a rozšířen je zvláště v okruhu ulmské školy, byl prototyp podobného druhu zobrazení některými badateli hledán v některé, dnes patrně ztracené figuře, snad původně příslušející k ulmskému nebo bývalému kostnickému hlavnímu oltáři (1465-1467) – dnes zničené práci Nicolase Gerhaerta.³³³ Složitou genezi tohoto typu a jeho komplikované vývojové fáze zde však sledovat nemůžeme, omezíme se proto jen na lakonické konstatování, že je s největší pravděpodobností odvozen z některého prototypu ovlivněného uměním nizozemského sochaře Nicolause Gerhaerta z Leydenu (aktivní 1462-1473).³³⁴ Madona v Olomouci, zdá se, patří k těm dílům, které v tomto procesu zaujímají poměrně důležité místo. Právě v podobných, ve své době moderních pracích se uskutečnil formální přerod od iniciačních gerhaertovských pohybových invencí ke specifickým, švábsky laděným typům Madon. Pro vyjádření podstaty této proměny bychom mohli parafrázovat výrok, že tato fáze představuje jakýsi mezistupeň mezi „porýnským tanečním pohybem a švábskou statikou“ (Deutsch 1977, s. 286). V koncepci olomoucké figury totiž můžeme identifikovat obě důležité komponenty: tu první velmi dobře naznačuje zvláště známá drobná Madona ve sbírkách berlínského musea (1470/1480), kterou Krohm lokalizuje do Štrasburku.³³⁵ Na švábské analogie starší české bádání již několikrát správně poukazovalo: Kotrbová (1950) zmiňuje sochu madony z klášterního kostela v Blaubeuren (1493) a Madony Ochránitelky z cisterciáckého kostela v Kaisheimu a zvažuje možnost připsat olomouckou plastiku Gregoru Erhartovi, případně jeho nejbližšímu okruhu. Jednoznačně nejbližší je jí – jak prvně postřehl Homolka (1969, s. 560) a následně další badatelé (Groborzová-Schürmannová 1970, č. kat. 13, Jeřábková 1996, č. kat.10) - Madona z bývalé sbírky Hohenzolern-Sigmarinen, nyní v Muzeu umění v Düsseldorfu, která je klasifikována jako horno-švábské dílo z doby kolem roku 1470-1480.³³⁶ Obě řezby se jen poněkud liší v pohybu a výrazu tváře (německá varianta je štíhlejší, také její tvář je oválnější a ve výrazu lyričtější), kromě téže kompozice a gestiky jsou však stejným způsobem zpracovány řezbářské detaily, modelace povrchu a ke společným znakům

³³³ Deutsch 1977, s. 276-282.

³³⁴ Recht 1987, s. 115-151.

³³⁵ Kat. Ulm 2002, č. kat. 12, s. 249-250.

³³⁶ Kat. Düsseldorf 1929, č. kat. 16, obr. 16.

patří rovněž hlava jakoby vyvrácená a otočená ke straně.³³⁷ (Ke srovnání se nabízí např. sv. Helena ve sbírkách Württembergisches Landesmuseum ve Štuttgartu – Ulm, 1470/1480).³³⁸ Zatímco názory na stylovou povahu řezby jsou relativně ustálené, pokusy o datování zůstávají naproti tomu značně rozkolísané. Kotrbová (1950) se domnívá, že madona vznikla v prvním desetiletí 16. století, Groborzová-Schürmannová (1970) obě plastiky připisuje ruce téhož mistra, přičemž moravskou Madonu řadí do 80. let 15. století a předpokládá švábskou provenienci. Hlobil (1984, s. 260) se vyslovuje pro datování plastiky kolem roku 1490, Jeřábková pro dobu kolem r. 1480, nejnovější údaje v expozici MU v Olomouci pak předpokládají vznik již v 50. nebo 60. letech. To je ovšem, vzhledem k uvedeným stylistickým relacím, datování dosti nepravděpodobné. Zvážíme-li kriticky všechny uvedené souvislosti, jako reálnější se nám pro vznik řezby i jejího düsseldorfského, snad dílenského protějšku jeví rozpětí let 1470/1480.

Literatura:

Kotrbová 1950, č. kat. 88.

Homolka 1969, s. 560.

Groborzová-Schürmannová 1970, č. kat. 13.

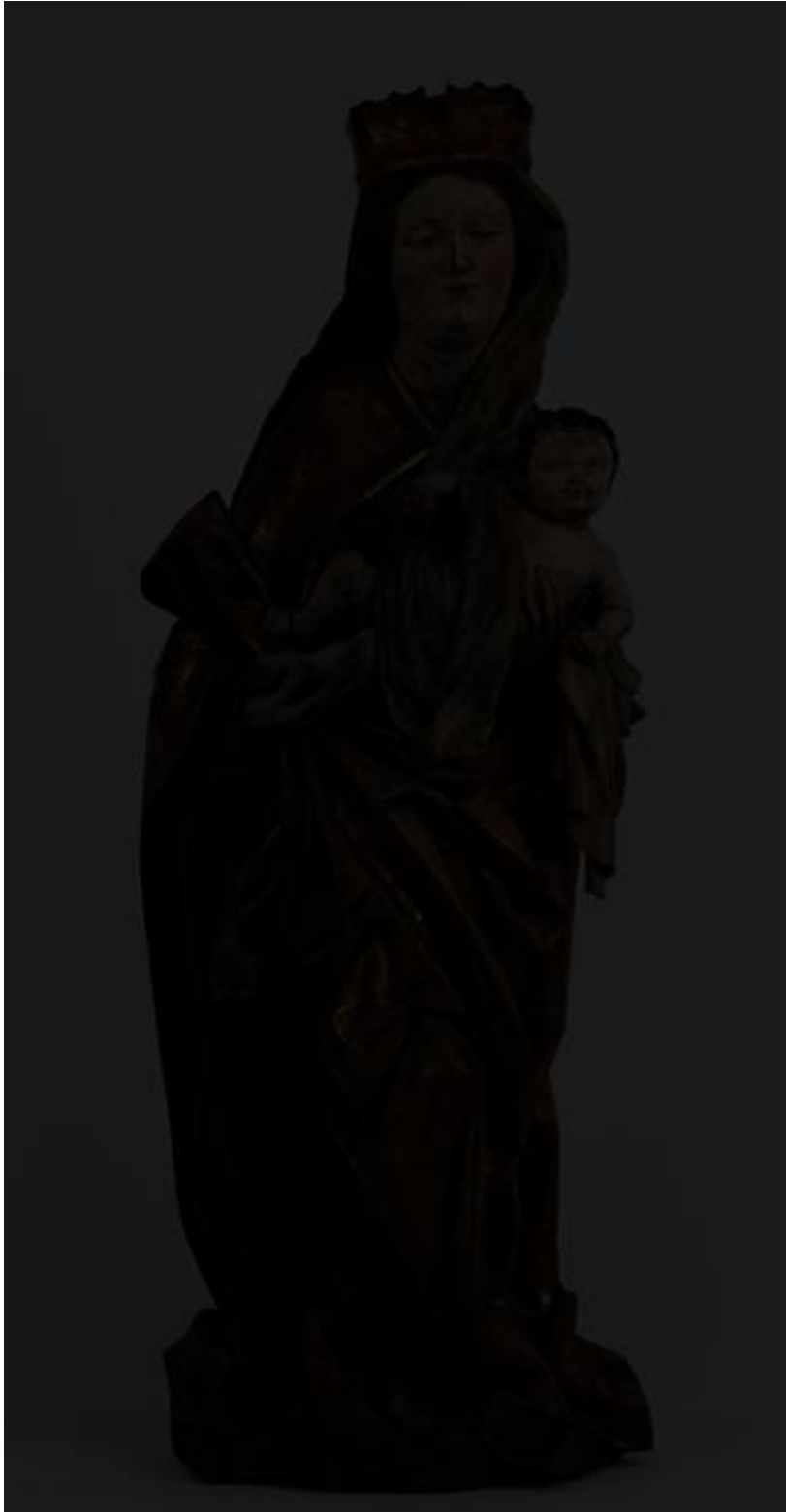
Hlobil-Michna-Togner 1984, obr. 31.

Jeřábková 1996, č. kat. 10.

Hlobil in: Kat. Olomouc 1999, s. 260.

³³⁷ Rozměrově se rovněž řezba blíží svému protějšku v Německu (plastika v Düsseldorfu: lipové dřevo, v. 108 cm).

³³⁸ Tamtéž, č. kat. 14, s. 254-255.



32.

Oblast Bodamského jezera, Voralberg nebo Horní Porýní

Sv. Markéta, 1470/1480

Dřevo, plná plastika, zezadu jen hrubě opracovaná, bez polychromie, v. 55,3 cm

MG v Brně, inv.č. E 703

Provenience:

Do sbírek uměleckoprůmyslového muzea zakoupeno 15. 12. 1907 od Georga Kitzingera v Lindau i.B.³³⁹ (vedeno pod inv. č. 10938). Do r. 1977 vedeno v evidenci jako st. deponát pod č. 191; 18. 5. 1977 definitivně převedeno do evidence obrazárny MG.

Plastika ikonograficky nesprávně označená jako „Madona“ (k mylnému určení zřejmě sváděla bohatě dekorovaná koruna na hlavě světice) byla podle nejstaršího inventárního záznamu získána do sbírek muzea jako práce pocházející z Voralbergu - tedy z geografické oblasti zhruba spojené s nejzápadnější částí Rakouska a Tyrol - město Lindau pak leží v severovýchodní části Bodamského jezera. Individuální atributy sv. Markéty z Antiochie jsou zpravidla koruna, palma, kniha, nejčastěji kříž (nebo berla zakončená křížem) a drak – symbolizující vítězství světice nad ďáblem převlečeným do dračí podoby. Společně s Barborou, Dorotou a Kateřinou je sv. Markéta jednou z oblíbených Quattuor Virgines Capitales. Meč nepatří k běžným atributům světice, podle znění legendy jej však lze chápat jako poukaz na způsob mučednické smrti stětím.

Kompozice figury je založena na rozpothybované ponderaci motivované výrazným vykročením pravé nohy spočívající na těle draka. Dynamika plastiky vyplývá především z úzké základny řezby, a tudíž její lability, připomínající „taneční“ postoj. Také prostorový a plasticky diferencovaný princip kompozičního řešení řezby můžeme považovat za primární východisko pro její formálně-stylovou analýzu. Lapidární draperiový motiv, který vytváří charakteristický vratký trojúhelníkovitý zástěrovitý útvar před tělem patří k invencím, na jejichž rozšíření do různých oblastí vizuálního umění se do znančné míry spolupodílelo grafické médium a to obzvláště prostřednictvím vlivných prací německého anonyma Mistra E. S. (asi 1420-1468), činného kolem a po polovině 15. století v oblasti Horního Porýní.³⁴⁰ Specifický pohybový koncept řezby využívající principu diagonál i kontrastních kvalit světla a stínu, dramatická povaha drapérie a její trojrozměrně vyvinuté cítění prozrazuje hlubokou znalost principů sochařství Horního Porýní v období pozdní gotiky. Předpoklady má patrně

³³⁹ Georg Kitzinger byl malíř, restaurátor a antikvář.

³⁴⁰ Kupř. L. 220.

v tzv. pohybovém stylu 70. a 80. let 15. století, v němž je možné vidět jakýsi plastický ekvivalent zmíněné grafiky Mistra E. S. (srovnej např. řezbu Bolestné P. Marie, Horní Rýn, cca 1470-1480).³⁴¹ Ke zvláštnostem naší řezby patří nadto specifický figurální kánon využívající protikladu bohaté drapérie a relativně malé hlavy, určitá tvarová velkorysost či lapidárnost pojetí, plastické cítění ve velkých hmotách a relativně čisté pochopení zásad tohoto, ve své době progresivního umění. Tyto rysy jsou vlastní typickým pracím této polohy, za které stačí zmínit např. kamenné figury štrasburské kazatelny (většinou kladené do let 1484-1486), kde má naše světičice obecné kompoziční předpoklady např. v postavě P. Marie, Madony a následně pochopitelně také v celé linii názorově odvozených, rovněž do dřeva transponovaných prací.³⁴² Světičice v brněnské sbírce není prací okrajovou, nýbrž má svůj osobitý výtvarný půvab a názorovou intonaci. Pro stylistickou povahu plastiky je příznačná vysoká míra formální stylizace patrná nejen v typice tváře, ale zejména v efektním, takřka ornamentálně cítěném, tvarově propracovaném traktování vlasů a v delikátní modelaci tváře. Původ řezby v okolí Bodamského jezera, popř. v přilehlé hraniční oblasti na pomezí Rakouska, Švýcarska a jižního Německa se přinejmenším ze stylistického hlediska zřejmě nejví jako nepravděpodobný. Voralberské řezbářství (k rakouské straně orientované území Bodamského jezera) reprezentované kupř. tvorbou Hanse Ruelanda a jeho následovníků nicméně působí ve srovnání s naší prací příliš konzervativně – náš řezbář, či dílna snad náleželi k mladší umělecké generaci. V úvahu připadá také švábsko-neckarská oblast (určitými volnými analogiemi jsou kupř. plastiky tří králů ve sbírkách Dominikánského muzea v Rottweilu označené jako „Nekarschwäbischer Bildschnitzer“ z doby kolem r. 1480). Obzvláště západní porýnská část regionu s významnými uměleckými centry - jako je Kostnice, Curych apod. je místem, jenž vyvolává poměrně konkrétní umělecké asociace. S touto oblastí je spojeno nejen působení Mistra E. S. Povahu zdejší sochařské produkce výrazně poznamenaly nizozemské invence, zprostředkované např. činností patrně nejvlivnějšího sochaře pozdní gotiky a exponenta zmíněného směru - Niclause Gerhaerta z Leydenu, který působil několik let nejen ve Štrasburku, ale patrně také prošel právě Kostnicí (1465/1466). Do přibližně takto vymezené a jím přímo ovlivněné širší oblasti lze s největší pravděpodobností lokalizovat vznik naší práce. Z hlediska datování připadá pro její vznik v úvahu relativně krátký interval období mezi lety 1470-1480, popř. 80. léta, kdy zmíněné kompoziční invence zdomácněly v řadě regionálních škol nejen západoevropského, ale i středoevropského sochařství.

³⁴¹ Zimmermann 1985, č. kat. 111, s. 181-182.

³⁴² Recht 1987, obr. 161-170.

Lit:

Patrně nepublikováno



33.

Tyrolsko

Sv. Martin, kolem 1480-1490

Dřevo, plná plastika, vzadu opracovaná, lípové dřevo, v. 92 cm, š. 18, hl. 26 cm, novější polychromie.

Stav: poškozena pravá ruka (prasklina v zápěstí a na podstavci), stav stabilizovaný

SZM v Opavě, inv. č. U 253 B (př. č.1024).

Provenience:

Dar hraběte Wilczka v r. 1910.

Sv. Martin – nepokřtěný římský voják - znázorněný s gestem dělícím se o plášť (názornou součástí zobrazení bývala zpravidla postava žebráka u nohou světce – viz naše č. kat. 51). Příkladem je zejména kolem r. 1490 často opakovaná verze odvozená z grafiky Martina Schongauera B 57 – viz např. Sv. Martin s žebrákem z Wimpfen v Hessisches Landesmuseum Darmstadt: Woelk 1999, č. kat. 57, s. 297-298.³⁴³ Známe nicméně i vyobrazení podobně redukována pouze na figuru světce – v našem, případě je koncipována jako samostatně stojící, trojrozměrná a plně opracovaná plastika. Její charakteristický styl založený na výrazné motorice s protikladnou pozicí nohou obutých v dobových škorňích, lidově robustních, podsaditých proporcích a výrazné hlavě, podobně jako tuhá velkorysá drapérie i specifický typ tváře, vybízejí k hledání původu řezby patrně někde v tyrolském uměleckém prostředí. Právě v repertoáru tyrolského řezbářství se poměrně často setkáváme s oblibou nápadné stylizace vlasů upravených do formy drobných, do prstýnků stočených kadeří, pro pacherovský rodokmen zase hovoří charakteristika obličeje, v detailu zpravidla se šikmo posazenýma očima, napůl sklopenými víčky a poměrně výraznou kresbou ohraničující jejich tvar apod. (srovnej kupř. s postavou Sv. Michaela ve sbírkách muzea v Karlsruhe – Kat. Karlsruhe 1985, č. kat. 194, s. 349, obr. na s. 350, bar. na s. 14).

Hledáme-li názorové východisko stylu, v úvahu přichází prostředí poznamenané vlivem řezbáře (a rovněž malíře) Michaela Pachera (aktivní v letech 1462/1463-1498), prominentního mistra v Tyrolích, který provozoval dílnu v Brunecku. Z ní za téměř třiceti let velmi produktivní činnosti vzešlo kolem desítky archivně doložených oltářů, z nichž k nejdůležitějším lze počítat kupř. oltář ve sv. Wolfgangu, v Bozen-Gries, oltář církevních otců v Neustiftu nebo oltář sv. Michala v Bozen. I když hlavní mistr zpravidla garantoval

³⁴³ Albers 1979, s. 219-233.

koncepční podobu a kvalitu, díky této rozsáhlé produkci a jejím praktickým průvodním fenoménům se v poměrně širokém akčním radiu nepochybně postupně konstitoval poměrně početný okruh spolupracovníků a specialistů, pracujících nejen na jednotlivých projektech, ale také dále rozvíjejícíchch aktivitu v lokálních podmínkách. Tato produkce v následujícím období ve zjednodušenější podobě rozměňovala a modifikovala Pacherův charakteristický nervózní a jakoby chaotický drapériový styl. Taková výrazně stylizovaná a tvarově redukováná modifikace Pacherova řezbářského stylu je dobře patrná kupř. v řezbě sv. Markéty (Pacherova dílna) v Metropolitním museu v New Yorku³⁴⁴ apod.

Předpoklad tyrolského původu můžeme nepřímou dále podpořit poukazem na stylistické analogie s pracemi Hanse Klockera (činný asi 1475-1500) – vedle Michaela Pachera dalšího z důležitých tvůrčích osobností vtiskujících ráz řezbářské činnosti jižních Tyrol.³⁴⁵ K typickým znakům tohoto řezbářského stylu patří hluboce propracované a dekorativně aranžované motivy drapérie, grafický záhybový styl a kresebné modelování obličejů. Také jeho práce (dílna měla sídlo v Brixenu a pokrývala svými produkty poměrně velký geografický prostor) významně poznamenaly následující generace. Zejména jeho oltář v Tramin (jižně od Brixenu), vytvořený kolem r. 1485 dnes v BNM v Mnichově a práce ve vídeňské galerii poskytují řadu srovnávacích příležitostí pro tento obdobný monumetální, dramatický řezbářský styl³⁴⁶ a korespondující formální tvarosloví, jež využívá charakteristický tvrdý, abstrahovaný záhybový systém.³⁴⁷ Pohybovým konceptem a sumární modelací jsou příkladem zejména dvě boční světecké figury z kostela sv. Leonarda v Passier (1486-1490) ve farním kostele v Seefeldu (Egg 1985, obr. 51). Třebaže nemůžeme původ opavské řezby přesně lokalizovat, o tyrolském zakotvení našeho řezbáře nejspíše někde v blízkosti Brixenu není třeba pochybovat – mohl jím být snad některý z následovníků či žáků Pacherových³⁴⁸.

Lit.:

Kat. Kroměříž 1967.

³⁴⁴ Wixom 1999, s. 26.

³⁴⁵ Egg 1985, Naredi-Rainer – Madersbacher 2007, s. 227-230.

³⁴⁶ Husslein-Arco 2009.

³⁴⁷ Kat Wien 1973, s. 46-48.

³⁴⁸ Zmíněný sv. Michael v Karlsruhe, jehož vznik je kladen do jižních Tyrol kolem r. 1480 a který je nejbližší formální paralelou byl kupř. dříve hypoteticky uváděn do souvislosti se jménem Hanse Pachera. Kat. Karlsruhe 1985, č. kat. 194, s. 349, s příslušnými odkazy.



34.

Tyrolsko (okruh Michaela Pachera)

Muzicírující anděl, konec 15. století

Dřevo, plně plastická řezba, zezadu pečlivě opracovaná, hroty záhybů místy později seřezány, v levé horní části zad vyřezán čtvercový, dodatečně zakrytý otvor patrně po relikviáři, v pravé části menší otvor patrně po křídle, v. 56,5 cm, zbytky původní polychromie.

MG v Brně, inv. č. E 971.

Provenience:

Řezba byla spolu s dalšími předměty zakoupena v roce 1885 do sbírek brněnského UPM z uměleckého obchodu v Innsbrucku. V r. 1995 (na základě protokolu nákupní komise z 3. 5. 1995) převedeno do obrazárny MG.

Nerestaurováno.

Vyobrazení anděla se sice objevilo na stránkách katalogu brněnské výstavy (1999), vlastního umělecko-historického posouzení se však plastika doposud nedočkala. S ohledem na její ikonografii a dispoziční uzpůsobení v podobě asymetrické kompozice na pravém koleně klečící a levou pohledovou stranu preferující figury, nelze pochybovat o tom, že je fragmentem většího kompozičního celku. Se zobrazením anděla s hudebním instrumentem – v tomto případě s housličkami – se ve středověkém umění se setkáváme v různých tematických souvislostech tam, kde se obrazový program dotýkal ikonografie nebeské hudby (Psalm 150). Nejčastěji figurují jako asistenční figury doprovázející slavnostní scény nebeských sfér a andělských chórů, obzvláště u výjevů Korunování P. Marie (např. oltář Michaela Pachera ve sv. Wolfgangu, 1479-1481), Narození Krista, Nanebevzetí P. Marie. Andělé s nástroji se však objevují také po stranách Trůnící P. Marie, či na scénách Posledního soudu (H. Memling, Danzig Marienkirche, 1473), popř. jako konzolové figury plnící dekorativní funkci v rámci dalších komplexních programů oltářních retábulů atd.

Po formální stránce je řezba anděla jedním s typických příkladů lámaného pozdně gotického stylu druhé poloviny 15. století. Jeho bližší stylistickou povahu můžeme (také s ohledem na provenienci nejspíše někde z okolí Innsbrucku), hledat pravděpodobně v tyrolském řezbářství. Na první pohled není kupř. úplně vzdálená charakteru prací Michaela Pachera (činný 1462/1463-1498) – analogie ji spojují např. s postavou sv. Markéty Metropolitního musea v New Yorku (připisována dílně v jižních Tyrolích),³⁴⁹ k níž má naše řezba blízko nejen

³⁴⁹ Wixom 1999, s. 26.

velkorysým a vizuálně dramatickým stylem, ale rovněž typickou idealizovanou dívčí oválnou tvář s plasticky akcentovanými obličejovými detaily. Konkrétní tvarosloví založené na husté struktuře fragilních, ostře lámaných, chaotických záhybů počítající s hrou světla a stínu i typ tváře s výrazně kurdnatými a lineárně ornamentalizujícími vlasy je nicméně konvenčnější a snad i stylově pokročilejší.

Tvrdá metalická struktura drapérie v principu upomíná např. na názor Hanse Klockera v Brixenu (činný mezi 1478-1500), vedle Pachera vedoucího sochaře pozdní gotiky v jižních Tyrolích, k němuž má blízko také jasný pohyb a výrazný lineární charakter řezby s charakteristickým způsobem propracovanými, spirálovitými formami vlasů atd. Jeho tváře jsou nicméně jiného rodu a naše práce nedosahuje jeho stupně individuální charakteristiky (srovnej např. s andělskou typikou na tzv. Traminském oltáři Hans Klockera z doby kolem r. 1485/1490 v BNM v Mnichově).³⁵⁰

Poněkud konvenční typika tvarově zjednodušené, líbivě idealizované tváře brněnského anděla a parukovitá dekorativní textura vlasů atd. odpovídá v každém případě spíše charakteru řemeslně standardní dílenské či názorově odvozené řezbářské produkce tyrolského regionu. Je ostatně známo, že oba mistři produkovali kompletní oltářní díla a zaměstnávali několik pomocníků. Vznik plastiky svým krystalicky čistým stylem odpovídá období poslední čtvrtiny 15. století.

Lit.:

Kat. Brno 1999, vyobr. s. 265.

³⁵⁰ Naredi-Rainer – Madersbacher 2007, zvl. s. 227-230. K oltáři také Husslein-Arco 2009.





35.

Tyrolsko (Bavorsko?)

Král, konec 15. století

Líповé dřevo, v. 99 cm, š. 33 cm. Hluboká plastika, vzadu vyhloubená, zbytky původní polychromie a zlacení.

Stav: praskliny, stopy po červotoči, chybí dva prsty pravé ruky, části koruny, další poškození SZM v Opavě, inv. č. U 251 B, př. č. 10.83.

Provenience:

V roce 1909 zakoupil Jan II. z Liechtensteina v Mnichově u A. Scheidhackera pro opavské museum. Dar Jana II. z Liechtensteina opavskému museu r. 1910.

Identifikace řezby není vzhledem k nedostatku atributů úplně snadná - ikonografii krále prozrazuje jablko v levé ruce a gesto pravé ruky, která s největší pravděpodobností původně třímala žezlo. Bližší kontext však zůstává, vzhledem k variantám přicházejícím v úvahu, jen v rovině spekulací.³⁵¹

Osobitý charakter plastiky je dán svérázným měřítkem figury, v němž tvoří výrazovou dominantu proporčně velká hlava s bohatou hřívou jemně kudrnatých vlasů a krátké tělo, jehož kompozici ovládá poměrně výrazný pohyb. Tento charakteristický princip připomínající taneční pozici, je z konstrukčního hlediska vyjádřen především polohou nohou, v řešení drapérie, která zůstává do značné míry kompaktní, však kupodivu nenachází výraznější kompoziční odezvu. Základní motiv drapérie pláště uplatňujícího se výrazněji snad jen dekorativními kvalitami detailu kožešinového límce a pročleněním oděvu ve výstřihu, spočívá pouze v přidržení jeho cípu levou rukou – tedy v prvku určujícím přibližný směr záhybů.

Po plastické stránce krále charakterizuje kompaktní objem a poměrně mělce zrásněná a měkká modelace. Přestože opavská práce svou jednoduchostí, neidealizovanou fyziognomií a proporcemi na první pohled působí poněkud rustikálním dojmem, pro její profánní, takřka módní ráz (dílní zásluhou rovněž zachované polychromie) a bezprostřednost jí nelze upřít vizuální půvab.

Nestabilní taneční kompozicí plastiky a fyziognomií protáhlé, k realistickému ztvárnění inklinující tváře, pohybovou invencí i např. parukovitým pojetím vlasů opavská řezba patrně odkazuje k bavorskému řezbářství – jmenovitě k sochařskému stylu mnichovského řezbáře

³⁵¹ Zvažovat lze např. ikonografii sv. Osvalda, vyloučit však patrně nemůžeme ani možnost jednoho z králů větší scény Klanění (k tomu viz. např. koncepci a rekonstrukci skupiny v Metropolitním museu v New Yorku z 80. let 15. století, Horní Porýní – k tomu: Wixom 1999, s. 18-19.

Erasma Grassera. Současně je ovšem patrná její nemalá odlišnost a svébytnost. Oproti převaze drapérie nad tělem, jež patří k typickým rysům grasserovského stylu, je zde naopak patrné zmírnění pohybové dynamiky, akcentování plasticity figury a úsilí o kompaktní tvar. To jsou důležité faktory, které nejen posouvají její vznik z doby kolem r. 1480 ještě spíše směrem ke konci 15. století, ale indikují patrně také poněkud odlišné umělecko-geografické relace. Obdobným figurálním kánonem, kompozicí a typikou tváře se naše řezba blíží kupř. plastice sv. Michaela v Karlsruhe, pocházející z jižních Tyrol (dat. 1480)³⁵² a uváděné do souvislosti s Michaelem Pacherem (c. 1435 - 1498), proslulým tyrolským malířem a sochařem pozdní gotiky. Ještě bližší paralelu má však patrně ve svěťci (sv. Markétě) ve sbírkách Germánského národního muzea v Norimberku lokalizované do Tyrol a datované kolem r. 1480.³⁵³ Ta byla získána do bavorského musea v r. 1881 (Inv. Pl. 65), bližší informace o jejím původu zřejmě nejsou známy. Vzájemné formální podobnosti jsou však natolik nápadné (v kompozici, proporcích, v práci s drapérií, v rustikální fyziognomii tváří i kupř. v takových detailech jako je charakteristický způsob parukovitěho řešení vlasů), že nevyklučují bližší dílenské vztahy. Vročení opavského krále na závěr 15. století zohledňuje v konfrontaci s výše uvedenými příklady a současně o něco pokročilejší stylistickou povahu řezby.

Lit.:

Kat. Kroměříž 1967.

³⁵² Zimmermann 1985, č.kat. 194, s. 349-350.

³⁵³ Müller 1935, obr. 283, s. 135.



36.

Okruh Erasma Grassera (Bavorsko)

(asi 1450 Schmidmühlen-1526)

Modlíci se P. Marie (fragment ze Zvěstování), konec 15. století

Líповé dřevo, v. 90,8 cm (s podstavcem, v. soklu 5,4 cm), š. cca 23 cm, hl. 22,5 cm. Plná plastika, ze všech stran opracovaná, místy plátěné bandáže, původní polychromie, některé části drapérie a detaily nověji doplněné.

MG v Brně, inv. č. E 158

Provenience:

Zakoupeno v aukci Dorotheum 1909, kat. č. 168 (z majetku rodiny Primavesi v Olomouci).

Restaurováno v roce 2007 (Nad'a Mašková) – restaurátorská zpráva uložena v MG. Proveden laboratorní průzkum – rozbor dřeva, stratigrafie polychromie.

Restaurátorský průzkum:

Poškozená spodní část pláště na levé straně byla již dříve doplněna smrkovým dřevem a domodelována, také na pravé straně byla dořezána malá část pláště. Nohy a část pláště na zadní straně plastiky zcela chybí, v minulosti byly uříznuty. Sokl je novodobý, z jehličnatého dřeva. V minulosti byly také dořezány chybějící prsty: na levé ruce malíček a prsteníček, na pravé ruce se dochoval z původní řezby pouze palec a první článek prsteníčku, ostatní prsty byly dořezány z jehličnatého dřeva. Vysycháním dřeva došlo k popraskání sochy – nejvýraznější je vertikální trhlinka na levé paži a na drapérii pod pravým rukávem (při opravě byly vyšpanovány líповým dřevem). Původní polychromie a křídový podklad se dochovaly pouze v malých fragmentech – při opravě byly retušovány.

Kutal (1967) řezbu ikonograficky identifikoval jako Marii ze Zvěstování. Vyzdvihl její kvality i specifickou výtvarnou povahu (jmenovitě křehkost těla ztrácející se v hluboce členěné a rozbrázděné drapérii) jako typického projevu „tzv. prvního gotického baroka“ 80. a 90. let. Charakter řezbářské práce dává do souvislosti s tvorbou mnichovského sochaře Erasma Grassera (cca 1450-1518 Mnichov). Odvolává se při tom na analogie zejména s oltářem v Ramersdorfu, s domácím oltáříkem BNM v Mnichově a s asistenčními figurami známé scény Ukřižování z Pippingu (taktéž v Mnichově) a řadí brněnskou práci „do těsné blízkosti“ řezbáře a jeho děl z 80. let.

Lze jistě souhlasit s tím, že co do ikonografie, odpovídají gesta rukou skutečně tradiční kompozici Marie přijímající andělské Zvěstování, stejně tak však připouštějí ikonografickou

příslušnost ke skupině pod křížem (viz např. ústřední kompozice na Grasserově oltáři sv. Kříže v Ramersdorfu, 1482).³⁵⁴ Nedávné restaurování řezby, při němž byly odstraněny hrubé novodobé olejové nánosy, významně posunulo jak její estetické vnímání, tak předpoklady pro její kvalitativní a uměleckohistorické zhodnocení. Grasser podobně jako Mistr Blütenburských apoštolů patřil k hlavním představitelům mnichovské řezbářské produkce poslední čtvrtiny 15. století a jejich práce mají mnoho společného.³⁵⁵ Grasser jako vedoucí dílny známé enormní produktivitou (zaměstnával několik tovaryšů a pomocníků) rozvíjel svůj typický řezbářský styl, který byl ovšem ještě později opakován a obměňován v poněkud formalizované a schematizované podobě.³⁵⁶ Replikám, kopiím a variantám, kterých je poměrně velké množství, je pak společné téměř exaktně věrné převzetí motivických prvků drapérie. Pro zmíněný názorový okruh je charakteristický způsob diferencovaného vztahu těla a drapérie a i přes dominantní úlohu frontálního pohledu rovněž výrazný způsob trojrozměrného, plně plastického řezbářského opracování. I přes sklony k typizování (oblý volumen hlavy) se povaha tváře, vedená snahou o individualizaci, vyznačuje ostře řezanou stavbou a poněkud karikovanou mimikou (viz zvláště výrazný profil s vystupujícím a vzhůru mírně zvednutým nosem vybízející ke srovnání zejména s vyostřenou „komickou“ fyziognomií figur z Tance Morisků v mnichovském Stadtmuseu, dále šikmé posazení očí atd.). Výrazovým a dynamizujícím kompozičním protějškem tohoto přístupu je křečovitě vystupňovaný pohyb těla expandujícího do prostoru. Jako výraz osobitého názoru na tělesnost je pro Grassera typické vychýlení těla z osy, potlačení jeho objemu, jeho fragilita a velké, prostorově cítěné záhyby drapérie. Pracem mnichovské dílny je brněnská řezba konečně blízká exponovaným, sice poněkud teatrálním, ale silným emocionálním výrazem.

Určitý kvalitativní posun v povaze naší práce na rozdíl od Grasserových „autentických“ děl, popř. prací primární skupiny, je nicméně patrný v určitém zklidnění extrémní pohybovosti a kompoziční komplikovanosti jeho figur. Podobně lze postřehnout ústup od individualizačních tendencí a příklon k typové a tvarové redukci tváře a méně pečlivě formulovanému tvarovému detailu. Ruce, které bývají v případě této stylové skupiny důležitým komparačním kritériem, nejsou – vzhledem k rozsáhlým doplňkům - bohužel, pro srovnání relevantní. Přestože o grasserovském charakteru plastiky nelze příliš pochybovat (předlohou jsou zejména práce

³⁵⁴ Otto 1988, obr. 16.

³⁵⁵ Otto 1988, zvl. s. 3-5.

³⁵⁶ K tomu viz Otto 1993, zvl. s. 87-90, 96-109. Také Matthias Weniger, v : Kat. Freising 2004, zvl. s. 27-30.

jakou je Truchlící P. Marie z dvojice se sv. Janem z Pippingu připisované Grasserově dílně),³⁵⁷ domníváme se, že povahu vztahu k bavorskému umělci a jeho ateliéru je třeba – s ohledem na strukturovanější názorové rozvrstvení soudobé mnichovské řezbářské produkce - poněkud korigovat. Jako reálnější než dílenská práce se v tomto kontextu jeví spíše volnější stylová, patrně školská příslušnost k okruhu děl umělcem bezprostředně ovlivněných, či na něm závislých. V něm byl Grasserův typický osobní styl, v zásadě nijak výrazně opožděný, prostřednictvím žáků reprodukován a dále rozmnožován. Tato klasifikace je rovněž východiskem pro návrh datování.

Literatura:

Kutal 1967, s. 77.

³⁵⁷ Díla se nacházejí v BNM v Mnichově - vyobr. v: Steiner 2004, obr. 1, s. 28.



37.

Vestfálsko ?

Zvěstování P. Marii, kolem r. 1500

Dřevo (tvrdé), v. 38,8 cm, š. 32 cm, hl. 8,5 cm. Reliéf vyřezán z jednoho bloku. Plochá zadní strana, minimální zbytky polychromie.

Poškozeno: chybí ruce anděla, pravá ruka P. Marie, chybějící substance u podstavce mezi figurami, početná silná povrchová poškození.

MG v Brně, inv. č. E 974.

Provenience:

Zakoupeno r. 1998 ze soukromého majetku v Brně.

Skupina dvou postav je fragmentem výjevu, v němž klečící Panna Marie u pultíku přijímá andělské Zvěstování. Její původní umístění lze sice stěží s jistotou odhadnout, vzhledem k jednoduchému profilování spodní části mohlo však být kupř. součástí retáblu. Protože šířkové dispozice zůstaly patrně nedotčené, původní formát výjevu tvořil nejspíše na výšku postavený obdélník. Navzdory reliéfnímu omezení a jeho nikterak vysoké hmotě, dosáhl řezbář prostorového účinku kombinací frontality Mariiny postavy a tříčtvrtečního natočení andělovy postavy směrem k divákovi. Výtvarná stránka reliéfu se zakládá na mladistvém dívčím půvabu obou tváří. Sumárně tvarované obličejové oválného tvaru posazené na štíhlém krku a jejich loutkovitý ráz rámuje schematicky strukturované vlasy. Rytmus drapérií tvoří soustava dlouhých a pružných záhybů sledujících štíhlé, elegantní křivky postavy, a které jsou v dolní části zborcené do drobných, do špiček formovaných útvarů. Přestože formální duktus drapérií odpovídá stylistickým konvencím poslední čtvrtiny 15. století, projevuje určitý sklon k malebnému tvarovému změkčení.

Kultivovaný výtvarný rukopis a idealizovaná typika figur jeví do jisté míry spřízněnost se stylovými formami severního Nizozemí druhé poloviny 15. století. Zmínit můžeme zejména osobnost Adriaena van Wesel (cca 1417-1499) a např. jeho Klečící P. Marii v Rijksmuseum v Amsterdamu z doby kolem r. 1476 (inv. č. BK-NM-11713, dub, v 37,7 cm) nebo přibližně současný reliéf Navštívení tamtéž. Jeho práce měly, jak víme, velký akční rádius a zasahovaly vedle oblasti Porýní až do západního Vestfálska.³⁵⁸ I přes určité ikonografické a stylistické odlišnosti zřejmě právě takto orientované, do Vestfálska lokalizované práce závěru 15. století poskytují blízké formální analogie, avšak i obdoby v dimenzích. Jednou z prací

³⁵⁸ Karrenbrock 1994, s. 336.

takového stylového zaměření je kupř. reliéf Představení v chrámu ve sbírkách Schnütgenova Musea v Kolíně a kladený do doby kolem r. 1490 (Kat. Köln 2001, č. kat. 92, s. 421-422) nebo Trůnící Madona s králem z Klanění (tamtéž), kolem 1480 (Kat. Köln 2001, č. kat. 91, s. 418-420). Pro vestfálské řezbářství poslední čtvrtiny 15. století je charakteristický typ hlavy se sumarizovanými, oválnými tvářemi poněkud panenkovitého vzezření s osobitě vykresleným profilem, i když se zjednodušeně zpracovaným detailem. Ke zmíněným pracím inklinuje též souměrným figurálním kánonem a pružnou elegancí štíhlých postav, nehledě na blízký drapériový styl. V detailu poměrně schematické řezbářské zpracování vlasů, charakteristická forma očí mandlovitého tvaru, překrytá horními víčky jsou další z formálních indicií, které tuto doposud nezveřejněnou řezbářskou práci umožňuje předběžně lokalizovat do porýnských či vestfálských uměleckých souvislostí. Standardní řemeslná kvalita a určitý posun k měkčímu malířskému reliéfnímu tvaru hovoří pro pokročilejší stylový stupeň podporující datování do doby kolem roku 1500.

Lit.

Nepublikováno.



Adriaena van Wesel
Klečící P. Marie, Rijksmuseum v Amsterdamu (inv. č. BK-NM-11713)
kolem r. 1476

38.

Tyrolsko (jižní Německo?)

Sv. Vít v kotli, 1499

Plná plastika, zezadu stjenoměrně opracovaná, lípové dřevo, v. 70 cm (bez nohou kotle, které jsou mladším doplňkem). Původní polychromie a zlacení, místy patrná plátěná bandáž.

Stav: stará poškození po červotoči (zejména v partiích nosu a na rukou), místy, zejména na kotli poškozena polychromie.

Datováno na výduti kotle. SAN. VITUS. 1499

SZM v Opavě, inv. č. U 201B (př. č. 10.20).

Provenience:

Dar hraběte Hannse (Johanna Nepomuka) Wilczka opavskému museu v r. 1910, získáno v r. 1897 v Mnichově.³⁵⁹

Restaurováno v roce 1978 (Paulová), v roce 1985 (Paulová).

Sv. Vít – mučedník patří k neoblíbenějším světcům, zvláštní úctě se těšil zejména v širokých lidových vrstvách, o čemž svědčí rovněž začlenění této postavy mezi Čtrnáct svatých pomocníků v nouzi, jejichž popularita kulminovala zejména v 15. a 16. století. Kult světce přetrvával prakticky po celý středověk (silný byl zejména ve 13. a ve 14. století) a vedle narativních cyklů svatovítské legendy se brzy ujala i forma podobných samostatných zobrazení. Křesťanská historie spatřuje původ světce, který se přiklonil velmi záhy ke křesťanství, na Sicílii, v legendě se pak objevuje rovněž vychovatel Modestus a jeho chůva Crescentia, s nimiž se někdy setkáváme v jeho bezprostřední blízkosti. Představa, v níž je sv. Vít zobrazen v kotli nad ohněm pak v kontextu výtvarných umění disponuje obzvláště působivou vizuální obrazností - světec byl, jak praví legenda, mučen v kotli s horkým olejem, všechny zkoušky však přestál díky božské přízni. Plastické převyprávění zkoncentrovalo dějovou esenci příběhu sice do stěží uvěřitelného, ale o to víc sugestivního zobrazení, v němž horní polovina těla vystupuje z neúměrně malého kotle a pro diváka pózuje s rukama pokorně sepjatýma k modlitbě. Světcovo zpravidla mladické vzezření poukazuje na velmi útlý věk, v němž byl císařem Diokleciánem krutě trestán, snaha o zdůraznění mládí a půvabu se pak také v tomto případě se zájmem soustředí na světcův dívčí obličej orámovaný dlouhými vlnitými kadeřemi a modelaci nahého těla.

³⁵⁹ Záznam v inventáři zní: aus Lindenholz, Halbfigur Hl. Veit, Tirol 15. Jhr., erworben 1897 in München, později připsána poznámka: Jihoněmecký.

Nejstarší evidenční záznamy evokují tyrolský původ, také stávající připsání řezby se kloní k této oblasti (zní: Tyroly, druhá polovina 15. století). Na výduti kotle je opavský exemplář datován letopočtem 1499, v tomto smyslu se řadí k velmi cenným a historicky spolehlivě zakotveným sochařským kusům. I když s ohledem na odkaz o získání plastiky v Mnichově nemusíme předem úplně vylučovat ani jihoněmecké prostředí, s podobnými prostorovými polofigurami se v Tyrolsku setkáváme skutečně poměrně často: příkladem je Vít v kotli z majetku městského farního úřadu ve Schwaz (Kat. Schwaz 1990, č.kat. 12.6, s. 449) rozšířený o méně obvyklý ikonografický atribut Kohouta, sv. Vít v kotli v Historisches Museum v Kremži (Krems), kolem 1510-1515 (Schultes 1998, obr. 115, s. 61). Z Tyrol pochází také takřka shodně koncipovaný sv. Vít v kotli z doby kolem r. 1490 v Bode-Museum v Berlíně apod. Nejbližší stylistické vazby pak pravděpodobně váží naši plastiku se skupinou příbuzných řezbářských prací, spojených s bývalým oltářem sv. Lorenze v Brunecku (Wixom 1999, s.23). Jeho řezbář, pomocně pojmenovaný podle jiného oltáře jako Mistr oltáře ze Sonnenberg a označovaný jako žák Michaela Pachera prezentuje ve svých pracích velmi blízkou názorovou polohu. Ta je zejména díky vnější typice a charakteristice figur s plnými tvářemi, schematicky (parukovitě) zpracovanými vlasy i určitou výtvarnou naivitou naší řezbě do značné míry paralelní. Blízkost k italskému kulturnímu prostředí je pak patrně faktorem, který stimuloval zájem o přesvědčivost znázornění lidského těla a jeho muskulaturu, zpracovanou s takřka protorenesančním zaujetím.

Lit.:

Braun 1913.



39.

Tyrolsko

Čtyři reliéfní scény: Zvěstování, Narození, Klanění sv. Tří králů, Smrt P. Marie, kolem roku 1500

Zvěstování, Narození

Líповé (?) dřevo, 55,5 x 71 cm a 72 x 55 cm

SZM v Opavě, inv. č. U 200 B, př. č. 16.2

Restaurováno 1977 (K.Stádník).

Klanění, Smrt P.Marie

Líповé (?) dřevo , 55,5 x 71 cm a 69 x 56 cm

SZM v Opavě, inv. č. U 199 B, př. č. 16.3

Restaurováno 1977 K.Stádníkem

Provenience:

Dar knížete Lichtenštejna 1916. Spolu se třemi figurami (dnes v zámecké kapli ve Šternberku), pocházejí ze sbírky Josefa Kastnera, dražené v Dorotheu ve Vídni 4. 12. 1911 (kat. č. 81, s. 19, vyobr. VIII, IX), s uvedením původu ze severního Tyrolska poblíž Kitzbühlu.

Reliéfy po dvou pod sebou tvořily původně křídla oltáře. V aukci Dorothea v roce 1911 byla čtveřice reliéfů ještě součástí obou křídel retáblu s plastikou Madony v jeho středu a s asistenčními figurami - postavami sv. Vavřince (Laurentius) a Alberta Velikého (Albertus Magnus) po stranách.³⁶⁰ Na tuto původní funkci ostatně důsledně odkazují inventární záznamy muzea v Opavě („oltářní dvířka“) zároveň s informací o společném původu tří figur (dnes v zámecké kapli zámku Šternberka) ve sbírce Josefa Kastnera. Dosavadní určení klade vznik čtyř reliéfů do Tyrol do doby kolem r. 1500, publikovány však doposud zřejmě nebyly. Kombinace čtyř scén ze života Panny Marie patří bezesporu k nejběžnějšímu ikonografickému repertoáru středověkého výtvarného umění. S ohledem na rozměry patřily k jednomu nevelkému retáblu, s ohledem na stylistické odlišnosti však zcela jistě netvořily s trojicí figur kaple hradu Šternberka původní komplet. Také skutečnost, že skříň je novější

³⁶⁰ Tyto plastiky skříňě (která je novější „moderní“ prací) lze v lichtenštejnské sbírce (figury v zámecké kapli šternberského zámku) identifikovat podle vyobrazení v aukčním katalogu (výška figur je 82-88 cm).

práci hovoří pro předpoklad, že sestava dražená v Dorotheu r. 1911 vznikla zřejmě teprve později účelově jako pasticcio kombinací z různých, vzájemně disparátních elementů.

Opavské reliéfy nepatří mezi řezbářské práce s vysokými uměleckými aspiracemi - jejich cílem je zejména přehlednost a vizuální sdělnost – řezbářský rukopis charakterizuje velmi nízký, plochý a lineárně vázaný reliéfní styl, jejich estetickou hodnotu nicméně umocňuje vcelku příznivý stav zachování. Spíše můžeme předpokládat recepci motivického repertoáru standardně dostupného i menším lokálním dílnám nejspíše prostřednictvím grafického média. Tak např. Narození má formální prefigurace např. v jedné z kompozic křídla triptychu vzniklém v blízkosti Hanse Pleydenwurffa (dílna nebo okruh, kolem 1465) v kostele sv. Lorenze v Norimberku (viz: Kemperdick 2004, obr. 86, s. 228). S ním souhlasí zjednodušený symetrický rozvrh obou postav, rozložení šatu P. Marie s dítětem na jejím cípu i s dvojicí osově rozmístěných sdružených oken v horní polovině plochy výjevu a do jisté míry drobné andělské postavičky (na opavském reliéfu jsou místo v Nizozemí obvyklé verze trojice pouze dvě). Podstatné pro povahu inspiračních východisek je, že tyto malby se odvolávají na grafiku Martina Schongauera. Ačkoliv nemůžeme z tohoto zdroje odvodit řešení kompletních scén, lze její vliv bezpečně identifikovat alespoň v jednotlivých dílčích motivech opavských reliéfů. Tak je tomu např. u kompozice anděla z výjevu Zvěstování, který má svůj blízký kompoziční předobraz v Archanděli Gabrielovi (Kemperdick 2004, K.2, L.2, s. 88) a pod. Společné východisko a obdobné inspirační vzory jsou patrně důvodem, proč mají obdobné motivické invence platnost také u děl odlišné územní provenience, jako je např. čtveřice reliéfů z mariánského retáblu v Thalkirchen, Mnichov, z r. 1482 (zápůjčka v diecézním muzeu ve Freisingu, viz: Kat. Freising 1999, obr. na s. 141).

Původ opavských řezeb v tyrolském uměleckém prostředí vybízí přirozeně ke komparační konfrontaci s produkcí tohoto regionu. V popředí přitom stojí zejména styl Hanse Klockera, který v době mezi 1447 a 1500 vedl v Brixenu svou velmi produktivní dílnu. K takovým příkladům patří kupř. reliéf Zvěstování v Diözesanmuseum v Brixen, kterou literatura klasifikuje jako dílenskou práci z doby kolem 1460-1495 (Scheffler 1967, č. kat. 45, s. 171) nebo další z reliéfu tohoto tématu náležejícího k oltáři z Bozen (kolem r. 1500, Scheffler 1967, s. 154-156). Mezi pracemi, které jsou kvalitativně rovnocenné, představuje příbuznou formální polohu reliéf Zvěstování dražený v 65. aukci v Palais Kinsky ve Vídni (24. 10. 2007). I přes např. odlišný způsob v traktování vlasů ženských světic (u klockerovských prací směřuje kresba pramenů obvykle do stran) a diferencí v konkrétním řezbářském rukopise, jsou vzájemné analogie takové povahy, že dovolují předpokládat společné názorové východisko.

Lit.:

Patrně nepublikováno







40.

Tyrolsko (?)

Sv. Jiří s drakem, počátek 16. století

Dřevo, trojrozměrná plastika, v. 124 cm, š. 32, hl. 26 cm, polychromie a zlacení novější.

Stav: odřeno, praskliny na tváři, poškození v polychromii, polygonální sokl je patrně mladší (z 19. století).

SZM v Opavě, inv. č. U 486 B, přír. č. 11.9.

Provenience: dar knížete Lichtensteina r. 1911.³⁶¹

Restaurování nezjištěno.

Téma sv. Jiřího má pro pozdní středověk extrémní přitažlivost. Úcta ke sv. Jiřímu vychází z apokryfů, v prostředí střední Evropy pak byla v průběhu středověku nejrozšířenějším východiskem představ Legenda Aurea (1263-1288) Jacoba de Voragine. Sv. Jiří jako ideální rytíř představoval určitý předobraz pro soudobé vévody i panovníky a inspiroval je v jejich identifikačních tendencích. Neztělesňoval však pouze symbol vítěze a hrdinství nad drakem. Silným impulzem úcty ke sv. Jiří byly křížové výpravy, které měly značný vliv na vnímání sv. Jiřího jako nebeského rytíře bojujícího proti pohanům, aktualizací kultu se pak na počátku 16. století stalo vzrůstající turecké nebezpečí. Jako typická rytířská figura pak nachází výraz zejména v populárním a spektakulárním zobrazování světce na koni, jak o tom svědčí početné doklady rozptýlené na území celé střední a severní Evropy.³⁶²

Plastika sv. Jiřího v Opavě se řadí ke skromějším obrazovým verzím samostatné stojící figury pózující nad pokořeným drakem. S ohledem na její prostorovou koncepci je obtížné rozhodnout, jaký byl její původní účel (v úvahu by např. připadalo umístění v oltářním tabernáklu, někdy se však o podobných případech uvažuje jako o autonomní skulptuře).³⁶³ Představuje světce v plné zbroji sice v relativně klidném, ale poněkud vyumělkovaném postoji (levá noha je výrazně vytočená do strany, zatímco pravá zapažená noha spočívá na těle draka). V pravé ruce drží meč, levou se opírá o štít a vyvažuje tak svůj vratký postoj. Štíhlá pružná postava, mladistvý typ tváře s delšími vlnitými vlasy jsou vnější vlastnosti, jimiž se sv.

³⁶¹ Údaj v inventáři: „aus Holz gefasste spätgotische Statue des Hl.Georg, Tirol.“

³⁶² Kaufmann 1998, s. 102; Lemmens v: Kat. Kleve 2002, s. 60-67.

³⁶³ Figura sv. Jiřího na boku oltáře sv. Wolfganga je sice také volně opracovaná, má však polygonální podestu vsazenou na boční konzoly. Opavský exemplář má rovněž přibližně polygonálně tvarovanou podestu, velmi schematicky opracovanou jako terén. Obdobnou koncepci, plně prostorové opracování a identické rozměry má dvojice sv. Jiřího a Floriána původem z oltáře v Laas v Horních Korutanech od Simona a Veita von Taisten, kolem r. 1500, v Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum v Innsbrucku (k tomu: Kat. Innsbruck 2000, č. kat. I-18-9).

Jiří zdařile profiluje jako ideální křesťanská heroická postava. Řešení figury představuje zajímavý vysoce prostorový koncept, založený na specifické mechanice pohybu. Východisko kompozice je třeba hledat v takových sochařských realizacích, jako je sv. Jiří ve stejnojmenném kostele v Nördlingenu od Gerhaerta z Leydenu (1462).³⁶⁴ Zde má iniciační předobraz pohybové (spirálové) schema světce spočívajícího jednou nohou na drakovi a levou rukou se opírající o štít (pouze v gestu pravice se obě figury rozcházejí) a pro další generace neobyčejně vlivná typologie světce. U sv. Jiří v Opavě došlo k evidentnímu zklidnění tohoto porýnského pohybového slohu – výsledkem je relativně stabilně vybalancovaná postava - oblibu obdobné pohybové kompozici figury v brnění dokládá např. plastika sv. Mořice z oltáře z Kippenheimu (Recht 1987, obr. č. 265, XI.15). Spojení hornorýnských a švábských stylistických prvků pak nalezneme např. u kompozice postav z figurální skupiny Klanění sv. Tří králů pocházejících z Lichtenthalu u Baden-Baden (Wixom 1999, s. 18). I přes množství variací na toto téma můžeme konstatovat, že lze sice snadno nalézt řadu paralel, avšak nikoliv věrný protějšek. Snad bychom mohli tuto skutečnost interpretovat jako příznání autorovi plastiky míry tvořivé fantazie.

Předpoklad tyrolského původu, s nímž pracují nejstarší inventární záznamy má svou nespornou relevanci. Srovnání s tvorbou Michaela Pachera (cca 1435 - 1498), který tvořivě rozvíjel gerhaertovské podněty, ukazuje na existenci možných inspiračních předloh jak v plastice, tak i v malbě. Repezentativním příkladem je v první řadě Sv. Jiří a koncepcí příbuzný Sv. Florián z hlavního oltáře ve sv. Wolfgangu (v: Kat. Neustift 1998, s. 88, obr. 3 a 4). Rozdíly lze konstatovat v jiné pohybové variantě (draka zabíjí sv. Jiří mečem zvrchu), také drak a precizní zbroj se s opavským exemplářem tvarově dosti rozcházejí, v obecné podobě nicméně koresponduje v typu jemné dívčí tváře, u Pachera však s odlišnými - kudrnatými vlasy apod.³⁶⁵ Při rekonstrukci stylistických i chronologických souvislostí se můžeme opřít o detailnější analýzu Pacherova brnění, jemuž věnovalo bádání nadstandardní pozornost.³⁶⁶ Dospělo totiž k závěrům, že má předlohy v dobové zbroji a že lze s jeho pomocí umělecká díla relativně dobře datovat. Po aplikaci podobné metody můžeme shrnout, že poměrně přesně zobrazené brnění s konkrétními konstrukčními i zdobnými detaily na řezbě v Opavě v základních rysech odpovídá typu z pozdního období císaře Maximiliána I.³⁶⁷ (1459 – 1519). Vazby na okruh Michaela Pachera podporuje řada komparačních možností: pro koncepci

³⁶⁴ Recht 1987, s. 161-164, obr. 47.

³⁶⁵ K tomu: Koller 1998, obr. 28 a,b.

³⁶⁶ K tématu zvl. Pfaffenbichler 1999, s. 87-93.

³⁶⁷ Ve vídeňském Kunsthistorisches Museum, popř. s brněním arcivévody Sigismunda z Tyrol (tamtéž). Obě brnění pocházejí z 80. let 15. stol. Pacher sám se, jak prokazují zmíněné studie, kupř. orientoval při zobrazování antikizujícího brnění zvl. na Andrea Mantegnu.

volně stojící a řezbářsky ze všech stran propracované figury uvedme např. boční figuru sv. Michala z oltáře v Bozen, pozoruhodnou analogií je dále postava sv. Michaela z Pacherova okruhu v Museo Palazzo v Benátkách.³⁶⁸ Ačkoliv nelze v typu tváře přehlédnout určité diskrepance (Pacherovi mladíci mívají zvednuté nosíky a jsou v fomě ještě malebnější), jejich konkrétní charakteristika do značné míry odvisí od spektra názorových poloh a formálních modifikací v širším okruhu takto orientované řezbářské produkce. Příbuznosti nalezneme kupř. ve tváři mladého krále (zcela vpravo) u reliéfu křídla oltáře Klanění tří králů ve farním kostele v Gries (Kat Neustift 1998, č. kat. 26, s. 197, obr. na s.196), kde vedle elegantní štíhlé postavy, typu tváře s kudrnatými vlasy,³⁶⁹ projevují příbuznosti rovněž malířské kvality plochého reliéfu i charakteristický podmanivý lyrický tón.

Vezmeme-li nicméně v úvahu skutečnost, že řezba doposud nebyla podrobena důkladnějšímu restaurátorskému průzkumu a že restaurátorský zásah může ještě významně proměnit povahu řezby, považujeme za opodstatněnou také diametrálně odlišnou možnost. A sice, že by socha mohla být historizující prací pozdního 19. století, jak se domnívá Markus Hörsch³⁷⁰.

Lit.:

Klimešová 1963.



³⁶⁸ K tomu: Kat. Neustift 1998, č. kat. 37, s. 221-222 (jedlové dřevo, v 90 cm, Řím, Museo Palazzo Venezia).

³⁶⁹ K tomu: Koller 1998, obr. 28 a,b.

³⁷⁰ Hörsch 2010, s. 337.



41.

Bavorsko (dílna Erasma Grassera?)

(asi 1450 Schmidmühlen-1518)

Archa sv. Osvalda (?), sv. Rocha a sv. Starosty, kolem r. 1510

Malby vnějších křídel: Archanděl Michael (vlevo), sv. Kryštof s Kristem (vpravo), Zadní strana dekorace – ornamentální rostlinný motiv.

Křídlový oltář, dřevo, polychromie, zlacení.

Rozměry uzavřeného oltáře: v. 131, š. x 99,5 cm, hl. 30,7 cm.

MG v Brně, inv. č. E 75.

Provenience: získáno v roce 1881 do sbírek obrazárny Františkova musea v Brně (od r. 1961 MG) darem Jana II. z Liechtensteina.

Nerestaurováno.³⁷¹

Umělecká provenience oltáře má doposud rámcové obrysy: zatímco v inventárních záznamech galerie figuruje jako práce norimberského původu z doby kolem r. 1500, v katalogu výstavy z r. 1935/1935 v Brně, kde byl patrně poprvé publikován, je uveden po méně konkrétní uměleckou proveniencí - jako jižní Německo, kolem roku 1500. Zatímco ikonografii oltáře byla věnována alespoň stručná pozornost (Chamonikola 1987), slohový a formální povaha tohoto díla se musela doposud spokojit se zmíněným lapidárním připsáním. Skladba světců naznačuje, že jádrem ikonografického programu oltáře je zřejmě téma sv. mučedníků, v němž je jednomu světci vyhrazeno centrální místo. Po stranách na konzolách a pod baldachýny jej doprovázejí postavy sv. Jana Evangelisty (po pravé ruce), a sv. Ondřeje (po levici). Vnější strany oltářních křídel zdobí malované obrazy sv. Archanděla Michaela (vlevo) a sv. Kryštofa s malým Kristem na ramenou (vpravo), z vnitřní otevřené strany pak v nízkém reliéfu řezanou postavu sv. Rocha a na protější pravé straně scénu se sv. Starostou.

I přes starší pokus (Chamonikola 1987) je nicméně identifikace centrální figury dosti problematická. Návrhu, jenž uvažuje o jejím ztotožnění s anglickým králem Eduardem (tzv. II. Mučedníkem), jehož plášť přidržují dva andělé, sice odpovídají velmi dobře atributy - jak

³⁷¹ Postavy světců – sv. Jana Evangelisty a světce s knihou po stranách centrální světecké postavy jsou s největší pravděpodobností mladší doplňky. Protože oltář doposud neprošel důkladným průzkumem a restaurováním, netroufáme si míru pozdějších zásahů na oltáři odhadnout.

královské insignie (koruna), tak kalich v ruce,³⁷² výskyt ikonografie mimo Anglii – tedy v německém prostředí - však nemá příliš opory a průkaznost. S vyobrazením světce se setkáváme v knize císaře Maxmiliána „Heiligen aus der Sipp-und Magenschaft“ z počátku 16. století, tedy ve vídeňském dvorském okruhu, pro její dominantní postavení v oltáři se nám však nepodařilo najít analogie.

Další z možností je ztotožnění se sv. Osvaldem (ústní návrh prof. Michele C. Ferrariho z univerzity v Erlangen, 2008). Kult anglického krále se přibližně od 12. století rozšířil také v Německu. Zvláštní oblibě se těšil v Rakousku (zvl. v Tyrolích, v Korutanech a ve Štýrsku), rozšířeny jsou zobrazení tohoto světce ovšem také v jižním Německu (biskupství Passov, München-Freising, Regensburg a také v okolí Salcburku), významná relikvie se nachází v Hildesheimu.³⁷³ Světec by zobrazován s nádobou (popř. s královským žezlem) a s havranem na druhé ruce – přestože tento atribut dnes chybí, koncept světce jako krále a svatého pomocníka, podobně jako gesto ruky a pohyb prstů takovou možnost nevylučuje. Jako kompoziční ekvivalenty podobných zobrazení můžeme zmínit kupř. sv. Osvalda na západní fasádě dveří (Torhalle) kostela v Gurku (kolem 1340) v Korutanech, nástěnné malbě v kostele sv. Magdaleny in Prazöll v Bozen z doby kolem r. 1375, plastiku staré radnice v Řezně, v klášteře sv. Osvalda v Hohen Stein z doby kolem r. 1430/1440, popř. figuru ve sbírkách Württembergisches Landesmuseum Stuttgart z okolí Ravensburgu (kolem 1410/1420).

Posuzujeme-li celek oltáře a jeho řezbářskou doménu, dominantním bodem a tudíž i hlavním předmětem naší pozornosti je v první řadě centrální figura retábula. S ohledem na její typický pohybový koncept spočívající v nestabilní základně a taneční kompozici můžeme na první pohled konstatovat, že již dříve nadhozené spojení se sochařstvím jihu německé – jmenovitě bavorské oblasti – je velmi pravděpodobné. Připomeňme, že k nejúspěšnějším v tomto regionu patřila produkce svázaná s mnichovskou dílnou Erasma Grassera (cca 1445/1450 – cca 1515). Pro blízké názorové východisko relevantní pro předpoklad připsání uvedme práce jako je oltář sv. Kříže v Mnichově – Ramersdorfu (asi 1482).³⁷⁴ Výrazný, takřka vyhrocený pohyb centrální figury, její prostorovost i abstraktní linie, na pohybu těla nezávislé a formálně tvrdé a plasticky procleněné drapérie (viz zejména diagonální motiv záhybu na levém boku)

³⁷² Kalich v ruce krále – mučedníka by odkazoval na okolnosti jeho tragické smrti – byl proboden zákeřnou ranou své nevlastní matky během hostiny ve chvíli, kdy nesl kalich s nápojem k ústům. Oficiálně byl Eduard kanonizován kolem r. 1000. Bývá zobrazován s královskými insigniemi, nejčastěji s atributy - pohárem a dýkou – na našem vyobrazení měl patrně v levé ruce palmu jako symbol mučedníka, popř. křížek.

³⁷³ Curschmann 1974, s. 125 a dále.

³⁷⁴ Otto 1988, obr. 16,17.

jsou sice stylistická kritéria symptomatická pro dynamizující fázi Grasserova projevu (viz zvláště stupeň Tance Morisků (1480) a tudíž vznik ještě v závěru 15. století. Výrazně nižší kvalita a formální konzervativnost reliéfů vnitřních křídel ovšem tento předpoklad poněkud vyvrací (viz kupř. poměrně pokročilou typiku sv. Rocha), pokud ovšem nepřipustíme možnost většího časového rozpětí pro práce na oltáři. Vzhledem k tomu, že po - pro vývoj sochařství mimořádně důležité fázi kolem r. 1480 – je konec století ve znamení nejen architektonických zakázek, ale také stoupajícího podílu dílenských spolupracovníků, kloníme se spíše k mladší fázi vzniku. Kolektiv dílny je důležitým faktorem, který získává na intenzitě zejména od konce 15. století, kdy byl mistr sám zaneprázdněn výkonem úřadů a kdy oltářní celky vznikající na objednávku, musela uspokojit rozvinutá produkce a racionální dělba práce uvnitř dílny. V mnichovském prostředí nemůže překvapit ani určitá mnohostrannost projevující se ve spojení řezbářské a malířské složky v jednom oltářním produktu – nacházející „insitucionální“ vysvětlení zejména po té, co došlo po r. 1473 ke korekcím cechovních pravidel, umožňujících v řezbářské dílně účast malířů.³⁷⁵

Tento předpoklad potvrzují ostatně nejbližší vazby, ukazující speciálně ke skupině prací, jež reprezentuje zejména oltář sv. Achácie v Reichersdorfu (1503-1506). Nabízí analogie jak pro srovnatelné dimenze relativně malého oltáře a dekorativní architekturu jeho mělké skříně (v našem případě ve zjednodušené pravoúhlé redukci), kombinující řezbářskou a malířskou část (křídla), tak období pro koncepci centrální světecké figury a motivu závěsu, který za ním přidrží andělské postavičky. Oltář je považován za práci Grasserovy dílny a je proto do značné míry relevantnějším protějškem.³⁷⁶ Určitá redukce umělecké kvality, jež patří k signifikantním znakům grasserovské produkce na konci 15. století a sklon k typizování a opakování motiviky patří k fenoménům příznačným také pro Grasserovu dílnu.³⁷⁷ Přestože má typika tváře světce reminiscence na Grasserův individuální rukopis a na díla, jako je figura sv. Emerana z bývalého hlavního oltáře téhož světce v Kleinhelfendorf, nebo Trůnící světec v Bavorském národním museu v Mnichově (dílna) ze srovnání ze patrné, že individualizovaná fyziognomie starších Grasserových prací, jejich expresivní temperament a výrazová síla se zde vytrácí do sumárnější a konvenčnější polohy.³⁷⁸

Celek oltáře není zcela jistě dílem koherentním, jak naznačují kvalitativní i názorové výkyvy mezi středem oltáře a křídly. Bavorskému charakteru sice neodporuje ani malířská část křídel, vykazuje však charakter rychlé, stylově ne příliš náročné malby provedené přímo na dřevo.

³⁷⁵ Otto 1993, s. 88.

³⁷⁶ Otto 1988, zvl. s. 31-35. Také Otto 1993, s. 95-96., obr. 6.

³⁷⁷ Otto 1993, zvl. s. 97.

³⁷⁸ Liedke 1982, s. 15-23.

Její zajímavá podunajská intonace, jež nevyklučuje spolupodíl grafických předloh je další důležitou indicií relativně pozdního vzniku. Uvnitř chronologie grasserovské produkce by vznik oltáře v okruhu pozdní dílenské produkce Erasma Grassera připadal v úvahu někdy kolem roku 1510.

Literatura:

Katalog Brno 1935/36, č.kat. 106, s.16

Chamonikolasová 1987, s.11-12







42.

Štýrsko

Oltář z Hrušova

Slezské zemské muzeum Opava, U 250 B (1-5)

Rozměry oltáře: v 225 cm, š. 71 cm, hl. 32,5 cm

Rozměry skříně: v. 110, š. 71, hl. 32,5 cm, š. predely 141 cm

Madona, inv.č. U 250 B/3, v. 106 cm, polygonální sokl je novější

Sv. Alžběta, inv.č. U 250 B/2, 67 x 55 cm

Pravý biskup: (U 250 B/4,5), v. 94/95 cm, š. 34, hl. 22-23 cm

Levý biskup: U 250 B/1, v. 102 cm.

Provenience:

Podle tradice byl oltář sv. Alžběty získán hrabětem Johanem Nepomukem Wilczkem ze Štýrska, nejisto kdy umístěn v dřevěném kostele v Hrušově³⁷⁹ a roku 1924 darován Slezskému zemskému muzeu v Opavě.

Restaurováno v r. 2000 (Romana Balcarová) – zpráva uložena v muzeu (č. 119-124).

Oltář zvaný z Hrušova dnes vystupuje jako práce lokalizovaná do Štýrska a datovaná do konce 15. století. V dnešní podobě s takto komponovanou figurální složkou není však zcela jistě konzistentním a autentickým středověkým dílem, ale konglomerátem jednotlivých elementů odlišného původu. Predela, která je po stranách opatřena erbovními štíty, je novější (viz rest. zpráva) a také skříň byla v průběhu 19. a 20. století několikrát repasována ze starších částí a to jak ve vlastní konstrukci, tak v řezbářských dekoracích. Znamky mladšího původu projevuje výjev Poslední večeře v predele, doplňkem je také hrubá postava žebráka (na fotografii v tomto katalogu se nevyskytuje), jemuž sv. Alžběta podává peníz. Ani ostatní figurální komponenty však netvoří koherentní stylistický celek. Stávající sestava je zřejmě pasticcio sestavené z několika různorodých, stylově a patrně i dobou vzniku diferencovaných figurálních elementů, třebaže o jejich středověkém původu není třeba pochybovat.

Poněkud nesourodý a z názorově i kvalitativně rozkolísaný celek svou výtvarnou úrovní přesahuje především řezba Madony v nástavci a centrální postava sv. Alžběty, s největší pravděpodobností však ani ony netvoří jednotu v sochařském názoru. Ačkoliv má Madona své dnešní místo v nástavci oltáře a v této konstelaci byla součástí oltáře v kostelíku v Hrušově, je

³⁷⁹ Inventární záznam č. 24.225 z r. 1924 zmiňuje, že oltář byl ze Štýrska dovezen do Hrušova „asi před 20 léty“, tj. někdy kolem r. 1900. Dřevěný kostelík zasvěcený sv. Marii Magdaléně, v němž byl umístěn, zanikl kolem roku 1929, zachovalo se pouze několik fotografií a přesný plán jeho původního uspořádání. Hrušov patřil tradičně rodu Wilczků.

její místo v nástavci zřejmě až druhotné. Stylistickým charakterem se od sebe odlišují také obě asistenční postavy biskupů – ač jsou si blízké rozměry. Zajímavější (divácky) je figura pravá, znázorněná v kontrapostu a se vzdušným pluvíalem, s knihou pod paží, je též provedená s větší řezbářskou invencí. Levá figura s pluvíalem a mitrou na hlavě působí ve výrazu poněkud toporněji.

Štýrsko, Mistr oltáře z Heiligengestade ve Friesachu.

Marie s dítětem na půlměsíci, po roce 1500

Madona patří k ikonografickému typu Assumpty (Madony na půlměsíci) se dvěma andělskými postavičkami po stranách symbolizujícími její pozdvížení na nebesa. Tomu se podřizuje frontální slavnostní kompozice. Jejich zvědavé tváře, stejně jako přirozená dětská fyziognomie a bezprostřední výraz Ježíška hrajícího si se závojem, současně obohacují tradiční reprezentativní konvence motivu o podmanivý žánrový podtón.

Stylový charakter Madony a její formální rukopis vyznačující se líbeznou melodičností je natolik individuální, že vypovídá poměrně přesvědčivě o její příslušnosti k produkci tzv. dílen z Villachu. Tento pojem se v literatuře váže k významným, geograficky ohraničeným řezbářským dílnám pozdní gotiky, které byly známy poměrně rozsáhlou produkcí oltářních děl. Blízkost k Itálii měla svým dílem vliv na speciální povahu tohoto výtvarného názoru. Produkce villašské dílny je přitom odborníky reflektována ve dvou etapách – starší (cca 1485-1500) je hypoteticky spojována se jménem hlavního mistra - v r. 1497 archívně doloženého L. Tausmana. Mladší etapa, jejíž rozkvet spadá přibližně do let 1510-1530 souvisí zřejmě s Mistrem Heinrichem z Villachu.³⁸⁰ K jejím nejvýraznějším znakům náleží již formy paralelního záhybového stylu odvozené z italské klasiky. Charakteristická figurální koncepce, způsob pojetí ikonografie a zejména sochařský rukopis opavské Madony se zdá na základě srovnání s touto rozsáhlou produkcí upřednostňovat vazby směřující spíše ke starší vrstvě villašské skupiny. Z hlediska stylistické relevance stojí v popředí primární a současně zřejmě nejkvalitnější dílo této užší skupiny - řezbářská část (tj. trojice figur skříně) tzv. oltáře z Heiligengestade. V důsledku pozdějšího přesunu se dnes nachází v německém řádovém kostele ve Friesachu, městeč ležícím na geografickém pomezí Štýrska a Korutan. Oltář objednaný opatem Wolfgangem Geispacherem (1510-1523) vznikl kolem r. 1510/1515 pro poutní kostel (Demus 1991, s. 229-252).

³⁸⁰ Demus 1991, s.184-421.

O této souvislosti nemůže být pochyb – v tomto uměleckém okruhu má původ identický typ tváří – nápadně oblých a hladkých, osobitého vejčitého tvaru, s širokýma mandlovitýma očima, malým nosíkem a výraznou kulatou bradou. Věnujeme-li zevrubnou pozornost jednotlivostem obou Madon, musíme konstatovat, že se rozcházejí pouze v motivu dvou andílků (koncept štýrské světice se omezil pouze na motiv půlměsíce). Nalezneme nicméně zcela přesvědčivé shody jak v kompozičním schématu postavy a skladbě drapérie, poloze dítěte i způsobu, jak si oběma rukama hraje se závojem i v zcela konkrétním tvarovém zpracování. Identická je modelace pružného cípu závoje a jeho zakončení i tvarové „echo“ téhož motivu v konfiguraci záhybu na protější straně. Tentýž kompoziční vzorec opakuje dále Madona ve středu oltáře benediktinského kláštera v Ossiach (kolem r. 1510), který je pouze o něco starším dílem téže autorské dílny (Demus 1991, zvl.s. 239). Vzájemné podobnosti souhlasí dokonce v takových detailech, jako je kupř. typická modelace rukou s měkkými bříšky nártu a zvláštním způsobem vyvrácenými prsty nebo schematická, stylizující řezba vlasů cítěných ve velkých nediferencovaných hmotách. Přesvědčivost vzájemných podobností je taková, že dovoluje „Madonu z Hrušova“ považovat za dílo téže dílny jako hlavní figury oltáře z Heiligengestade ve Friesachu.

Z hlediska vnitřního vývojového pohybu a odpovídající chronologie této skupiny, zdá se, důležitým kritériem stupňující se tendence k většímu tvarovému „baroknímu“ rozvolnění sochařského tvaru. Z hlediska přesnějšího začlenění naší řezby do kontextu děl této skupiny je proto instruktivní konfrontace opavské plastiky s miniaturizovanou verzí obou výše zmíněných světíc, jakou je Madona ve svatozáři připisovaná témuž Mistru Heiligengestadských (friesašských) oltářních figur (Kat. Klagenfurt 2001, č. kat. 03.14, s. 51).³⁸¹ Postava Ježíška této drobné řezby kladené do r. 1515 představuje svou výraznou fyziognomií a výrazovou vstřícností takřka dvojníka opavského exempláře, rozevlátá barokizace forem a jejich tvarová rozdrobenost však již evidentně dosáhla pokročilejšího vývojového stupně. Ve srovnání s figurami oltáře z Heiligengestade (Demus je v kontextu ostatních prací výstižně charakterizuje jako provedení „de-Luxe“), které jsou nejen tvarově bohatší, ale také plasticky diferencovanější, a Ossiachu na straně druhé pak vyplývá přece jen těsnější stylistická blízkost s figurami posledně jmenovaného oltáře, s nimiž sdílí rovněž podobnou tvarovou měkkost a houpavou plynulost. Protože vznik oltáře v Ossiach časově navazuje na roku 1500 ukončenou stavbu kostela, můžeme také vznik Madony v Opavě klást nejspíše na samý počátek 16. století.

³⁸¹ Madona je 34 cm vysoká. K tomuto dílu také Demus 1991, s. 252.

Lit.:

Kat. Kroměříž 1967.



Vilašská dílna, Madona, Eisenach, Thüringer Museum, kolem 1510





43.

Vestfálsko, Jodocus Vredis - okruh (cca 1475 Vreden ve Vestfálsku – 1540 Wederen u Dulmenu)

Madona, kolem r. 1500

Terakota, v. 33, š. 22,5 cm

Poškozeno: chybí hlava Ježíška, poškozeny okraje, nové doplňky.

SZM v Opavě, inv.č. U 169B.

Provenience: dar knížete Liechtenštejna r. 1910.

Fragment reliéfu Madony zastupuje na našem území doposud patrně nepodchycenou specializaci v oborovém spektru středověkého umění. Jeho předmětem je sériová produkce devocionálních hliněných (terakotových) reliéfů. Jejím zdrojem byly dílny tzv. „tiskařů obrazů“, odvětví, jež se v samém závěru středověku vyvinulo v poměrně úspěšný umělecký „průmysl“. V posledních letech odborný výzkum shromáždil nová fakta o této produkci, jejíž centrum je lokalizováno na hraniční německo-nizozemské území. Dnes nejlépe a zřejmě jediným dnes jménem známým autorem a snad i jejím protagonistou byl sochař Jodocus Vredis, označovaný někdy eufemicky jako „vestfálský Della Robia“. Fakta, která jsou známa o jeho životě se podařilo rekonstruovat na základě archívních pramenů.³⁸² Narozen kolem r. 1473 pod civilním jménem Jost Pelsler ve Vreden ve Vestfálsku vstoupil pod latinským jménem r. 1493 do kartouzy Marienburg ve Weddern u Dülmenu, kde působil nejdříve v pozici prokurátora a později převora (zde zemřel v roce 1540). Pod vedením tohoto kartuziánského mnicha pracovala ve Weddern klášterní dílna specializovaná na maloformátové, jemné produkty z hlíny zvláštního religiózního obsahu, navazující na utrechtskou tradici této pálené produkce. Z uměleckohistorických analýz vyplývá, že i přes izolovaný klášterní způsob života dílna zřejmě udržovala kontakt s uměleckými proudy doby a pracovala podle dostupných soudobých předloh. Vedle nejčastějších témat, k nimž náleží zobrazení Panny Marie a dalších světců, se zaměřovala na Pašijové scény, z dílny však vycházely též náročněji komponované domácí oltářníky apod. Tyto produkty se vyznačují charakteristickým dekorativním způsobem rámování výjevu zpravidla ve formě textů z bible, popř. květinovými bordurami či listovým. V podstatě se jedná o typ devočních obrazů určených k privátnímu domácímu použití, které díky relativní finanční dostupnosti zřejmě

³⁸² Kat. Münstr 2001, zvl. s. 19 a dále, také 61 a dále.

doznamenaly značné oblíbenosti a tudíž náležitě rozšíření. Vzhledem k fragilitě materiálu nicméně přežil z tohoto specifického uměleckého artiklu do dnešních dnů jen skromný fragment.³⁸³

Na opavském reliéfu je postava P. Marie umístěna na konzolu do výklenku (řešení zohledňuje i jemné prohnutí formy výlisku) a vymezeného architektonickým rámováním zdobeným po obvodu drobnými plastickými rosetami. Světice drží dítě na prvním boku, v levé ruce má tradiční symbol – jablko. Plocha za jejími zády je vertikálně dělená na spodní, brokátovým vzorem dekorovanou plochu a horní část členěnou okny. Tvář Ježíška bohužel chybí, postava Madony se však dochovala v relativně autentickém stavu. Ačkoliv řešení figury nemůžeme posoudit v její původní úplnosti, je jisté, že její subtilní aristokratická tvář, bohatý detail koruny a propracované formy nimbů signalizují pozoruhodnou řemeslnou práci. Opavský exemplář je vyroben z červené pálené hlíny – materiálově tedy projevuje shody s touto vestfálskou produkcí, k níž se stejně tak hlásí svým typickým, nezaměnitelným rukopisem nízkého reliéfu, který je její bytostnou specialitou.³⁸⁴ Dílna ve Weddern na konci 15. a v 16. století vyráběla velmi detailně a velmi subtilně propracované práce vysoké kvality, jejichž sochařské provedení překvapuje suverenitou a neobyčejnou subtilitou technického řemesla. Opavský exemplář je fragmentární ve stavu zachování. I přes obrovský zájem o detail nelze v komparaci s exemplárními ukázkami vzešlými z dílny přehlédnout přece jen jistý kvalitativní odstup a zejména skromnější obrazový koncept. To je ovšem aspekt, který je tomuto artiklu vlastní – jeho větší či menší výpravnost zcela jistě vyplývá nejen z typu úlohy a funkce, ale i potřeb popř. přání cílového zákazníka.

Logicky si musíme klást otázku, do jaké souvislosti hliněné produkce vestfálské kartouzy opavský fragment náleží. S ohledem na proměny formálního stylu v průběhu několika desetiletí činnosti dílny, se zdá být nejbližší stylistickému charakteru starší etapy prací situovaných do doby kolem roku 1500, popř. na počátek 16. století. Jedním z relativizujících aspektů je přitom potencionální časová pružnost datování logicky vyplývající z technologie výroby a setrvačnosti v použití hotových matric. Kvalitativní rozdíly jsou pak dány kolektivní povahou práce uvnitř mnišské komunity. Odpověď stejně tak problematizuje vlastní technologie multiplů – u níž nelze vyloučit možnost mladších obtisků z forem ještě dlouho po ukončení výroby (modely Jodoca Vredise mohly být údajně v klášterní kartouze používány až

³⁸³ Výstava uspořádaná v r. 2001 v Múnstru soustředila kolem 60 exponátů roztroušených ve sbírkách různých evropských muzeí (Kat. Münstr 2001, viz katalogová část na s. 427-570).

³⁸⁴ Existují také výrobky z bílé hlíny.

do r. 1790).³⁸⁵ Vedle své vlastní materiální identity nicméně opavský exemplář reprezentuje zvláštní kategorii objektů individuální religiozity. Vyjma otázek provenienčních a autorských se dotýkají rovněž zajímavého fenoménu sériové reprodukce v podmínkách středověké společnosti, stejně jako funkce tohoto artiklu a jeho návaznosti na specifické formy dobové spirituality.

Literatura:

Patrně nepublikováno



³⁸⁵ Viz zvl. Claudia Mussolff in: Kat. Münstr 2001, s. 359 a dále.

44.

Jižní Nizozemí (Brabantsko?)

Sv. Kateřina, první čtvrtina 16. století

Dřevo, v. 93,5 cm, š. 30 cm, hl. 16 cm. Plastika sestává z jednoho kusu dřeva, vzadu plochá, neopracovaná. Ze spodní strany vsazen čtyřkranný plochý kovový čep připevněný čtyřmi kovovými hřeby s kruhovým otvorem ve středu. Vpředu u spodního okraje staré číslo (10 482 psané zelenou barvou).

MG v Brně, inv.č. E 669.

Provenience:

Před 1900 sbírka pařížského sběratele Desmotla. R. 1900 aukce v Mannheimu - zakoupena knížetem Janem II. z Lichtenštejna.³⁸⁶ Do sbírek uměleckoprůmyslového musea získána 2. 11. 1904 darem od knížete Jana II. z Lichtenštejna (evidována pod inv. č. 10 482).³⁸⁷ Do r. 1977 vedeno v evidenci jako st. deponát pod č. 157. Definitivně převedena do evidence obrazárny MG k datu 18. 5. 1977.

Stav: drobnější poškození: zlomy na dvou místech meče.

Plastiku získal spolu s řezbou sv. Martina na hradě Šternberk (Kat. č. 51) Jan II. z Liechtensteina v Mannheimu v roce 1900 na aukci pařížského sběratele Desmotla. Řezba získaná do sbírek jako blíže nespecifikovaná práce z 15. století, je vedená dosud ve sbírkách jako nizozemský (?), hornorýnský (?) sochař, 1490-1500. Koncept plastiky určují lehce převýšené proporce figury a kompoziční důraz položený na motiv volné nohy dávající vyniknout přiléhavé siluete žensky elegantní světecké postavy a již se přizpůsobuje soustava paprscitých záhybů pod pravým kolenem i motiv podkasané drapérie na opačné straně plastiky. Světicí ikonograficky identifikují atributy meče v pravé, knihy v levé ruce a kolo odkazující na způsob její mučednické smrti.

Stylistické východisko brněnské sv. Kateřiny není jednoznačné. Jedním z vlivných faktorů je, zdá se, oblast Dolního Porýní a zvláště prostředí kalkarské školy, kde řezbářské umění dosáhlo vrcholu a kde trh s tímto artiklem v pozdním středověku ovládli umělci takových jmen jako je Mistr Arnt, Dries Hothuys, Henrik Douwerman nebo Arnt von Tricht.³⁸⁸

Kompozičně je naše socha blízká např. Sv. Antonínu eremitovi v Utrechtu (Stichting Museum

³⁸⁶ K tomu viz příspěvek Strakové v tomto katalogu.

³⁸⁷ Zmínka o práci - daru knížete muzeu v: Höss 1908, s. 167 („...eine große, aus Eichenholz geschnitzte Statue der hl. Katharina, eine niederländische Arbeit des 15. Jahrhunderts...“).

³⁸⁸ Poznamenejme, že studium v poslední době upozorňuje na dublety a falza, která vznikala zejména v 19. století. K tomu: Rommé 1994, s. 221-232.

Catharijneconvent, tamtéž, č. kat. 59, s. 317-318). Oproti Douwermanovým a stejně tak typickým pracím kalkarské školy se však liší nejen kvalitou, ale rovněž technologickou a konstrukční charakteristikou³⁸⁹ (kupř. plošným zpracováním zadní strany, zatímco zmíněné práce bývají vesměs silně prostorově rozvinuty). Jedním z nápadných rysů, který se zdá odkazovat do tohoto uměleckého prostředí, je také enormní zájem o efektní způsob zpracování vlasů. Také tento charakteristický řezbářský rukopis v podobě bohatých plasticky utvářených loken může připomenout individuální formální tvarosloví Henricka Douwermana (činný především v Kleve a v Kalkar, kde zemřel asi r.1543/1544), jak jej reprezentuje např. oltář Pašijí vytvořený kolem roku 1530.³⁹⁰ Naše řezba se však hlásí k poněkud starší vrstvě a ani její kvalita na první pohled nedosahuje úrovně těchto prací. V tomto případě je to patrně spíše jen vnější manýra provedená rukou méně významného eklektického mistra (stejná textura loken vlasů je vlastní např. také Trůnící Marii s dítětem v Paříži (Musée National du Moyen Age).³⁹¹

Lokalizaci naší práce však musíme zřejmě hledat ještě v jiném centru řezbářské produkce a sice spíše v oblasti bližší jižnímu Nizozemí - Brabantska. Všimněme si, že aristokratický, rafinovaný ráz figury utváří především úsilí o efektní nahromadění prvků inspirovaných z dobového kostýmu a dávající na odív repertoár zdobných módních detailů jako jsou šperky, ozdoby, aplikace, oděvní doplňky, účes atd. a poněkud manýristická typizace fyziognomie. Tento formalistický charakter podtrhuje také spíše rutinní, byť vcelku pečlivě provedená řezba detailů výstřihu, řetězu, koruny apod. Použití výše zmíněných výtvarných prostředků patří k důležitým stylistickým znakům indikujícím osobité vlastnosti spjaté především s bruselským řezbářstvím první čtvrtiny 16. století. Tento předpoklad lze mimo jiné podpořit poukazem na značnou příbuznost naší řezby s pracemi, jako je zvláště řezba sv. Markéty z Antiochie z první čtvrtiny 16. století (získaná do sbírek Schnütgenova Musea v Kolíně v roce 1997 z londýnského uměleckého obchodu).³⁹² Pro tyto souvislosti hovoří vedle kompozice figury, především analogický formální styl pracující s adekvátními výtvarnými prostředky a vizuální estetikou. I když konkrétní řezbářský rukopis náleží zřejmě jinému autorskému okruhu, v podobných, názorově paralelních pracích můžeme vidět spolehlivé opory pro datování naší řezby odpovídající patrně první čtvrtině 16. století.

³⁸⁹ Oproti monolitní struktuře naší řezby je jedním z charakteristických konstrukčních postupů produkce kalkarské školy vkládání dalších menších, separátních řezbářských komponent – k tomuto tématu viz Goddard Kargère 2000, zvl. s. 129-130.

³⁹⁰ Douwermannova činnost je spojena zejména s městem Kalkar v Dolním Porýní, jeho práce zde nacházíme např. v kostele sv. Mikuláše.

³⁹¹ K tomu viz Neuerwerbungen 1997, s. vyobr. také v: Kat. Aachen 1996, č. kat. č. 32, s. 235-238. Řezba je však dosti pozdní – z doby kolem r. 1540.

³⁹² Viz. Neuerwerbungen 1997, s. 350-351, obr. 2.

Lit:

Patrně nepublikováno.



Sv. Barbora, 16. stol., Flámsko, Ermitáž

45.

Franky, Würzburg, řezbář z okruhu Tilmana Riemenschneidera (1455/1460 – 1531)

Sv. Biskup (sv. Kilián?), po roce 1500

Líповé dřevo, velmi nízký reliéf (hl. cca 4-5 cm), vzadu plochý, v. 137 cm, š. u podstavce 34 cm, bez polychromie. Sestaveno ze tří vertikálních kusů dřeva, v úrovni mitry zezadu

zpevněno příčnou lištou, úchytky na zavěšení

SZM v Opavě, inv. č. U 197B (př. č.10.80).

Provenience:

Dar knížete Lichtenštejna v roce 1910.

Stav: staré poškození červotočem, ulomena berla, praskliny ve spojujících spárách

Vysoká, štíhlá reliéfní řezba biskupa nebo opata s bohatě zdobenou mitrou, z níž na ramena spadají proužky infule, byla v době získání zaevidována jako jihoněmecká práce z doby kolem roku 1500.³⁹³ K charakteristickým výrazovým prostředkům patří zejména převýšené proporce figury a její specifický kánon, realistická fyziognomie a výraz hlubokého prožitku vepsaný do tváře. Také typické řezbářské tvarosloví – zvláště kontrastní grafický duktus s ostrým ohraničením záhybů dovoluje poměrně přesvědčivě umělecký původ řezby lokalizovat do sféry vlivu würzburgského sochaře Tilmana Riemenschneidera (1460-1531), jedné z klíčových uměleckých osobností pozdní gotiky v německém prostředí. Naléhavou a doposud nezodpovězenou otázkou je ovšem přesnější definování uvedeného vztahu.

Ikonografie plastiky nebyla doposud specifikována, i když ztracena je dnes prakticky jen horní část berly. Teoreticky by se mohlo jednat o sv. Kiliána, patrona Würzburgu, k jehož atributům patří meč – nástroj jeho mučednické smrti (s mečem v pravé a biskupskou berlou v levé ruce byl kupř. zobrazen na bystě z let 1508-1510 z oltáře katedrály ve Würzburgu zničené v r. 1945).³⁹⁴ Vzhledem k dílenským praktikám obvyklým v tomto autorském prostředí a k charakteru řezby můžeme také v našem případě implicitně předpokládat, že kompozice plastiky je tvarově poněkud zjednodušenou variantou odkazující na některý Riemenschneiderův prototyp, přepracovávaný zpravidla v několika dalších zobrazeních. Jeden z nejbližších srovnatelných exemplářů pro základní kompozici figury, její drapériové schema a fyziognomický typ, bychom mohli skutečně s největší pravděpodobností

³⁹³ Záznam zní: Flachrelief, Holzfigur einen Bischofs, Lindenholz, Suddeutschland um 1500. K tomu také Braun 1913.

³⁹⁴ K tomu viz Kat. Washington 1999, obr. I na s. 334.

identifikovat v plastice Sv. Erasma v sochařské sbírce berlínského muzea.³⁹⁵ Shody s uvedenou prací jsou zcela markantní - jdou téměř do nejmenších detailů, v našem případě ovšem v sochařské verzi transponované do extrémně plošné reliéfní podoby. Takové produkty mají v umělcově okruhu své legitimní místo - existují jak v kameni tak ve dřevě. Podobnou polohu nacházíme kupř. na kamenném náhrobku Jindřicha (Domherrn Heinrich, zemř. 1472) a Jana (Johannes, zemř. 1512) Schodt von Schottenstein v dómu ve Würzburgu (připsání: Riemenschneider a dílna).³⁹⁶ Forma plošného reliéfu je např. hlavním výrazovým prostředkem také u oltáře z umělcova okruhu s Kristem Salvátorem a Apoštoly ve farním kostele sv. Lea v Bibra.³⁹⁷ Zde je ale ve srovnání v ortodoxní povahou opavského exempláře charakteristická řezbářská textura o poznání měkčí a rozvolněnější. Že byla takováto plochá a nepolychromovaná řezba v okruhu slavného würzburškého umělce hojně pěstována, dokládá též skupina prací ve farním kostele Sv. Jana v Kitzingen: vedle čtyř narativních reliéfů se scénami z Pašijí (Korunování trním, obr. 145, s. 222, Nesení kříže, obr. 146, s. 223) sem patří také symboly čtyř evangelistů (připsání: Riemenschneider a dílna, 1500-1505).³⁹⁸

I když naše řezba nese stopy obdobného technického provedení jako práce Riemenschneiderovy (není jisté, zda byla původně zamýšlena jako polychromovaná – v takovém případě bývají duhovky a pupily očí malované černě přímo na dřevo, v našem případě jsou jejich stopy nezřetelné), spojení s dílnou není patrně úplně bezprostřední. Malá hlava v proporcích figury a určitá formální přísnost má patrně předpoklady v tvůrčí fázi dílny spojené s dobou kolem a po roce 1500, i přes prostorové zkrácení tvaru nicméně nevyznívá úplně přesvědčivě fyziognomie světce, která navzdory realisticky odpozorovaným detailům a tvarovým elementům působí poněkud nesourodě. Vzhledem k relacím mezi pracemi nejbližšího okruhu (senzitivní modelace tváře, pečlivá řezba vlasů i lineární ornamentika na šatu světce), je přece jen možné postřehnout, že detaily nejsou tak pozorně a pečlivě zpracovány (viz kresba očí, technické provedení detailů kostýmu atd.). K jisté opatrnosti vybízí také sklon k silnému abstrahování záhybů, podobně jako nezvykle redukováná výška reliéfu (cca 5 cm)³⁹⁹ a příliš plochá, sumární řezba rukou. To jsou indicie nasvědčující spíše

³⁹⁵ Kat. München 2005, obr. na s. 152.

³⁹⁶ Podobně jako s plochým reliéfem náhobní desky Hieronyma Neukuma (+ 1512 – tj. z téže doby: tamtéž, obr. 89, s. 149 – jako T.R. a dílna). Obdobný reliéfní styl nacházíme na dalších náhrobech: biskupa Rudolfa von Scherenberga v dómu (Würzburg), obr. 105, s. 175 – ten je připsán přímo mistru, nebo biskupa Lorenze von Bibra (+ 1519) – obr. 106, s. 177. K tomu Kat. Würzburg 2004, s. 145, obr. 87.

³⁹⁶ Kat. Würzburg 2004, Bd. 1, obr. 33, s. 65.

³⁹⁷ Kat. Würzburg 2004, Bd. 1, obr. 33, s. 65.

³⁹⁸ Tamtéž, obr. 120-123, s. 196-197.

³⁹⁹ Přibližně srovnatelnou výšku desky (cca 4 cm) dokládají reliéfy oltáře z Münnertadt z let 1490-1492. K tomu viz: Kat. Washington 1999, č.kat. 13, s. 210-215.

vzniku v určité distanci, rukou některého z žáků⁴⁰⁰ pracujících patrně pod rozhodujícím vlivem charakteristického stylu Riemenschneiderovy dílny, nejspíše v kontextu lokální würzburgské řezbářské produkce.

Lit:

Braun 1913.

Kat. Kroměříž 1967.

⁴⁰⁰ Kalden-Rosenfeld 1990, zvl. s.19-22.



46.

Franky, Würzburg, škola Tilmana Riemenschneidera (1455/1460 – 1531)

Sv. Štěpán, kolem r. 1520

Dřevo, nízký reliéf (cca 6 cm), bez polychromie, zbytky křídového podkladu v hloubkách třásní) v. 114,7 cm

MG v Brně, inv. č. E 810.

Provenience:

Získáno 20. 8. 1981 (zakoupeno z uměleckého obchodu v Brně ze soukromého majetku ve Velharticích).

Stav: stabilizovaný

Zbytky křídového podkladu v hloubkách řezby průkazně dokládají původní vznik řezby sv. Štěpána jako polychromované skulptury. Také její dispozice (tříčtvrteční natočení figury stejně jako poloha hlavy směrem doleva) hovoří pro takový funkční kontext, v němž plastika nefungovala samostatně, nýbrž reagovala na okolní figury.

Také v tomto případě je riemenschneiderovský stylový rodokmen plastiky mimo pochybnost, jeho povaha je nicméně poněkud komplikovanější. Řezba sice nese výrazné stopy umělcova stylu, na rozdíl od obou opavských děl, u nichž je vztah k oeuvre Tilmana Riemenschneidera relativně těsný a bezprostřední, má v tomto případě přece jen povahu diferencovanější. Kompoziční předstupně našeho typu zobrazení, jsou zřejmě již v grafice Martina Schongauera (L. 66, popř. L.61)⁴⁰¹ - zde nalezneme základní postoj figury a rozvrh drapérie, schema, které je v různých variacích poměrně často obměňováno a to nejen u Riemenschneiderových modelů, o které se naše práce nepochybně opírá. Tentýž kompoziční vzorec má evidentně mnohem obecnější platnost jak v širším geografickém, tak názorovém rozptýlu. Podobně jako v předchozích dvou případech patří plošný, reliéfní koncept figury k primárním výtvarným prostředkům. Rozvrh plastiky koresponduje např. s kompozicí světce (označen jako práce Riemenschneidera)⁴⁰² původem z Bavorska (je variantou téhož kompozičního vzorce, rozvržení drapérie, řešení vlasů atd.). Na první pohled typický riemenschneiderovský duktus zrcadlí rytmický rozvrh záhybů koncentrovaných zejména do partií na břiše a v dolní části figury, charakteristickým jazykem hovoří krystalická textura drapérie a její kontrastní modelace. Sice v základu souhlasí s formálním rejstříkem Tilmana Riemenschneidera, ale na druhé straně se liší a to zejména v poněkud jiném způsobu řezbářského provedení. V prvé

⁴⁰¹ Kemperdick, 2004, obr. K 64, K 63.

⁴⁰² Kat. Würzburg 2004, s. 155.

radě je to přece jen schematictější a konvenčnější pojetí řezby, jejíž řešení nemá přinejmenším takovou čistotu formy a senzitivní neklid drapérií, stejně jako příznačnou rafinovanou eleganci umělcových děl. Příliš schematicky vyznívá též parukovité řešení vlasů, z jejichž sevřené řezbářské textury vyprchala živost a pro zmíněnou produkci příznačné napětí organické formy. Také měkčí a oblejší modelace tváře odlišující se od suché asketické fyziognomie riemenschneiderova okruhu jsou důvodem, proč brněnskou řezbu nemůžeme připojit přímo k dílenským pracím. Ačkoliv sv. Štěpán reprodukuje poměrně věrně mistrův styl, zmíněné rysy poukazují na řezbářský koncept, který by spíše odpovídal atribuci některému z Riemenschneiderových žáků či následovníků. To se velmi dobře shoduje s informacemi, že jak v prvním desetiletí 16. století, tak zvláště v letech 1510-1524 Riemenschneider provozoval poměrně velkou dílnu zaměstnávající hned několik pomocníků.⁴⁰³ Práce umělcova okruhu a školy jsou zpravidla kladeny do tohoto a následujícího časového rozpětí (srovnej např. sv. Biskupa ve sbírce Bollert, řazenou do období cca 1515/1520).⁴⁰⁴ To je také důvod, proč se kloníme k návrhu datování do doby kolem roku 1520.

Lit.

Patrně nepublikováno

⁴⁰³ Kalden 1990, s.19-22.

⁴⁰⁴ Kat. München 2005, č.kat.20, s. 150-152.



47.

Franky, Würzburg, dílna Tilmana Riemenschneidera (1455/1560 - 1531)

Sv. Kateřina, kolem 1515/1520

Líповé dřevo, v. 117, š. 30, hl. 16 cm, plastika vzadu vyhloubená, bez polychromie, nepatrné zbytky křídového podkladu na levé tváři světice.

SZM v Opavě, inv. č. U183B (př. č. 10.26).

Provenience:

Dar hraběte Wilczka, 1910.

Stav:

Poškozeno: chybí pravá ruka, špička nosu a jednoho prstu levé ruky, část drapérie u podstavce, staré stopy po červotoči.

Spojitost s Tilmanem Riemenschneiderem provází Světici s knihou opavského musea již od nejstarších záznamů.⁴⁰⁵ Kompozičně se skutečně téměř doslovně přimyká k modelům řešení uplatňovaných nejen u zobrazení Madon, jejichž reprezentantem je tzv. Madona z Gerolzhofen (ze skříně oltáře sv. Jana, cca1509-1513/1514 v BNM v Mnichově).⁴⁰⁶ V autorově euvre je to nicméně velmi často obměňovaný typ zobrazení, jehož společné východisko je zřejmě ještě starší, jak dokládají další důležité varianty kompozice: Madona v Hamburku (Museum für Kunst und Gewerbe, už z let 1501-1503, nebo Madona ze skříně retáblu v Gramschatz v Niedersächsischen Landesgalerie v Hannoveru - se třemi figurami ve skříně a s Madonou v jejich středu). Z esovitě prohnuté kompozice, která je vytvořena striktně pro frontální pohled a přizpůsobuje vše plošnému aranžmá, můžeme usuzovat, že brněnská světice původně tvořila nepochybně jednu (vzhledem ke směru oblouku pohybu nejspíše pravou) asistenční figuru v principu podobného třífigurálního typu oltáře.

Nejbližší kompoziční a současně ikonografickou příbuznost však můžeme jednoznačně konstatovat s jednou z trojice k sobě snad původně náležejících, nicméně dnes v různých sbírkách rozptýlených světic.⁴⁰⁷ Jedná se o figuru ikonograficky identifikovanou jako sv. Kateřina v soukromém majetku v USA.⁴⁰⁸ Kompoziční a formální shody s tímto exemplářem, jemuž se blíží také materiálem a rozměry, jdou takřka do nejmenších detailů,⁴⁰⁹ takže shodu ikonografické identifikace lze implicitně předpokládat. Srovnat můžeme nejen sestersky

⁴⁰⁵ Inv. kniha: Aus Lindenholz, Arbeit von Tilman Riemenschneider. 16. Jhr., Tätigkeitsbericht 1913.

⁴⁰⁶ Kalden-Rosenfeld 1990, s. 134-135. K variování typů také Kat. Washington 1999, s. 273-274.

⁴⁰⁷ Kat. Würzburg 2004, obr. 262-264, s. 154.

⁴⁰⁸ Tato sv. Kateřina byla v r. 2000 a poprvé po r. 1931 vystavena na veřejnosti na Riemenschneiderově výstavě v New Yorku. Viz Kat. Washington 1999, s. 326-331, obr. 43c a detail na s. 330.

⁴⁰⁹ Materiálem plastiky je líповé dřevo, v. 104,7 cm

shodné proporce a obrys figury, rozložení a kontrastní vedení záhybů, ale např. také stejnou polohu prstů levé ruky, jimž přidržuje cíp pláště pod knihu nebo tvar koruny. Drobné difference opavské řezby lze postřehnout ve frontálním natočení tváře a k diváku se obracejícím přímém pohledu, popř. v drobných kostýmních detailech - především v kresbě živůtku. Ten je sice obdobně plisován, chybí mu však dekorativní prvek šněrování. Sv. Kateřina ve sbírce v USA má své jméno jednoznačně vepsáno (KATHERI) na výstřihu košile – také tento detail na opavské řezbě chybí (patrné jsou však stopy nevylučující plastické aplikace). S ohledem na markatní kompoziční shody obou figur si však její původní podobu můžeme velmi dobře představit velmi podobně - s kolem, jež přidržovala pravou chybějící rukou.

Z komparace vyplývá, že opavská řezba je i přes některá sekundární poškození velmi solidní, řemeslně i technicky kvalitně provedenou prací. Upozorňuje současně na velmi důležitý aspekt, spojený s produkcí Riemenschnederovy dílny a sice její opakování a varírování. Opavská světiice má velmi blízko k charakteristickému umělcově stylu a výše zmíněným autentickým projevům autorova řezbářského mistrovství, jež jsou v literatuře kladeny zhruba do doby kolem roku 1510/1520, vyloučit však nemůžeme ani větší časový rozptyl. Exemplárním příkladem nemalých úskalí spojených s datováním je výše zmíněná trojice světic, jež nám posloužila ke srovnání. Přestože kompletaci původního oltáře Chapuis zřejmě předpokládá v době kolem r. 1515/1520, postavu sv. Kateřiny považuje za nejstarší a klade ji již do doby kolem r. 1505. Autor se odvolává se na hypotézu, že dílna mohla pracovat na původním oltáři přerušovaně (tuto praxi indikují historické prameny) nejméně po dobu deseti let.⁴¹⁰ I když v řezbářském detailu kvalita naší řezby nedosahuje excelentní úrovně autentických a reprezentativních Riemenschneiderových děl (na rozdíl od jemně propracovaného ornamentu diskutovaného ikonografického protějšku má kupř. jen hladkou řezbu koruny a knihy, o něco nižší je také výška reliéfu),⁴¹¹ udržuje si, jak ukazuje uvedené srovnání, v ansámblu dílenských prací relativně vysoký standard. Pro adekvátní stylový stupeň přitom hovoří krystalická, v řezbě kontrastní kaligrafická struktura záhybů. V relacích konvenčně diskutované terminologie rozlišující mezi kategoriemi následovník, škola, okruh, dílna a při vědomí existence masové produkce a na ni uplatněných diferencovaných hodnotových kritérií je nicméně vznik v dílně umělce plně v toleranci jemných kvalitativních výkyvů. Nelze vyloučit, že menší pozornost věnovaná detailu mohla být ospravedlněna původní koncepcí plastiky jako polychromované řezby (nejsou-li ovšem zbytky křídly

⁴¹⁰ Kat. Washington 1999, s. 331.

⁴¹¹ Sv. Kateřina v soukromé sbírce v USA: lípové dřevo, v. 104,7 cm, š. 31,8, hl. 19 cm.

pozůstatkem mladších, druhotných vrstev).⁴¹² Náš předpoklad bychom mohli podepřít poukazem na světici, identifikovanou jako sv. Barbora ve sbírkách Schnütgenova-Musea v Kolíně,⁴¹³ jejíž předpokládané připsání do okruhu bylo přehodnoceno ve prospěch vzniku přímo v dílně umělce. V konfrontaci s touto prací se jeví kvalita opavské řezby dokonce v poněkud příznivějším světle.

Prameny:

Inv. kniha: Aus Lindenholz, Arbeit von Tilman Riemenschneider. 16. Jhr.

Lit.:

Braun 1913.



⁴¹² Relativizujícím detailem jsou stopy po černé malbě duhovek a pupil očí na dřevě.

⁴¹³ Sv. Barbora Schnütgenova-Musea v Kolíně je 95 cm vysoká, hl. cca 10 cm.



48.

Švábsko, okruh Michaela Erharta

Kristus Vítězný, kolem r. 1500

Plná plastika, lípové dřevo, v. 130 cm, starý inkarnát, novodobá polychromie.

Chybí obě ruce Krista, poškozeny prsty pravé nohy, další drobnější defekty.

Restaurováno v r. 1999 (N.Mašková) – rest zpráva v MG.

MG v Brně, inv. č. Z 2707.

Provenience:

Získáno do sbírek jako konfiskát r. 1950 ze zámku Budkov. Do r. 1912 sbírka Carl Roettgena v Bonnu, v r. 1912 draženo v aukci M. Lempertz v Kolíně nad Rýnem (č. kat. 236, s.50 – jako švábsko-francký mistr, počátek 16. století).

Plastika byla restaurována, publikována a prvně uměleckohistoricky analyzována při příležitosti výstavy Od gotiky k renesanci v r. 1999 v Brně (Chamonikolasová v: Kat. Brno 1999, č. kat. 200, s. 400-401). S ohledem na její charakter a neznámou provenienční historii byla tehdy přirozeně posuzována v kontextu domácí – tedy moravské řezbářské produkce. Existence nových a doposud neznámých pramenů, vyplňujících alespoň zčásti mezery v její minulosti je závažným impulzem k aktualizaci těchto starších závěrů.⁴¹⁴ Umožňují totiž jednoznačnou identifikaci brněnské řezby s prací doloženou ve sbírce Carla Roettgena v Bonu a draženou v r. 1912 v aukci uměleckých děl v Kolíně nad Rýnem. Její předpokládaný jihoněmecký původ (v aukčním katalogu figuruje jako švábsko-francká práce z počátku 16. století), jež podporuje rovněž poznámka o jejím získání v Norimberku⁴¹⁵ jsou poměrně průkazné indicie, na základě kterých je zapotřebí povahu plastiky a její místo nově definovat.⁴¹⁶

Z ryze uměleckohistorického hlediska vedly základní stylistické znaky díla (ušlechtilé, převýšené proporce Kristova aktu, souměrný oválný typ hlavy, formální kultura a kultivovaný řezbářský způsob zpracování) k hledání bezprostředních analogií v klasicistním proudu jihoněmeckého sochařství poslední čtvrtiny 15. století. Odkaz na práce švábského mistra Michaela Erharta (1469-1522) pak do značné míry předjímal stávající zjištění (Chamonikola,

⁴¹⁴ Za upozornění na tato zjištění velmi děkuji kolegovi Mgr. Petru Tomáškoví, který mně údaje poskytl v souvislosti se studiem budkovské sbírky.

⁴¹⁵ Aukční kat.Lempertz 1912, č. kat. 236, s. 50.

⁴¹⁶ Vizuálním argumentem pro identitu díla je starší fotografie Krista (ještě s novějšími doplňky obou rukou, jež byly při restaurování odstraněny) v databázi Fotoarchívu Marburg.

v: Kat. Brno 1999, s. 401) s tím rozdílem, že namísto švábského vlivu můžeme řezbu Krista s největší pravděpodobností označit za autentické dílo švábské proveniencí. Nad rámec již zmíněných komparací (Kristus Vítězný v Blaubeuren, 1493, Donauwörth, 1503) lze pro vztah k pracím Michaela Erharta objektivně snést řadu dalších podpůrných argumentů. Trojrozměrné volné prostorové rozpracování brněnského Krista můžeme konfrontovat s pracemi jako je Kristus Trpitel z Blaustein – Klingenstein (dílna, 1490/1495 - Kat. Ulm 2002, obr. na s. 336). Ikonograficky pak navazuje na takové produkty Erhartovy dílny jako je Zmrtvýchvstalý Kristus z jednoho z reliéfů ze Sigmaringen z r. 1491 (Kat. Ulm 2002, č. kat. 52, s. 324-331, obr. na s. 329). Podobné řezby se staly uměleckou úlohou, jež byly nejen příležitostí pro poměření určitých anatomických schopností umělce, ale především výrazem estetického ideálu – náš koncept je založen na výtvarném kontrastu geometrické formy pláště a měkké linie těla. Vedle pozoruhodné shody tělesného kánonu, jemné modelace hrudníku, svalstva nohou atd. vykazuje pozoruhodné shody především analogická souměrná typika mladistvé tváře a její harmonické rysy, včetně takových detailů, jako je stavba krku s výrazně modelovaným svalstvem nebo pramen vlasů spadající do čela atd. Stylu Michaela Erharta se pozoruhodně blíží ovál obličejů a klasický profil, který utváří linie nosu, řezba velkých mandlovitých a na dolních víčkách dvojmo vykreslených očí, tvar lineárně ohraničených úst a precizní hladká modelace tváře. Suverénní řezba brněnského exempláře reprodukuje velmi věrně obdobný erhartovský formální aparát jako je kupř. tvarově diferencovaná modelace vlasů zvlněných ve velkých krouživých loknách (srovnej s podobnou konfigurací u Krista v kostele sv. Michala ve Schwäbisch Hall z r. 1494 – viz. Kat. Ulm 2002, obr. 103 a 104, s. 120-121). Navzdory pozoruhodné stylistické homogenitě je ovšem zapotřebí kriticky podotknout, že vedle prací Michaela Erharta má brněnská plastika např. tvarově redukovánější kresbu vousů (namísto křivek využívá rovnějších linií) a jednodušeji strukturované konfigurace vlasů. Také vzhledem ke sklonu k většímu stupni tvarové schematizace a odlišnostem v detailu nejde zajisté o práci jeho dílny. Vznik řezby v blízkém okruhu krátce po roce 1500 je nicméně pravděpodobný.

Lit.:

Auktionkat. Lempertz 1912, č. kat. 236, s.50.

Kat. Brno 1999, č. kat. 200, s. 400-401.



49.

Švábsko

Reliéf Klanění tří králů, kolem 1520

Líповé dřevo, bez polychromie, v. 73, š. 50 cm, hl...

SZM v Opavě, inv. č. U 306B (př. č. 10.31. Lindenholzrelief Anbetung, Anfang 16. Jhr.)

Provenience:

Dar hraběte Johanna Nepomuka Wilczka v roce 1910.

Stav: stará poškození, stopy po červotoči, praskliny, část pozadí a zvířat chybí.

Restaurováno v r. 2000 (R.Balcarová).

Podobné reliéfní scény nejčastěji s výjevy Zvěstování, Narození, Klanění a Smrti Panny Marie zpravidla příslušely k oltářním křidlům (viz podobný oltářní kvartet pod č. kat. 47). Na výšku komponovaný, nízký reliéf poměrně důsledně odděluje figurální a architektonickou složku. Scéna Klanění svatých tří králů je situována před kulisu architektury, v níž je nad hlavou Marie prolomeno obloukové okno s přihlížející hlavou oslíka, horní část pak zaujímá popis stavení s cihlovými zdmi a děravými doškovými střechami. Nahuštěná skupina čtyř figur je seskupena do dvou, za sebe kladených a od sebe prakticky příliš nerozlišených prostorových plánů se sedící Marií s dítětem na klíně a s klečícím králem na jedné straně a dvěma dalšími, frontálně natočenými stojícími postavami přinášejícími Ježíšku dary a situovanými těsně za nimi. Spíše než na přesvědčivé iluzivní vyjádření obrazové hloubky se zájem řezbáře soustředil na strukturální práci s reliéfní plochou a především vlastní figury, péči pak věnoval zvláště narativnímu popisu skvostných předmětů v jejich rukou, stejně jako zdobným kostýmním detailům a doplňkům na oděvu tří králů - jako jsou těžké řetězy, bohaté klobouky atd.

I přes mnohem statictější a tělesnější pojetí figur navazuje výřez a kompozice scény (zejména sedící Mariina figura s postavou klečícího krále a motivika architektury) na vizuální konvence utvářené grafickými předlohami zcela určitého typu. Konkrétní reminiscence vedou k takovým vizualizovaným verzím příběhu, jež jsou blízké zvláště pracím vyšlým z colmarské dílny Martina Schongauera (viz Klanění tří králů K 5. – Kemperdick 2004, s. 91). Ačkoliv se v jeho rytinách setkáváme s mnohem plastičtější a graficky prokreslenou drapérií i hybnějšími postavami, je zřejmé, že obzvláště typika mužských tváří zde má své bezprostřední vzory. Podobným způsobem je námět tematizován nejen v řezbářských, ale i v malířských verzích hornorýnské, ale i jihoněmecké provenience, kde byly Schongauerovy rytiny už krátce po r.

1480 a zvláště pak kolem roku 1500 značně rozšířeny (kupř. Klanění, Martinus Schwarz, kolem 1485, v GNM v Norimberku apod.).⁴¹⁷ Spíše než doslovnému citátu dávali umělci přednost variacím a novým kombinacím motivů převzatých z různých zdrojů.⁴¹⁸

Dosavadní připsání švábskému řezbáři kolem r. 1520 se jeví jako opodstatněné. V opavském reliéfu nacházíme obrazové elementy typické jmenovitě pro švábský okruh Niclase Weckmanna – zmínit můžeme obzvláště reliéf Klanění tří králů z Attenhofen v Museu v Ulmu (Kat. Stuttgart 1993, obr. 146), kde ve stranovém obrácení nalezneme všechny podstatné skladebné principy i jednotlivé komparačně relevantní motivy. Je to jak frontální aranžmá kompozice mužských figur, působivé gesto jednoho z králů zvedajícího svůj klobouk, dosti konvenční typika mužských tváří (ale i Mariina) a sklon k detailnímu realismu a popisu žánrových elementů příběhu. Vedle vnitřní kresby je to dále obdobná strukturální práce s reliéfní plochou a příznačná, k dekorativizmu směřující výtvarná tendence. I když je řezbářské zpracování našeho exempláře poněkud hrubější a ve výrazu tváří můžeme právem postrádat příznačný švábský lyrismus, celkový ráz i jednotlivé záhybové formace projevují zřetelnou formální afinitu. U obou děl je současně patrná tendence k plošnosti a tvarové malebnosti - jako jedna z formálních indicií pro hypotetické vročení práce. Ačkoliv v nízkém reliéfu řezbář nedosahuje intenzívnější plasticity, pro pozdní období hovoří přece jen větší cit pro tělesnost figur uplatňující se v konkávně vyklenutých hladkých partiích. Reliéfní styl a unifikující charakteristika tváří vlastní švábským pracím, jako jsou kupř. křídla mariánského oltáře z farního kostela Elbigenalp (kolem 1510) nebo Klanění tří králů Wittemberského Landesmuseum ve Stuttgartu kladený do doby kolem r. 1520 je pro opavský reliéf adekvátní stylovou i chronologickou paralelou⁴¹⁹.

Lit.:

Braun 1913.

⁴¹⁷ Kemperdick 2004, obr. 100 na s. 253.

⁴¹⁸ Kemperdick 2004, zvl.s. 251-253.

⁴¹⁹ Egg 1985, obr. 293, s. 370, Kat. Stuttgart 1993, s. 244.



50.

Tyrolsko nebo Horní Bavorsko

Sv. Wolfgang, počátek 16. století

Plná plastika, v. 103 cm, částečně původní a novodobá polychromie, zbytky původního zlacení.

MG v Brně, inv. č. E 668.

Provenience:

Do r. 1885 Maria(?) Werner (obchodník se starožitnostmi), Innsbruck. 18. 11. 1885 zakoupeno do sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Brně (vedeno pod evidenč. č. 5110).

Do r. 1977 vedeno v evidenci jako st. deponát pod č. 156. Teprve 18.5.1977 převedeno do evidence obrazárny MG.

Poškozeno: praskliny, chybí levá ruka s atributem, další, spíše drobná poškození.

Pro sv. Wolfganga hovoří znázornění světce v pontifikálním oděvu, sice bez biskupské berly, ale s biskupskou mitrou (infulí), k jeho typickým atributům přitom patří maketa kostela, kterou drží v pravé ruce. Umístění řezby na osmiboký profilovaný sokl stejně jako její stejnoměrné opracování ze všech stran napovídá, že fungovala v konkrétním sakrálním prostředí nejspíše jako samostatně stojící objekt devoční úcty.

Zvláště v Rakousku patřil sv. Wolfgang (kanonizován v r. 1052) v pozdním středověku k vůbec nejoblíbenějším světcům. Protože poslednímu doloženému místu původu naší řezby v tyrolském prostředí (Innsbruck) v podstatě odpovídá také její vnější formální povaha, zdá se, že do této, či bezprostředně přilehlém uměleckém regionu bude možné lokalizovat také její původní uměleckou provenienci. Důležitým centrem kultu světce se v této oblasti stal poutní kostel sv. Wolfganga v Abersee - podle legendy zde světec postavil první kostel vlastníma rukama. Kult světce se pak rozšířil především ve 14. a zejména v 15. století, kdy dosáhl vrcholu, mimo jiné také ve zdejším impozantním oltáři sv. Wolfganga od Michaela Pachera, (1479-1481) – kostel se stal v době kolem roku 1500 jedním z nejoblíbenějších poutních míst. K neméně významným ohniskům kultu pak nepochybně přispěl také proslulý oltář titulárního světce v hornorakouském Kefermarktu (1490 und 1497), ke kultovním místům patřilo však kupř. také Mondsee, Salcburk, Regensburg atd..

Hmotná, plná a voluminózní figura je svým prostorovým utvářením koncipovaná rovněž pro boční pohledy. K její osobité individuální charakteristice patří zkrácené, tvarově robustní

proporce figury, mohutná hlava ještě zatížená hmotnou infulí a k poměru postavy neúměrně rozložitý model stavby v rukou. Těžký a kompaktní tvar rozvinutý do šířky je členěn ve velkých hmotách, jednoduché drapériové schema je pouze na povrchu v partiích břicha oživeno systémem pružných mísovitých a na povrchu jemně borcených záhybů. Zdůrazněná tělesnost a malebnost jsou také rysy, které posouvají vznik řezby směrem k prvním desetiletím 16. století. Styčné rysy s řezbářstvím tzv. dunajské školy jsou mimo pochybnost. Není vyloučeno, že jistou inspirací pro vizuální podobu sochy (zejména její robustní charakter) mohly poskytnout v principu blízké anonymní dřevoryty, které byly součástí spisu sepsaného v benediktinském opatství v Mondsee „Das Leben des heiligen Wolfgang“, vytištěného Johannem Weysenburgerem v Landshutu v roce 1515.⁴²⁰

Předpokládaný původ řezby v Tyrolích by nepřímo podporovaly některé obecnější formální analogie, které lze nalézt kupř. u řezby sv. Wolfganga v Museu v Brunau⁴²¹ nebo postav oltáře v Söll u Traminu z doby kolem r. 1500 v Tyrolském Landesmuseum Ferdinandeum v Innsbrucku (Egg 1985, obr. 195, s. 262). Hypertrofovanou tělesností a kompaktním tvarem je sv. Wolfgang v Brně blízký např. inntalerskému řezbářství kolem r. 1510 (srovnej s figurou sv. Valentina (Kat. Wien 1973, č. kat. 50, s. 98, obr. 48) ovlivněnému bavorským prostředím, především pak výtvarnému názoru tzv. Mistra z Rabenden, jehož produkci v naší kolekci zastupuje protějšková dvojice světic Sv. Barbory a Doroty (č. kat. 51). I když se jedná o hornobavorského sochaře leinbergerovské školy, je celkem známé, že jeho akční radius a především umělecký vliv se významně uplatnil také na tyrolském území. Ačkoliv se nám nepodařilo pro řezbu nalézt bezprostřednější srovnatelné analogie, na základě uvedených obecnějších paralel můžeme její vznik hypoteticky lokalizovat přibližně na bavorsko-tyrolské geografické rozmezí a do doby kolem r. 1510-1520.

Lit:

Patrně nepublikováno

⁴²⁰ Das Leben des heiligen Wolfgang 1967

⁴²¹ Ta je sice kladena do Pacherova okruhu, toto připsání však nevyznívá příliš přesvědčivě. K tomu viz: Egg 1985.



Tyrolsko**Sv. Dorota, kolem 1520**

Líповé dřevo, původní polychromie, v. 143,5 cm, š. 47, hl. 29 cm. Zadní strana vyhloubena.

Opracováno z jednoho bloku, z pravé strany figur přisazen malý kus dřeva.

Vlasy a koruna světice poškozeny.

MG v Brně, inv. č. E 661.

Provenience: Hall v Tyrolsku. Zakoupeno 22. 7. 1886 od Josefa Widmanna (obchodník se starožitnostmi) v Hall v Tyrolsku do sbírek Umělecko průmyslového musea v Brně (vedené pod inv.č. 5701). Státní deponát Uměleckoprůmyslového muzea v Brně ze dne 8. 10. 1953 (pod evidenč. č. St.dep. 149/5701). Převezeno 22. 9. 1977 do sbírek obrazárny MG.

Tyrolsko**Sv. Barbora, kolem 1520**

Líповé dřevo, původní polychromie, v. 145 cm, š. 49, hl. 30 cm. Zadní strana vyhloubena.

Opracováno z jednoho bloku, z pravé strany figur přisazen malý kus dřeva.

Koruna poškozena, knoflík na kalichu obnoven.

MG v Brně, inv. č. E 662.

Provenience: Hall v Tyrolsku. Zakoupeno 22. 7. 1886 od Josefa Widmanna (obchodník se starožitnostmi) v Hall v Tyrolsku do sbírek Umělecko průmyslového musea v Brně (vedené pod inv. č.5700). Státní deponát Uměleckoprůmyslového muzea v Brně ze dne 8. 10. 1953 (pod evidenč. č. St.dep. 150/5702). Převezeno (22. 9. 1977) do sbírek obrazárny MG.

Brněnské světice si můžeme původně představit jako asistenční figury – snad s postavou Madony uprostřed. Jejich povahu vyznačuje sochařská monumentalita, neklidný obrys figur a jejich výrazná plasticita. K indiciím názoru patří specifický vztah tělesného objemu a drapérie založený na kontrastu konvexních a konkávních tvarů: oble vyklenutých a tělo těsně obepínajících drapériových partií a dlouhých oblých záhybů s živými, charakteristicky drobně zalamovanými drapériovými útvary. K nezaměnitelným znakům projevu patří rovněž bohatý a těžký oděv s módními zdobnými detaily. Široké smyslové tváře, jež prozrazují určitou míru individualizujících tendencí (z dvojice je Maří Magdaléna ve výrazu melancholičtější), jsou rámované velmi pečlivě zpracovanými bohatými loknami vlasů. K řezbářské kultuře patří precizní řezbářské zpracování, jež umocňuje excelentní stav s dobře zachovanou původní polychromií.

Dvojici figur zveřejnil poprvé Leisching v roce 1913, v té době patřily ke sbírkám pozdějšího Uměleckoprůmyslového muzea. Jejich uměleckohistorický charakter byl však posuzován teprve v práci Halma (1967) v kontextu jihoněmecké středověké plastiky – jmenovitě Bavorska a Švábska. Autor dospěl k závěru, že charakter figur má velmi blízko k tzv. Mistru hlavního oltáře z Rabenden, s nímž sdílí tendenci k velkému, patetickému, pro tohoto mistra příznačnému - poněkud unavenému zádušnému tónu. Současně však konstatuje, že tento prvek více či méně ovládá celou širší skupinu, geograficky i formálně s tímto okruhem spřízněnou. Halm uměleckohistorickou pozici brněnských světic lokalizoval poměrně opatrně jako spojovací článek mezi dílnou Jorga Köldera a okruhem Mistra z Rabenden. Místo původu v Hall u Innsbrucku (cca 10 km východně od Innsbrucku) bylo rovněž důvodem, proč do blízkosti brněnských figur postavil práce, jako sv. Wolfganga v Bayerisches National Museum v Mnichově, který snad původně pochází s Jenbachu (ležícího na tehdejší tyrolsko-bavorské hranici) a sv. Máří Magdalény. Tuto sochu, která byla kdysi v soukromém majetku a byla darována do sbírek Berlínského muzea (dnes existuje pouze fotografie, plastika za 2. světové války shořela) autor považuje za nejvýznamnější dílo této tzv. inntalerské skupiny. Halm se domníval, že tyto figury mohou sice pocházet z jedné dílny, náležejí však různým autorským rukám. Stylistickou toleranci vůči nejbližšímu autorskému okruhu Mistra z Rabenden zastávali také další badatelské názory. V kontextu výstavy dunajské školy (Kat. Linz 1965, s. 292) bylo jejich postavení interpretováno ještě volněji jako hornobavorská stylová paralela k pracím Mistra z Rabenden, v katalogu brněnské výstavy (Kat. Brno 1967) pak pouze jako tyrolské práce z doby kolem r. 1520.

Mladší bádání (Rohmeder 1971, s. 46-47) kvalitu brněnských figur a jejich místo v kontextu oeuvre Mistra z Rabenden naopak ještě vyzdvihlo. Ačkoliv je kritičtější ke kvalitativním kritériím a s větší jemností vnímá názorové difference (uvnitř této širší názorové skupiny rozlišuje vedle vlastnoručních prací mistra také subordinované kategorie – jako práce ateliéru a širšího školského okruhu), autor je v těchto souvislostech klasifikuje jako vlastnoruční práce mistra z doby 1520-1525. Také on své připsání zakládá na blízkosti Maří Magdalény v Berlíně, u sv. Barbory pak na podobnostech s ženskými tvářemi reliéfu v Innsbrucku a pochopitelně na dalších početných kompozičních a formálních analogiích příslušného okruhu prací.

Tzv. Mistr z Rabenden⁴²² je anonymní hornobavorský sochař leinbergerovské školy a jedna z nejvýznačnějších uměleckých osobností v jižním Německu činných v první čtvrtině 16.

⁴²² K mistrovi viz monografická práce: Rohmeder 1971.

století. Jeho identita nicméně zůstává doposud nejistá. Jeho styl byl poprvé definován Hahnem (1911), o jeho totožnosti však existuje několik hypotéz. Jedna z nich soudí, že jméno je skryto za monogramem A. T. (snad Andreas Taubenbeck - v museu Ferdinandeum v Innsbrucku existuje Mistru z Rabenden připisovaný reliéf signovaný a datovaný A. T. 1515), další uvažuje o identifikaci s Wolfgangem Lebem.⁴²³ Nejnovější studie se kloní k ztotožnění mistra se sochařem Sigmundem Haffnerem, uváděným v mnichovských pramenech od r. 1495 (poprvé Benker 2000, s. 588).⁴²⁴ Své pomocné jméno mistr získal podle hlavního oltáře ve filiálním kostele sv. Jakuba v Rabenden (u Altenmarkt an der Alz v Bavorsku) vzniklého patrně mezi lety 1510-1515. Z dosavadních uměleckohistorických analýz přesvědčivě vyplývá, že v kontextu prací s touto osobností spjatých, se řadí brněnské práce k velmi hodnotným, umělecky nadprůměrným ukázkám zralé tvůrčí fáze této řezbářské dílny, stylisticky a chronologicky zapadající přibližně do doby kolem roku 1520.

Literatura:

Leisching 1913, nepag. Tab. VIII.

Halm 1915, s. 276.

Halm 1927, s. 90-91.

Kat. Wien 1965, s. 292.

Kat. Brno 1967, č. kat. 9, s. 29.

Rohmeder 1971, s. 46-47.

⁴²³ Rohmeder 1971.

⁴²⁴ K této alternativě se přiklání také poslední práce: Miller 2007, s. 88-101, zvl s. 100 s příslušnými odkazy.





52.

Dolní Rakousko

Kristus Vítězný, 1510-1520

Dřevo, v. 77 cm, š. u podstavce 22 cm, hl. 17 cm. Plná plastika, vzadu opracovaná, z větší části původní polychromie.

MG v Brně, inv. č. E 664.

Provenience:

Získáno 5. 12. 1885 z majetku rodiny von Offermann⁴²⁵ do sbírek Uměleckoprůmyslového musea (vedeno pod inv. č. 4958). Do r. 1977 vedeno v evidenci jako st. deponát pod č. 152, 18. 5. 1977 převedeno do evidence obrazárny MG.

Na zadní straně na štítku staré č. 4958.

Restaurováno v roce 2007 (Miroslav Křížek) – proveden labortorní průzkum (restaurátorká zpráva uložena v MG).

Technologický průzkum:

Poškození: odlomené části dřeva, špičky prstů pravé nohy, levé ruky a okraje soklu, horní polovina kříže je novější (obě části jsou spojené dřevěným kolíčkem). Drobné defekty a praskliny byly dotmeleny, místy doplněn klišokřídový podklad. Byly odstraněny hubé olejové vrstvy a odkryty následující vrstvy: na líci pláště hnědý poliment a nepatrné zbytky zlacení na lemech pláště, na jeho rubu zbytky hnědého polimentu a zlacení, v tělesných partiích původní, drobně síťovitě krakelovaná vrstva tmavě růžové pleťovky (tempera), ve vlasech a vousec tenká vrstva hnědé/černé tempery místy sedřené, na soklu imitujícím skalnatý terén byla odkryta nejstarší, ale nepůvodní zelená, fragmentárně zachovaná vrstva.

Plastiku získanou do sbírek brněnského musea bez uvedení původu v dosavadní evidenci specifikují údaje vymezující jen její širší geograficko-historický rámeček. O svém původním účelu prozrazuje jen velmi málo – soudě z její trojrozměrné koncepce a tudíž z volné vizuální přístupnosti - fungovala nejspíše jako samostatný objekt náboženského kultu. Vzhledem ke způsobu nabytí nemůžeme sice s jistotou vyloučit ani její původní lokální vazby, alespoň z hlediska stylistického charakteru prozrazuje nicméně úzké spojení s dolnorakouským sochařstvím poslední čtvrtiny 15. století.

⁴²⁵ Jednalo se patrně o podnikatelskou rodinu Offermann zu Wischau, která vlastnila cukrovar Drnovice. Jejím nejznámějším členem byl Freiherr Theodor von Offermann (1871-?).

Genetickým východiskem stylu plastiky je s největší pravděpodobností gerhaertovská a pogerhaertovská linie sochařství této oblasti (tj. směr poznamenaný vlivem sochaře Nicolause Gerhaerta z Leydenu, který zde působil v letech 1467-1473)⁴²⁶ – konkrétně jedna její osobitá poloha spojovaná s tzv. Místrem apoštolů ve Vídeňském Novém Městě.⁴²⁷ Monumentální cyklus řezbářských děl, jež tvoří dvojice postav Zvěstování a figury dvanácti Apoštolů na pilířích lodi zdejšího dómu (jejich vznik klade Schultes do let 1477-1485(?)), je bez ohledu na stále probíhající diskuse částí literatury tradičně spojován s místním sochařem Lorenzem Luchspergerem (prvně zmíněn 1486 – 1501).⁴²⁸ Odhlédneme-li od dílčích problémů spojených se složitými otázkami atribučními a chronologickými, podstatné je, že tyto práce přinášejí do středoevropského sochařství nové charakteristické motivy a formální invence, v nichž jsou spatřovány předpoklady tzv. stylu 80. let, popř. pro „barokní“ polohu pozdně gotické skulptury počátku 16. století rozvíjenou především generací řezbářů tzv. podunajské školy (Hans Leinberger apod).

Zmíněné relace brněnské řezby jsou poměrně evidentní -zde nacházíme charakteristické motivy a výtvarné principy, ale také analogie i formální předpoklady pro rysy jako je hluboce promodelovaná drapérie (obzvláště podebrání tvaru záhybu na břicho, prostorová hloubka partií kolem pravé ruky a levé nohy atd). Instruktivní je v tomto směru zejména srovnání s figurou Judy Tadeáše zmíněného cyklu ve Vídeňském Novém Městě: v ní, či v podobné práci má pravděpodobně svůj původ dynamický, vysoce efektní motiv do víru stočené drapérie (pod levou rukou) s tím rozdílem, že zatímco u Judy Tadeáše se rozvíjí kolem hole, u brněnského Krista je odlišně motivována a osamostatněním tohoto prvku svým způsobem estetizována. Zde má předpoklady také výrazná typika a fyziognomie tváře s extrémně vysokým čelem a realisticky promodelovaná i kupř. spirálovité, plasticky výrazně akcentované útvary vlasů (kadeře před uchem atd.). Zmíněné vztahy prozrazuje specifický typ hlavy – „drsná“ fyziognomie s enormě vysokým čelem a drobnými rysy, dynamickým řezbářským rukopisem apod. (vyobr. v: Rosenauer 2003, s. 76-77). Rezonanci tohoto směru v mladší vrstvě dolnorakouského řezbářství dokládají velmi dobře práce, jako je kupř. plastika sv. Šebestiána (připsáno jako: Řezbář dunajské školy, kolem r. 1510).⁴²⁹ V pracích této vrstvy je nutné hledat rovněž opory pro datování diskutovaného exempláře.

⁴²⁶ Schultes 2001, s. 76-79. Gerhaert je pochován ve Vídeňském Novém Městě.

⁴²⁷ Homolka 2001, zvl. s. 56-65 s kritickým přehledem dosavadních názorů, starší a relevantní literatury.

⁴²⁸ K přehledu názorů a současné interpretaci Schultes, v: Geschichte 3, č. kat. 102, s. 325.

⁴²⁹ Lipové dřevo, v. 65 cm ve sbírkách Niederosterreichische Landesmuseum Vídeň – k tomu: Kat. Wien 1970, č. kat. 34, obr. 14.

Náš mistr však zdaleka nebyl tak silnou individualitou a také s největší pravděpodobností náležel k mladší umělecké generaci. Drsná, vášnivá expresivita vídeňských figur,⁴³⁰ charakterově diferencovaná povaha tváří a jejich spirituální náboj je úměrně schopnostem našeho řezbáře transformován do výrazově tišší, formalizovanější a mnohem konvenčnější polohy.

Lit.:

Patrně nepublikováno



⁴³⁰ Homolka 2001, s. 65.

53.

Dolní Rakousko

Polopostava Bolestné P.Marie, 1510-1520

Líповé dřevo, v. 41,5 cm, š. 29 cm, hl. 20 cm Plastika vzadu vyhloubená, ve spodní straně tři otvory (po opracování a nasazení?), patrně mladší barokní zlacení (vcelku kvalitní), pod ním patrně zbytky starší polychromie. V jednom místě hmota skrz prořezána. Umístěna (nepevně) na patrně novější, v baroku zlacený a velmi masivní polygonální sokl.

MG v Brně, inv. č. E 665.

Provenience:

Zakoupeno 25. 9. 1895 do sbírek uměleckoprůmyslového muzea z pozůstalosti Mořice Trappa Brně⁴³¹ od jeho sestry Rosy Trapp v Brně (vedeno pod inv. č. 8606). Do 1977 vedeno v evidenci jako st. deponát pod č. 153; 18. 5. 1977 převedeno definitivně do evidence obrazárny MG.

Na hlavě zezadu štítek s č. 8606.

Restaurováno v roce 2007 (Nad'a Mašková) – proveden sondážní a laboratorní průzkum (restaurátorská zpráva v MG).

Restaurovský průzkum:

Plastika je zhotovena z jednoho bloku dřeva, na zadní straně je vyhloubena široká a hluboká „vana“. Místy je hmota dřeva ztenčena do tenké skořepiny. Vysycháním dřevní hmoty došlo k popraskání skořepiny – vertikální trhliny jsou zejména na roušce P. Marie. Na plastice jsou patrné stopy po červotoči. Při restaurování byla sejmuta novodobá zlacená polychromie a silná krusta novodobé křídly, která potlačovala modelaci řezby a byly odkryty fragmenty původního křídového podkladu (ve větším rozsahu pouze na závoji P. Marie.). Plášť a šat P. Marie byl původně zlacený, na fragmentech původní křídly se dochovaly stopy červeného polimentu. Na závoji byl pravděpodobně zlacený pouze lem spodního okraje. Na tváři Marie zůstaly nepatrné fragmenty růžové polychromie. Z lipového dřeva byly dořezány dva vylomené kousky roušky nad čelem, špána z téhož druhu dřeva byla vlepena do praskliny na pravé straně roušky. Dořezána byla dále část drapérie na spodní straně plastiky, která nahradila nevhodný doplněk z předchozí opravy.

⁴³¹ Mořic Trapp byl konzervátorem a kustodem Františkova muzea (předchůdce obrazárny MG).

Kompozice polopostavy těží své výrazové napětí z rafinovaného a nekonvenčního aranžmá, využívajícího asymetrického vysunutí sepnutých rukou z osy figury. Tento motiv je na opačné straně vyvážen obloukem lemu pláště, spadajícího přes levý loket Marie a stáčejího se k opačné straně. Dramatika plastiky obratně pracuje se světelnými kvalitami řezby – rouška vystupující zaleko do prostoru tvoří výklenek, do jehož stínu je zahalena bolestí procítěná tvář svěřice. Ženský půvab řezbě dodává drobný dívčí hrudník i dojemné, asymetricky vysunutě gesto rukou.

Principiálně nemá řezba patrně příliš daleko k jihočeským pracím kolem Mistra zvíkovského Oplakávání (srovnej s Marií zmíněného reliéfu Oplakávání, podobnosti jí ale pojí kupř. také s tvářemi sv. Markéty a Madony z Kašperských Hor).⁴³² Výrazovou hloubkou vyjadřující hlubokou účast, tragikou je svým způsobem příbuzná sv. Magdaléně ze Strmilova (Jihočeský mistr kolem 1510),⁴³³ již není cizí ani analogickým názorem na úlohu drapérie. I přes mnohé styčné formální podobnosti (rovný tvar nosu a výrazně vykreslených, smyslných úst) nemá brněnská plastika příznačnou lyrickou, líbeznou intonaci a tvarovou, malebnou měkkost jihočeských prací. Liší se od nich rovněž některými konkrétními tvarovými detaily (postrádá pro zmíněný stylový okruh typické znaky jako placaté prsty, dolíček v bradě atd.). Také šikmé štěrbinu očí a o poznání pokleslejší, ve výrazu tvrdší koutky úst nepatří k tvarovému repertoáru zmíněného jihočeského okruhu, jehož ženské tváře jsou na rozdíl od našeho exempláře ještě poněkud plnější, širší a plošně stylizovanější. Naznačené indicie nicméně orientují hledání umělecké provenience řezby někde v okruhu názorově spřízněné stylistické produkce. Snad bychom mohli naši práci hypoteticky situovat do dolnorakouského prostředí, kde se v soudobém sochařství paralelně uplatnily podobné formální invence s poněkud jinou, lokálně modifikovanou intonací. Výrazový patos, podobně jako malebný způsob řásnění rukávů a modelace záhybů před tělem, v němž se výrazně uplatňuje měkký, konkávně vyhloubený tvar, hovoří pro vznik ve druhém desetiletí 16. století v rámci výtvarných konvencí tzv. Podunajské školy.

Literatura:

Patrně nepublikováno

⁴³² Vyobr. v: Kat. Hluboká 1965, obr. 71-73.

⁴³³ Tamtéž, obr. 87-88.



54.

Řezbář z okruhu Jörga Lederera (?)

Sv. Jan z Ukřižování (?), kolem r. 1520

Nízký reliéf (hl. cca 5 cm), lipové dřevo, v. 79 cm, velmi dobře zachovaná původní polychromie.

Stav: chybí část vlasů nad pravým ramenem svätce, poškozen šat, místy mírně setřená polychromie

Konzervováno v roce 1977 (R.Balcarová)

SZM v Opavě, inv. č. U203B (př.č.10.18).

Provenience:

Získáno v roce 1886 ve Štýrském Hradci (Graz), do sbírek muzea získáno v roce 1910 darem hraběte Wilczka.

Reliéf sv. Jana je určitě fragmentem větší původní skupiny (nejspíše asistovala u scény Ukřižování). Práci, která byla v 80. letech 19. století získaná ze Štýrského Hradce připisuje již nejstarší záznam v inventáři muzea dunajské školy s předpokládanou dobou vzniku kolem r. 1520. Této přesné atribuci lze ztěžít i po více než sto letech něco podstatného vytknout. Do šířky rozvinuté proporce figury a charakteristický plochý reliéfní styl skutečně již na první pohled volně přiřazuje dílo do stylové sféry spojované s jednou z nejvlivnějších tendencí raného 16. století, k níž inklinuje především zájem o malířské formální kvality řezby. Ačkoliv výtvarný charakter opavského reliéfu pracuje především s kresebnou linií, které řezbář podřizuje organizaci figury i záhybového systému založeného na hře konkávně a konvexně se střídajících tvarů, neméně důležitým prostředkem je pro řezbáře také barevná stránka řezby a péče o řešení polychromovaného povrchu, zachovaného v pozoruhodně autentickém rozsahu.

Podobné tendence projevující se v rozvíjení reliéfních možností řezby je patrná u většího počtu současníků pohybujících se na rozhraní pozdně gotického a renesančního stylu. Obdobný plošně reliéfní formální jazyk je rozšířený zejména v plastice horního Švábska, specifický výraz má pak tato stylová linie vzejmána v oblasti Allgäu – a sice v okruhu prací soustředěných zejména kolem osobnosti Jörga Lederera.⁴³⁴ Autor (narozený patrně ve Füssen kolem 1470/1475 - 1550 Kaufbeuren) po své činnosti ve Füssen (kde získává r. 1499

⁴³⁴ Müller – Schädler 1963.

měšťanské právo) přesídlil do Kaufbeuren, kde jeho dílna rozvíjela intenzivní činnost zejména v prvním desetiletí 16. století – zaměstnával v ní několik tovaryšů i mladé mistry a dodával práce do jižních Tyrol a dokonce i do Savojska. Z posledních dvou desetiletí je známo jen velmi málo prací a zdá se, že jeho aktivita ustává. Přestože měl poměrně významné postavení, vzhledem k tomu, že však své práce nikdy nesignoval, řadí se prakticky do dlouhé řady anonymních středověkých mistrů.

Reliéf sv. Jana v Opavě, zdá se, vykazuje jeho charakteristický styl, jehož předpoklady jsou hledány u takových švábských umělců jako je Michel Erhart (1440-1445-cca 1522 Ulm), při zevrubnějším pohledu se však ukazuje, že je v konkrétním rukopise oproti Ledererovi připisovaným pracím přece jen formálně poněkud modifikovaný. Porovnáme-li opavskou řezbu kupř. s typickými autorovými řezbami – kupř. oltáře z Hinterkirchu v jižních Tyrolích (1515) oltář Hindelangerský (1519) i pozdním oltářem v Latsch (1517-1520),⁴³⁵ rozdíly jsou markantní. Na rozdíl od jeho krystalicky ostrého tvarového projevu, který pracuje s kontrastem dlouhých linií a ostrým střetem drobných tvarových shluků převažují v našem případě plynulé a oblé tvary, reliéf je nižší a rovněž modelace je o poznání měkčí a tvarově redukovánější. Ztrácí se v ní především poněkud nervózní lineární napětí a dynamika, která je pro Ledererův výraz příznačná. V relativně hustém nahromadění záhybů můžeme současně postřehnout tendenci k paralelnímu vedení záhybů, jež je v této době patrná zvláště v jihoněmeckém prostředí. Takovýto názorový posun by mohl mít racionální vysvětlení. Kolem Lederera jsou soustředěny práce, které je možné považovat za produkty jeho dílny, kromě toho je však třeba předpokládat existenci ještě širšího okruhu děl jako produktů řemeslných sil, které se v Ledererově dílně vyučili, s mistrem spolupracovali a poté co ji opustili nacházeli uplatnění jinde – zvláště v městech v Allgäu, Tyrolích nebo ve Švýcarsku. I když se soudí, že v pracích tohoto okruhu jeho umění na první pohled nedoznalo mnoho změn a tito řezbáři modifikovali a dále rozvíjeli jeho styl v relativně omezené míře, vykazuje názorově spřízněná produkce přece jen určité kvalitativní i názorové diference. Z produkce Ledererovy dílny můžeme do vzájemné příbuznosti uvést např. figury oltáře ve farním kostele v Rietzu (1515, dnes zápujčka v Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum v Innsbrucku)⁴³⁶ Klanění tří králů ve sbírce Bollert⁴³⁷ nebo formálně ještě bližší reliéf se sv. Šebestiánem a Kryštofem v BNM v Mnichově (kolem 1520). Převaha křivek a oblých útvarů je spolu s důrazem na plastickou tělesnost a povrchovou malebnost tvaroslovím, které

⁴³⁵ Kahsnitz 2005, s. 386-392, obr. 211-219.

⁴³⁶ Egg 1985, obr. 302, s. 380.

⁴³⁷ Kat. München 2005, č. kat. 8, s. 114-117.

vykazuje pozoruhodné formální paralely a přibližně obdobný vývojový stupeň. Obdobný formální jazyk, oproti Ledererovi poněkud měkčí, oblejší a k paralelnímu stylu inklinující (také drapérie ve větší míře lne k tělu) používá např. také skupina prací soustředěná kolem řezbáře Michaela Partha v Brunecku, činného mezi lety 1519-1540, jehož východisko je spatřováno někde v oblasti Salcburska a jižního Bavorska.⁴³⁸

Prameny:

Inventář SZM v Opavě (Záznam v inventáři pod př.č. 10.18.: Holzrelief...Lindenholz..aus einer Kreuzigungsgruppe, erworben 1886 in Graz, 16. Jahrhundert, Anfang, připsáno: dunajská škola kolem 1520).

Lit.:

Kat. Kroměříž 1967.

⁴³⁸ Kat. Wien 1973, č. kat. 32, 33, s. 79-80, obr. 29-30.



55.

Korutany ?

Bolestná P. Marie, kolem roku 1520

Dřevo, plná trojrozměrná plastika, zezadu opracovaná, v. 103 cm, starší, avšak nepůvodní polychromie je na křídové podkladové vrstvě na plastice podlepené plátnem. Původním stavem mohlo být pohledové dřevo.

MG v Brně, inv. č. E 308.

Provenience:

Do sbírek Uměleckoprůmyslového muzea získáno ze soukromé sbírky Otakara Vaňury v Brně r. 1959.

Několikeré starší restaurování, naposledy restaurováno v letech 1998-1999 (Antonín Novák, Rumjana Najdenova), kdy byla odhalena dekorace zadní strany pokryté šablonovým vzorem s motivy pštrošů a květin.

Plastika patří mezi zatím neprávem přehlížené práce. Skromné snahy o zveřejnění plastiky doposud zůstaly u jediného počínu (Kat. Brno 1995, č. kat. 207, s. 124), když řezba našla místo pouze v kontextu historie sbírky brněnského továrníka Otakara Vaňury, jejíž byla do r... integrální součástí. K bližší provenienci řezby (s ohledem na širší zájmy zmíněného sběratele) nicméně tento výzkum nic podstatného nepřinesl. Soudě podle sochařské koncepce - s největší pravděpodobností jedná o postavu truchlící Panny Marie ze skupiny Ukřižování. Tomuto předpokladu napovídá nejen přísná vertikálnost postavy, ale především výmluvná gestika. Ta sice není v obvyklé charakteristické pozici k modlitbě sepjatých rukou, zato však lze v méně konvenčním gestu zkřížených a zalomených zápěstí i v decentní kontemplativní mimice tváře postřehnout méně frakventovanou formu pro adekvátní výraz bolesti a utrpení.

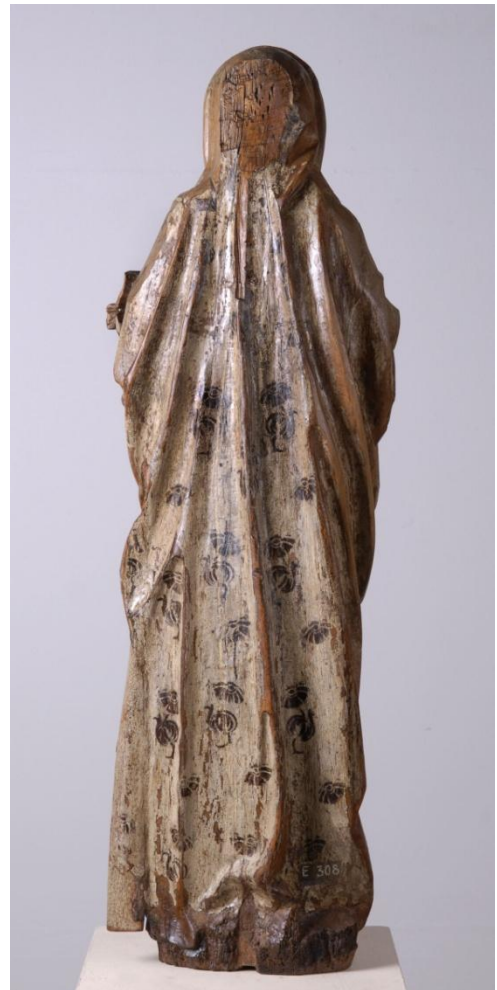
Stylové určení plastiky není jednoduché. Jejím specifickým rysem jsou uzavřený obrys figury vepsaný do tvaru obdélníka, pevný postoj, poměrně kompaktně cítěný objem figury a její pokročilá plastická vitalita. Především relativně ukázněný, střídavý klasicistní ráz (viz výrazné vertikální paralelně strukturované záhyby) patří mezi další formální elementy, které jsou s největší pravděpodobností poznamenány již vlivem moderních vývojových tendencí uplatňujících se na počátku 16. století. Formální struktura plastiky hovoří pro příslušnost k té vývojové fázi středoevropského sochařství, poznamenané již určitou latentní konfrontací s pronikajícími renesančními tendencemi. Ačkoliv drapériové schéma ještě plně těží ze středověké vizuální tradice a zachovává pozdně gotickou formální dikci (viz ještě goticky

hrotitý záhyb nad pravým kolenem, překlopený uchovitý útvar na levém boku světice nebo linearismus zadní strany), ukazuje vznik řezby do prostředí, jež bylo dotčené vlivem zprostředkovaných italianismů. Nasvědčují tomu alespoň některé pokročilé znaky – jako kontrapostní postoj figury, tvarová plnost a vystupňovaná smyslovost plastické hmoty, určité projevy blízké paralelnímu stylu 20. a 30. let 16. století (viz kupř. vertikální linie dominující řešení spodního šatu), stejně jako pozoruhodná míra realismu Mariiny tváře. Pro takovýto podobně laděný názor by mohla přicházet v úvahu např. oblast horního Švábska, ale také horního Bavorska, či jeho okolí. Srovnatelné příklady pro adekvátní drapériový styl a fyziognomii figury můžeme vidět např. u prací, jako je Bolestná P. Marie ze sbírky. Bollert (Kat. München 2005, č. kat. 12), jejíž vznik je spatřován někde v blízkosti řezbáře Hanse Thomana (řezbář v Memmingen činný 1514-1525). Stopy italizujících invencí však stejně tak připouštějí možnost lokalizovat vznik řezby do geograficky přilehlé oblasti Rakouska. Pozoruhodným příbuzným stylovým ekvivalentem je zvláště protějšková dvojice figur – Bolestné Panny Marie a sv. Jana ze skupiny Kalvárie pocházející z Korutan a datované r. 1516 ve sbírce Liebighausu ve Frankfurtu, která je pro nás současně důležitou orientační chronologickou oporou.⁴³⁹ Konstatovat můžeme vzájemné příbuznosti směřující od postoje figur, vnitřního výrazového patosu až po pozoruhodně příbuzný názor na tělesnost. I přes všechny zmíněné názorové paralely je nicméně zřejmé, že Bolestná Panna Marie si zachovává do značné míry svůj individuální ráz, jež působí osamoceně a v kontextu protorenesančních tendencí německého sochařství poměrně nezávisle. Její konkrétní formální rukopis proto zůstává prozatím bez přímých analogií.

Lit.:

Kat. Brno 1995, č. kat. 207, s.124.

⁴³⁹ Ke skupině také Demus 1991, s. 565-570.



56.

Tyrolsko nebo Švábsko

Bysta Bolestné Panny Marie, kolem 1510-1520

Dřevo (jalovec ze středomoří), v. 51 cm (s podstavcem 59 cm), š. 49 cm, bez polychromie.

Restaurováno v roce 1958 (V.Terš).

SZM v Opavě, inv. č. 1022.

Provenience:

Sbírka Jakoba Heinricha von Hefner-Alteneck (1811-1903) v Mnichově, 1904 - 1910 sbírka Hanse Schwartze, Vídeň. Vydražena na aukci Hefner-Alteneckovy pozůstalosti v roce 1904 za 10100 Marek), v r. 1910 zakoupena na aukci sbírky Hanse Schwarze (Rudolf Lepke, Berlín) hrabětem Janem II. z Lichtenštejna. Do r. 1911 sbírka Jana II. Liechtenštejna ve Vídni, r. 1911 darována Janem II. z Lichtenštejna opavskému museu.

Marie Bolestnou společně s deskou Andrease Hallera (č. kat. 22) hrabě Lichtenštejn zakoupil na aukci u Lepkeho v Berlíně ze sbírky Hanse Schwarze ve Vídni. Historie vlastnických vztahů nicméně dokládá před tím původ předmětu v prominentní sbírce Jakoba Heinricha von Hefner-Alteneck (1811-1903) v Mnichově.⁴⁴⁰

Ačkoliv formy podobných byst bývají mnohdy fragmenty větších celků nebo výsledkem teprve druhotných úprav a adjustací⁴⁴¹, v tomto případě lze teoreticky zvažovat odlišný případ. Koncepce bysty světice, pro jejíž způsob zpracování zadní strany nepřipadá příliš v úvahu např. původní funkce v predele oltáře, souvisí zřejmě s typem privátního devočního obrazu – uměleckého předmětu určeného pro soukromou individuální zbožnost. Ten je uzpůsoben k tomu, aby umožňoval meditaci tváří v tvář – tedy na základě bezprostředního kontaktu se svatou osobou. Trojrozměrná bysta se v této komunikaci navíc uplatňuje svou naléhavou materiální prezencí. Že bychom nemuseli řezbu apriori považovat za torzo sekundárně zkrácené figury, by vedle dimenzí - odpovídajících mírně nadživotní velikosti - pro relativně autentickou podobu hovořila zejména skutečnost, že Marie měla svůj protějšek v bystě sv. Jana.⁴⁴² Vzrůstající obliba vizuální formy poprsí, či polofigury (vzhledem k ikonické minulosti je tento útvar „devocionálním obrazem par excellence“) souvisí zřejmě

⁴⁴⁰ Heinricha von Hefner-Alteneck (1811-1903) byl umělecký historik, sběratel a ředitel Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. K tomu viz příspěvek Strakové v tomto katalogu.

⁴⁴¹ Zkrácením celé figury kupř. vznikla bysta Krista (v Ried, Innviertler Volkskundehaus, inv.č 012 – viz Kat. Linz 2002, 8/80, s. 452).

⁴⁴² Protikus, busta sv. Jana byla dražena na téže aukci u Rudolfa Lepkeho v Berlíně v r. 1910, získalo ji tehdy muzeum ve Frankfurtu nad Mohanem za třetinovou cenu.

se změnou požadavků na roli kultovních obrazů v období na přelomu středověku a novověku. Bysty světců nacházely často místo v predelách oltářů (hlavní oltář v klášterním kostele v Blaubeuern (1493-1494).⁴⁴³ Zdá se však, že v tomto případě nemá řešení souvislost s touto, ani s relikviářovou figurou. Příklady podobných řešení nacházíme sice sporadicky v prostředí Německa i Rakouska, jejich původní koncept jako bysty je však zpravidla velmi nejistý (např. reliéfní bysta světce, Švábsko, kolem 1480 v Hessisches Landesmuseum v Darmstadtu – viz. Woelk 1999, č. kat. 56, s. 294-296). O jejich samostatnosti – nezávislosti na oltáři zpravidla vypovídá způsob jejich zpracování (vyhloubená zadní strana je předurčuje k umístění v oltáři). Např. dvojice polopostav sv. Štěpána a Laurentia v Diözesanmuseum v Klagenfurtu z doby po r. 1500 jsou kupř. považovány za takovýto původní koncept (Demus 1991, s. 30). Malířské ekvivalenty má zato v zobrazení - ať už izolovaných, či v jejich kombinacích do diptychů představujících nejčastěji dvojici Bolestné P. Marie a Krista Trpitele.⁴⁴⁴ Důležité vývojové místo přísluší v této uměleckohistorické souvislosti nizozemským devocionálním portrétům, tak jak je známe kupř. z prací Rogera van der Weyden, Dirca Boutse nebo Hanse Memlinga, na podobné úlohy však byly tyto výtvarné prostředky adaptovány také v jižním Německu, kde patřil k oblíbeným zejména Bolestný Kristus. Tatáž forma byla ovšem používána pro světské portréty, kde jsou postupně výtvarné možnosti obou kategorií sloučeny a sjednoceny. Fúze náboženské ikony a světského portrétu (Ringbom 1965, zvl. s. 45-46) je pak jednou z nejdůležitějších tvůrčích invencí spojených právě s 15. stoletím.

Kompozice opavské řezby je založena na frontálním řešení plastiky a její v obrysu abstrahovaný a plasticky kompaktní tvar je symbolickou formou se všemi příslušnými konotacemi. Na jedné straně ctí tradiční náboženský obraz založený na jeho narativní reprezentaci, genetickou podstatu respektuje také jeho ikonická redukce, jako celek je však moderním tvarem ucházejícím se o emocionální přízeň věřícího. Přes určitou majestátnost není pochyb o tom, že opavská Bolestná P. Marie je mimořádně kvalitní řezbou, což dokládá svými ušlechtilými obličejovými konturami i hlubokou psychologickou charakteristikou. Vliv výše zmíněných invencí nizozemského umění pak předznamenal přístup, v němž je Marie je znázorněna nejen jako světice, ale především jako trpící člověk. Izolace obrazu a tradiční omezení vnějších výtvarných prostředků si vyžádalo soustředění především na vnitřní expresi. Řezbář subtilním způsobem vyjádřil jemný pohyb hlavy, krku, detail sklopených očí, výraz a psychologii tváře, v níž je vepsána bolest i pokora. Šátek halí Mariinu hlavu ve velkých, měkkých křivkách a lapidárních lineárních záhybech. Vzrůstající realismus patrný v zaujetí

⁴⁴³ Otto 1943, obr. 30a,b, 31.

⁴⁴⁴ Ringbom 1965, s. 39-71.

senzitivní modelací pleti má za cíl snahu o prohloubení výrazu a vystupňování spoluúčasti. Stylové paralely k redukované, čisté formě a subtilnímu řezbářskému výrazu nalezneme např. ve Švábsku v podobně orientované tvorbě, jakou reprezentují práce např. Mistra z Ottobeuren (monumentální Oplakávání v BNM v Mnichově, kolem 1520), kde se uplatňují mimo jiné obdobné výrazné profily, naproti tomu opavská řezba nejeví známky po jeho charakteristickém paralelním záhybovém stylu. Zmínit můžeme rovněž příbuzné charakterové hlavy Hanse Thomana, mistra z Memmingen (vzpomeňme jeho práce na chórových lavicích, dokončených r. 1507) v kostele sv. Martina v Memmingen nebo fragmenty z oltáře z Wangen (1515/1516 v Dominikanermuseum v Rottweilu).⁴⁴⁵ Odpovídajícím hlubokým prožitekem pak nemá daleko k poloviční figuře světce nebo proroka a Bolestné P. Marii ve sbírce Bollert (z Horního Švábska?, kolem 1520).⁴⁴⁶ Ani dosavadní situování do Tyrol však není v zásadním rozporu ani s tou produkcí této oblasti vyznačující se určitými protorenesančními tendencemi. Na rozdíl od doposud předpokládaného datování se přikláníme k poněkud pozdějšímu vzniku v době kolem r. 1510-1520.

Lit:

Braun 1913.

Kat. Kroměříž 1967.



⁴⁴⁵ Otto 1965, s. 5, obr. 4 nebo Zimmermann 1979, s. 56.

⁴⁴⁶ Kat. München 2005, č. kat. 26, s.166 a č. kat. 12, s. 124.



57.

Bavorsko

Sv. Ondřej, kolem roku 1520

Reliéfní plastika, vzadu rovná, dřevo (lípa), v. 89,5 cm, nepatrné fragmenty původní polychromie, zbytky sekundárních barevných úprav.

Poškozeno: vertikální prasklina korpusu, povrch narušen stopami po červotoči.

Restaurováno v roce 1999 (M.Zmydlená) a 2006 (M.Zmydlená).

MG v Brně, inv. č. E 114, zakoupeno v roce 1925.

Provenience: z kostela sv. Tomáše v Brně. Do sbírek Zemského muzea zakoupeno v roce 1925 (od r. 1961 sbírky MG v Brně).

Materiálově technologický průzkum:

Průzkum prokázal naklížený povrch reliéfu a zbytky šelakového nátěru, zbytky sekundárních barevných vrstev. Dobu barevných úprav časově vymezují materiálové analýzy odebraných vzorků: všechny barevné úpravy vznikly až po roce 1834, v 19. a ve 20. století.

Sv. Ondřej – jeden z dvanácti apoštolů, učedník Jana Křtitele a první učedník Ježíše Krista našel svou mučednickou smrt na kříži. Ve výtvarném umění je tradičně zobrazován jako starý muž s dlouhými bílými vlasy a vousy, s knihou evangelií a s dřevěným křížem ve tvaru X, na němž byl umučen. Církevní tradice uvádí, že jelikož se necítil být hoden ukřižování na stejném kříži jako Ježíš, požádal své katy, aby jej ukřižovali na kříži v podobě písmene X. To je důvodem, proč se pro jeho zvláštní tvar ustálilo označení ondřejský nebo svatoondřejský. Od 14. století mívá forma kříže výrazný, měřítku figury téměř rovnocenný formát. Tak mimo jiné vstoupil do jednoho z nejproslulejších pozdně středověkých sochařských ztvárnění tohoto tématu v dějinách umění jakým je monumentální dřevěná socha sv. Ondřeje od Veita Stosse v kostele sv. Sebalda v Norimberku (kolem roku 1505).

Řezba sv. Ondřeje se svou stylistickou povahou z fondu domácí pozdně gotické plastiky na první pohled nápadně vymyká. V konvencích relativně sevřené pozdně středověké typologie působí silně individualizovaná podoba stařecké tváře takřka renesančně, svým charakterem dokonce připomíná leonardovské portrétní studie (kupř. Leonardův známý autoportét vznikl kolem roku 1512). Také názorově vyhraněná, důsledná řezbářská povaha plastiky, rozvíjející své výtvarné prostředky v rámci techniky nízkého reliéfu řezbu jednoznačně odkazuje do kategorie importů a současně vyhraněné stylové skupiny podunajských prací. To co dodává patos a vnitřní duchovní rozměr také této světcově fyziognoimii nalezneme u předních mistrů

expresivní pozdní fáze řezbářského umění především v Rakousku a jižním Německu, ale také v Porýní a kupř. v Tyrolsku a v místně odlišných modifikacích i v dalších zemích. Klíčovými pracemi této linie, v níž dosahuje pozdně středověké řezbářské umění kulminačního vrcholu, jsou zejména reliéfy Moosburského oltáře Hanse Leibergera, oltář v Niederrotweilu a v Breisachu od Mistra HL (Hans Loy?),⁴⁴⁷ oltář v Mauer u Melku nebo Světelský oltář – dnes umístěný v Adamově u Brna (vznik mezi lety 1515 a 1526).⁴⁴⁸ Ve vývoji výtvarného umění na severu od Alp představuje tato fáze jakýsi stylový mezistupeň, či krok dělicí závěrečnou etapu pozdní gotiky od renesanční epochy.

Pro práce této stylové vrstvy je příznačná jakási charakteristická řezbářská manýra - plošný koncept řezby a reliéfní styl příznačný virtuózním vedením linie uplatňující se svou zvláštní rozostřenou „ornamentikou“. Základem je stylizování motivů drapérie a mačkání záhybů pomocí dynamické, nepravidelně a nervózně trhané linky. Tento expresivní, malířsky vibrující styl, který dává dílu vnitřní i vnější napětí, není v podstatě nic jiného než trojrozměrným výrazovým ekvivalentem tzv. podunajského stylu v malířství. Bezprostřední stylové vlivy a impulsy pro formální povahu řezby sv. Ondřeje je s největší pravděpodobností třeba hledat v umělecké generaci, jejímž hlavním představitelem byl sochař Hans Leinberger v Bavorsku, Kriechbaum v Passově nebo Tilman Riemenschneider ve Würzburgu a Francích. Pro techniku plochého reliéfu a obdobnou koncepci figury lze uvést např. reliéf sv. Jana z dílny Mistra oltáře z Moosbachu (Aschaffenburg, kolem r. 1525/1530).⁴⁴⁹ Konkrétní řezbářské předpoklady pak směřují zvláště do okruhu Leinbergerova, jehož plošný malířský styl je jakousi specifickou plastickou odnoží altdorferovské malířské linie⁴⁵⁰. Přestože řezbářský rukopis není identický a bližší lokalizace původu díla bude vyžadovat další srovnávací studium, zdá se, že stylistické východisko bychom mohli hledat v okruhu prací kolem mistra oltáře v Mauer, pojmenovaného podle jeho nejvýznamnější řezbářské práce – oltáře ve zdejším poutním kostele nedaleko Melku v Rakousku vzniklý mezi lety 1509-1515 (Feuchtmüller 1975). Autorství tohoto pozoruhodného díla je neustále diskutovaným problémem - dílo totiž není homogenní povahy a je jisté, že na něm pracovalo několik odlišných rukou. Obdobný stylistický charakter a pozoruhodnou míru podobnosti s naší prací v charakteru fyziognomie prozrazuje kupř. plastika sv. Leopolda ve sbírkách Historického muzea v Kremži (Schultes 1998, obr. 108 na s. 60). Datování plastiky s ohledem na relevantní

⁴⁴⁷ Schindler 1981.

⁴⁴⁸ Světelský oltář 2007.

⁴⁴⁹ Woelk 1999, č. kat. 101, s. 447-448.

⁴⁵⁰ Kat. Landshut 2007.

stylové vztahy, její názorovou čistotu a chronologii rakouských děl (nejstarší Leinbergerova práce je spojována s datem 1513) můžeme předpokládat přibližně v období kolem roku 1520.

Literatura:

Kat. Brno 1935-1936, č. kat. 72.

Kat. Brno 1999, č. kat. 224, s. 440-442.



Bibliografie

Prameny:

Igor Fogaš, Lucas Cranach st., Pieta – restaurátorská zpráva, Brno 2007.

Literatura:

Albrecht 2005

Uwe Albrecht (Hrsg), Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein, Kiel 2005.

Kat Wien 1973

Egg, Erich: Spätgotik im Tirol. Malerei und Plastik von 1450 bis 1530 (kat. Gert Amman). Oberes Belvedere in Wien. (Kat výstavy). 13. Juni bis 16. September 1973. 71 Wechselausstellung der Österreichischen Galerie.

Anonym 1862

Anonymní autor krátké zprávy, *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, N.F., 9, 1862, s. 87.

Anstett-Janssen 1961

Marga Anstett-Janssen, *Maria Magdalena in der abendländischen Kunst. Ikonographie der Heiligen von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*, Freiburg/Br. 1961.

Anstett-Janssen 1994

Marga Anstett-Janssen, heslo Maria Magdalena, in: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.) *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg 1994, s. 519.

Arnt 1964

Karl Arndt, Ein Madonnenbild von Hermen Rode, *Kunstchronik*, 17, 1964, s. 261 ad.

Angershausen-Westermann 1993

Arnt von Kalkar und Zwolle: Das Dreikönigsrelief. Museum Schnütgen Köln 1993.

Auktionskat. Bruckmann 1906

Ernst Bassermann-Jordan, *Die Kunstsammlung der Kgl. Professors Dr. Wilhelm von Miller in München* (aukční kat.), F. Bruckmann, München 1906.

Auktionskat. Dorotheum 1911

Sammlung † Josef Kastner (aukční kat.), 216. aukce, Dorotheum, Wien 1911.

Auktionskat. Lempertz 1912

Sammlung Carl Roettgen Bonn. Werke der Holzplastik des 13. bis 17. Jahrhunderts, Mobiliar der Gotik und Renaissance, Kunstgewerbe (aukční kat.), Math. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat zu Köln 1912.

Auktionskat. Lepke 1909

Sammlung des † Freiherrn Adalbert von Lanna Prag. Erster Teil aukční kat.), Rudolf Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Nr. 1559, Berlin 1909.

Auktionskat. Lepke 1910

Sammlung Hans Schwartz Wien. Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes des XIII. bis XVIII. Jahrhunderts (aukční kat.), Rudolf Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Nr. 1589, Berlin 1910.

Auktionskat. Lepke 1911

Otto von Falke, *Sammlung des † Freiherrn Adalbert von Lanna Prag. Zweiter Teil*, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Nr. 1605, Berlin 1911.

Auktionskat. Lepke 1912

Galerie Weber Hamburg, Rudolf Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Nr. 1634, Berlin 1912.

Bakoš 1982

Ján Bakoš, Príspevok k problematike vzťahov rakúskeho a slovenského tabuľového maliarstva v druhej štvrtine 15. storočia, *Ars* 1, 1982, s. 56-84.

Baldass 1934

Ludwig Baldass, , Zur Chronologie, Werkstattführung und Stilableitung des Meisters der St. Lambrecht Votivtafel, *Kirchenkunst* 6, 1934, s. 102-110.

Baldass 1936

Ludwig Baldass, Gerard David als Landschaftsmaler, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, NF 10, 1936, s. 89-96.

Baldass 1937

Ludwig Baldass, Steirische Tafelbilder aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, *Kirchenkunst* 9, 1937, s. 31.

Balogh – Szmodis Eszláry 1994

Jolán Balogh – Eva Szmodis Eszláry, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest: 14.-18. Jahrhundert. III, Neuerwerbungen*. Budapest 1994.

Bartlová 2003

Bartlová, Milena, Skulptúra a tabuľové maliarstvo 1400 – 1470, in: Dušan Buran a kol., *Gotika, Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Bratislava 2003, s. 251–273.

Bartsch 1980

Walter L. Strauss (Ed.), *The illustrated Bartsch 10, Sixteenth century German artists* : Albrecht Dürer, New York 1980.

Bartsch 1981

Jane C. Hutchison - Fritz Koreny (eds.), *The Illustrated Bartsch, vol. 9. Early German Artists*, New York 1981.

Baum 1971

Elfriede Baum, *Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst in der Orangerie des Unteren Belvedere in Wien, Wien - München 1971-1981*.

Baxandall 2004

Michael Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer*, München 2004.

Kammel – Gries 2000

Frank Mathias Kammel – Carola Bettina Gries (Ed.), *Begegnungen mit alten Meistern. Altdeutsche Malerei auf dem Prüfstand*, Nürnberg 2000.

Benesch 1930

Benesch, Otto, *Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, N.F. 4, 1930, s. 155-184.

Benesch 1972

Benesch, Otto, *Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei*, in: Benesch, Eva (ed.), *Otto Benesch Collected Writings Vol. III. German and Austrian Art of the 15th and 16th Centuries*, London-New York-Vienna 1972, s. 77-100.

Benesch – Auer 1957

Otto Benesch - Erwin, M. Auer, *Die Historia Friderici et Maximiliani*, Berlin 1957.

Benker – Steiner 1976

Sigmund Benker – Peter Steiner, *Bildwerke der Münchener Frauenkirche*,. München – Zürich 1976.

Bernhard 1978

Marianne Bernhard, *Hans Baldung Grien. Handzeichnungen Duckgraphik*, München 1978.

Biedermann 1978

Gottfried Biedermann, *Die Tafelmalerei vom Ende des 14. Jahrhunderts bis um 1500*, in: Elisabeth Langer, (Katalogred.), *Gotik in der Steiermark /kat. výst.*), Stift St. Lambrecht, Graz 1978, s. 108-117.

Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon 1995

Friedrich Wilhelm Bantz (Hrsg.), Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (heslo: Harriet Brinkmüller-Gandlauer), Band X, 1995, Spalten 1075-1078.

Blankenagel 1973

Gabriele Blankenagel, *Studien zu Ludwig Refinger*, München 1973.

Blasius 1986

Friederike Blasius, *Bildprogramm und Realität. Untersuchungen zur oberrheinischen Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts am Beispiel der Karlsruher Passion*, Frankfurt am Main – Berlin-New York 1986.

Bode 1896

Wilhelm von Bode, Die Fürstlich Liechtenstein'sche Galerie in Wien, Wien 1896.

Bouvy 1962

Désiré Paul Raymond Arthur Bouvy, Beeldhouwkunst van de middeleeuwen tot heden uit het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht, Amsterdam 1962.

Braun 1913

Edmund Wilhelm Braun, Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau (Schlesisches Landesmuseum). Tätigkeitsbericht über die Jahre 1910-1912, Troppau 1913.

Breitenbacher 1925

Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, 1. díl, Kroměříž 1925.

Breitenbacher 1927

Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, 2. díl, Kroměříž 1927.

Breitenbacher – Dostál 1930

Antonín Breitenbacher – Eugen Dostál, *Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, Kroměříž 1930.

Brinkmann 1995/1996

Brinkmann, Bodo: Membra disjecta eines verlorenen Marienaltars vom Meister der Pollinger Tafeln, v: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50, 1995-1996, s. 103-122

Buchmayr 1998

Friedrich, Buchmayr, heslo ARNETH, Michael, in: Friedrich Wilhelm Bantz (Hrsg.), *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 14, 1998, sl. 720-723.

Buchner 1938/39

Ernst Buchner, Der Wirkliche Gabriel Mälesskircher, *Münchener Jahrbuch für der bildenden Kunst*, N.F. 13, 1938/1939, s. 36-45.

Buchner 1950

Ernst Buchner (rec.), Hans Vollmer (Hrsg.), Meister mit Notnamen und Monogrammisten, Allgemeines Lexikon der bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart 37, Leipzig 1950, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4, 1950, s. 308-322.

Buchner – Feuchtmayr 1924

Ernst Buchner – Karl Feuchtmayr (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst, I. Band, Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit*, Augsburg 1928.

Buran 2003

Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika. Bratislava : Dušan Buran (ed.), Slovenská národná galéria a Slovart, 2003.

Bushart 2004

Magdalena Bushart, *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*, München-Berlin 2004.

Buyle – Vanthillo 2000

Marjan Buyle – Christine Vanthillo, *Vlaamse en Brabantse retabels in Belgische monumenten*, Brussel 2000.

Curschmann 1974

Michael Curschmann (Hrsg.), Der Münchner Oswald. Mit einem Anhang: die ostschwäbische Prosabearbeitung des 15. Jahrhunderts, Tübingen, 1974.

DaCosta Kaufmann 1998

Thomas DaCosta Kaufmann, Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450 bis 1800, Köln 1998.

Das Leben des Heiligen Wolfgang 1967

Das Leben des heiligen Wolfgang, nach dem Holzschnittbuch des Johann Weysenburger aus dem Jahr 1515 (ed. Hans Bleibrunner), Regensburg 1967.

D'Hainaut-Zveny 2000

Brigitte D'Hainaut-Zveny (ed.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles XV^e - XVI^e siècles. Production, formes et usages*, Bruxelles 2000.

Demus 1991

Otto Demus, *Die spätgotischen Altäre Kärntens*, Klagenfurt 1991.

Dettenhaller 1976

Josef Dettenhaller, Hans Springinklee als Maler, *Mitteilungen des Vereins für Geschichte des Stadt Nürnberg* 63, 1976, s. 145-182.

Dettenhaller 1987

Josef Dettenthaler, Das lutherische Bekenntnisbild von Roßtal, *Rosstaler Heimatblätter, Mitteilungen des Heimatvereins Roßtal e.V.*, Heft 15 (I 1987).

Deusch 1935

Werner R. Deusch, *Deutsche Malerei des sechzehnten Jahrhunderts. Die Malerei der Dürerzeit*, Berlin 1935.

Deutsch 1977

Wolfgang Deutsch, Das Ehemalige Hochaltar und das Chorgestühl, zur Syrlin- und zur Bildhauerfrage, in: Han Eugen Specker – Reinhard Wortmann (Hrsg.), *600 Jahre Ulmer Münster. Festschrift*, Ulm 1977, s. 242-322.

Devigne 1932

Marguerite Devigne, *La sculpture Mosane du XIIe au XVIe Siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*. Paris – Bruxelles 1932.

The Dictionary of Art 1996

The Dictionary of Art (ed. Jane Turner), 20, London 1996, (heslo Maler, Hans).

Diering 1913

Oscar Diering, Michael Pacher und die Seinen. Eine Tiroler Künstlergruppe am Ende des Mittelalters, M.Gladbach 1913.

Dorsch 1983

Klaus, J. Dorsch: *Georgszyklen des Mittelalters. Ikonographische Studie zu mehrszelligen Darstellungen der Vita des hl. Georg in der abendländischen Kunst unter Einbeziehung von Einzelszenen des Martyriums*. Frankfurt am Main-Bern-New York 1983.

Dülberg 1990

Angelica Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990.

Eberlein 1982

Johann Konrad Eberlein, *Aparitio regis – revelatio veritas. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildende Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982.

Egg 1985a

Erich Egg, *Gotik in Tirol. Flügelaltäre*, Innsbruck 1985.

Egg 1985b

Egg, Erich, Die Malerwerkstatt des Andre Haller, in: Erich Egg, *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*, Innsbruck 1985, s 149-166.

Elbelová 2006

Gabriela Elbelová, Obrazárna olomouckých biskupů a arcibiskupů, in: Marek Perůtka (ed.), *Arcidiecézní muzeum Olomouc. Průvodce*, Olomouc 2006, s. 93-100.

Falke 1873, 1885

Jacob von Falke, Katalog der fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien, Wien 1873, 1885.

Fanti 1767

Vincenzio Fanti, *Descrizione completa di tuto cio che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura di Giuseppe Wenceslao, principe regnante della casa di Liechtenstein*, Vienna 1767.

Feuchtmüller 1975

Rupert Feuchtmüller – Eugen Santol, *Der Schnitzaltar in Mauer bei Melk*, St. Pölten, 1975.

Filedt Kok – Overbeek 2000

Jan Piet Filedt Kok – Annemiek Overbeek (eds.), *Netherlandish Art in the Rijksmuseum 1400-1600*, Amsterdam 2000.

Fischel 1944

Lili Fischel, Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik, München 1944.

Fischel 1952

Lilli Fischel, *Die Karlsruher Passion und ihre Meister*, Karlsruhe 1952.

Flehsig 1900a

Eduard Flehsig, *Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt*, Leipzig 1900.

Flehsig 1900b

Eduard Flehsig, *Cranachstudien*, Leipzig 1900.

Friedländer 1895

Max J. Friedländer, Hans der Maler zu Schwaz, *Repertorium fur Kunstwissenschaft* 18, 1895, s. 411-423.

Friedländer 1933

Friedländer, Max J., *Die altniederländische Malerei*. 11, Berlin, 1933.

Friedländer – Rosenberg 1932 (1978)

Friedländer, Max, J.. – Jakob Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932 (2. doplněné vyd. 1978).

Frimmel 1917

Theodor von Frimmel, Die Sammlung Skutezky in Raigern, in: *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde* 3, Wien 1917, s. 1-11.

Gilhofer-Ranschburg 1937

H. Gilhofer - H. Ranschburg, *Meisterwerke de Graphik des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Luzern 1937.

Glaser 1921

Curt Glaser, *Lukas Cranach*, Leipzig 1921.

Goddard Kargère 2000

Lucretia Goddard Kargère, *The Kalkar School of Carving: Attribution of a Wooden Polychromed Sculpture*, in: *Metropolitan Museum Journal* 35, 2000, s. 121-135.

Goldberg 1999a

Gisela Goldberg, Hans Burgkmair, Kreuzigungsaltar, in: Peter Eikemeier (ed.), *Alte Pinakothek München*, München 1999, s. 125-126.

Goldberg 1999b

Gisela Goldberg, Hans Burgkmair, Johannessaltar, in: Peter Eikemeier (ed.), *Alte Pinakothek München*, München 1999, s. 123-125.

Gorissen 1969

Friedrich Gorissen, *Ludwig Jupan von Marburg*, Düsseldorf 1969.

Grimme 1977

Ernst Günther Grimme (Hrsg.), *Europäische Bildwerke vom Mitterlalter zum Barock. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen*, Köln 1977.

Groborzová-Schürmannová 1970

Anna Groborzová-Schürmannová, *Pozdně gotické umění na Olomoucku* (diplomní práce), FF MU, Brno 1970.

Grohn-Schönrock 1960

Ursel Grohn-Schönrock, Zur Donaueschingen Marienfigur von 1522, *Pantheon* 18, 1960, s. 284-288.

Halm 1911

Philippe Maria Halm, Der Meister von Rabenden und die Holzplastik des Chiemgaaues, *Jahrbuch des koniglich Preussischen Kunstsammlungen* 32, 1911, s. 59-84.

Halm 1927

Philippe Maria Halm, *Studien zur süddeutschen Plastik II.*, Augsburg-Köln-Wien 1927.

Handbuch der Renaissance 2002

Anne Schunicht-Rawe (Hrsg.), *Handbuch der Renaissance. Deutschland, Niederlande, Belgien, Österreich*, Köln 2002.

Hansmann-Hoffmann 1998

Wilfried Hansmann – Godehard Hoffmann, Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und Flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung, (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 35), Köln 1998.

Hasse 1964

Max Hasse, Lübecker Maler und Bildschnitzer um 1500. 1. Teil, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 3, 1964, s. 258-318.

Hasse 1967

Max Hasse, Kleiner Beitrag. Die Gedenkbilder Hermen Rodes, *Zeitschrift des Vereines für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 47, 1967, s. 121 ad.

Heck 1992

Christian Heck, Baldung Grien's Grünen Wörth Altarpiece and Devotion to the Two St. Johns, *Metropolitan Museum Journal* 27, 1992, s. 85-99.

Hecht 1990

Hecht, Ilse, Eine Kreuztragung des Meisters der Freisinger Heimsuchung in Chicago, *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München* 18, 1990, s. 109–12.

Heinzl, 1968

Brigitte Heinzl, Der Monogrammist H und seine Beziehung zu Wolf Huber, *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines* 113, 1968, 1, s. 135-140.

Heise – Vogeler 1993

Brigitte Heise – Hildegard Vogeler, Die Altäre des St. Annen-Museums, Lübeck, 1993.

Hessig 1935

Edith Hessig, Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik, Berlin 1935.

Hilger 1990

Hans Peter Hilger, Eine spätgotische Statue der hl. Helena aus Utrecht, in: Hartmut Krohm – Christian Theuerkauff (Hrsg.), *Festschrift für Peter Bloch zum 11. Juli 1990*, Mainz 1990, s. 143-150.

Heydenreich 2007

Gunnar Heydenreich, Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice, Amsterdam 2007.

Hlobil – Michna – Tognier 1984

Ivo Hlobil – Pavel Michna – Milan Tognier, *Olomouc*, Praha 1984.

Höfler 1987

Janez Höfler, *Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten (1420-1500)*, Klagenfurt 1987.

Höfler 2007

Janez Höfler, *Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts. Text- und Tafelband*, Regensburg 2007.

Höb 1908

Karl Höb, Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst, Wien 1908.

Hoffmann 2007

Ingrid-Sibylle Hoffmann, *Der Meister der Pollinger Tafeln. Wege der Erneuerung in der bayerischen Malerei des mittleren 15. Jahrhunderts*, Weimar 2007.

Holter 1965

Kurt Holter, Probleme der Kunst der Donauschule in Oberösterreich, *Alte und moderne Kunst* 10, 1965, s. 23 ad.

Homolka 1969

Jaromír Homolka, K některým otázkám středoevropské plastiky XV. století, *Umění* 17, 1969, s. 539-573.

Homolka 2001

Jaromír Homolka, K některým problémům vídeňské gerhaertovské školy, in: *Podzim středověku. Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století*, Brno 2001, s. 53-69.

Hörsch 2010

Markus Hörsch, Kaliopi Chamonikola (ed), Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách – From far and Nera: Medieval imports in Moravian and Silesian Collections (recenze), v: *Umění* LVIII, 2010, s. 336-339.

Hugelsdorfer 1924

Walter Hugelsdorfer, Eine Malerschule in Wien zu Anfang des XV. Jahrhunderts, in: Ernst Buchner– Karl Feuchtmayr (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst, I. Band, Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit*, Augsburg 1928, s. 21-41.

Husslein-Arco 2009

Agnes Husslein-Arco (Hrsg.), Aktuell restauriert. Das Wiener Weihnachtsrelief aus der Werkstatt Hans Klockers, Weitra 2009.

Chamonikola 1987

Kaliopi Chamonikola, K ikonografii pozdně gotického retáblu ve sbírkách Moravské galerie v Brně, 42. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1987, s. 11-12.

Cheetham 1984

Francis Cheetham, *English Medieval Alabasters*, Oxford 1984.

Jahn 1955

Johannes Jahn, *Lucas Cranach als Graphiker*, Leipzig 1955.

Jahn 1972

Johannes Jahn, *Lucas Cranach d.Ä. 1472-1555. Das gesamte graphische Werk*, München 1972.

Jakubec 2008

OJ [Ondřej Jakubec], heslo Jihoněmecký malíř: Ukřižování, in: Milan Togner – Martina Kostelníčková (eds.), *Olomoucká obrazárna III. Středoevropské malířství 16.–18. století z olomouckých sbírek*, Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Olomouc 2008, č. kat. 105, s. 165-167.

Jeřábková 1996

Zdeňka Jeřábková, *Dřevěná plastika pozdní gotiky na Olomoucku, s přihlédnutím k tvorbě na území přilehlé Moravy a Slezska* (diplomní práce), FF UP, Olomouc 1996.

Jirka 1978

Antonín Jirka, heslo Jihoněmecký mistr 1. čtvrtiny 16. století, Ukřižování, in: Ivo Krsek – Antonín Jirka – Lubomír Slavíček, *Státní zámek Kroměříž. Katalog obrazárny*, Kroměříž – Brno 1978, nestr., č. kat. 47.

Jirka 1997

Antonín Jirka, Drei spätgotische Importe aus Nürnberg nach Mähren, *Umění* 45, 1997, s. 49-58.

Jirka 1998

A. J. [Antonín Jirka], Sv. Anna Samatřetí, in: Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998, č.kat. 294, s. 287-289.

Kaczmarek – Witkowski 1990

Romuald Kaczmarek – Jacek Witkowski, Gotycki epitafia obrazowe na Śląsku II. **Zarys** katalogu, v: *Sztuki plastyczne na średnowiecznym Śląsku. Studia i materiały III*, Wrocław – Poznań 1990.

Kahsnitz 2005

Reiner Kahsnitz, *Die grossen Schnitzaltäre Spätgotik in Süddetschland, Österreich, Südtirol*, München – Zürich 2005.

Kalden-Rosenfeld 1990

Iris Kalden-Rosenfeld, *Tilman Riemenschneider, Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- und Steinbildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter*, Ammersberg b. Hamburg 1990.

Kalina 1998

Pavel Kalina, Albrecht Dürer's Lamentation from the Small Passion, *Umění* 46, 1998, s. 201-211.

Karrenbrock 1994

Reinhard Karrenbrock, Unbekannte Werke des Utrechter Bildhauers Adriaen van Wesel, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 1994, s. 336-346.

Karrenbrock – Lichte 1999

Reinhard Karrenbrock – Claudia Lichte, Antlitz des Mittelalters. Mittelalterliche Bildwerke aus rheinischem Privatbesitz, Rottweil – Aachen 1999.

Karrenbrock 2001

Karrenbrock, Reinhard, *Die Holzskulpturen des Mittelalters II. 1400 bis 1540. Teil 1 Köln, Westfalen, Norddeutschland* (kat. výst.), Museum Schnütgen Köln 2001.

Kat. Aachen 1996

Barbara Rommé (Idee und Konzept), *Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500-1550* (kat. výst.), Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 1996.

Kat. Amsterdam 1980

Willy Halsema-Kubes – Gerard Lemmens – Guido De Werd, *Adriaen van Wessel. Een Utrechtse beeldhouwer uit de late middeleeuwen. Amsterdam* (kat. výst.), Rijksmuseum 1980.

Kat. Antwerpy 2005

ExtravaAnt! A forgotten Chapter of Antwerp Painting, 1500-1530 (ed. Kristin Lohse Belkin, Nico van Hoult), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerp, October 15th to December 31st 2005, Antwerp 2005.

Kat. Aschaffenburg 2007

Gerhard Ermischer – Andreas Tacke (Hrsg.), *Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540. Zuflucht - Schatzkammer – Residenz* (kat. výst.), Stiftsmuseum Aschaffenburg 2007.

Kat. Berlin 1954

Heinz Lüdecke (Hrsg.), *Lucas-Cranach-Ausstellung. Holzschnitte - Kupferstiche – Handzeichnungen* (kat. výst.), Deutsche Akademie der Künste Berlin 1954.

Kat. Bratislava 1975

Karol Vaculík, *Gotické umenie Slovenska*. Kat. výstavy, Zvolenský zámok, Máj-Október 1975, Slovenská národná galéria Bratislava 1975.

Kat. Brno 1935/36

Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku (kat. výst.), Zemské muzeum v Brně 1935-1936.

Kat. Brno 1967

Mistrovská díla ze sbírek Moravské galerie (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1967.

Kat. Brno 1992

Kaliopi Chamonikola, *Gotika. Stálá expozice starého umění Moravské galerie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1992.

Kat. Brno 1995

Kaliopi Chamonikola, *Středoevropský sochař*, in: Jarmila Novotná: *Sbírka Otakara Vaňury* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995, č.kat. 207, s. 124.

Kat. Brno 1996

Antonín Jirka, *Malířství 15. – 18. století z moravských zámeckých sbírek*. Valtice, Šternberk, Bučovice (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1996.

Kat. Brno 1999

Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550. 2. Brno* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1999/2000.

Kat. Brünn 1925

Alte Meister aus mährischem Privatbesitz (kat. výst.), Künstlerhaus Brünn 1925.

Kat. Detroit 1960

Lucie Ninane, *Sculpture*, in: *Flanders in the Fifteenth Century: Art and Civilization* (kat. výst.), Institute of Arts Detroit 1960, s. 229-263.

Kat. Düsseldorf 1929

Ausstellung Gotischer Plastik. Neuerwerbungen aus den Jahren 1927 und 1928. Ankäufe aus der Sigmaringer Sammlung (kat. výst.), Städtische Kunstmuseum Düsseldorf 1929.

Kat. Frankfurt am Main 1961

Spatgotische Bildwerke aus dem Liebighaus (kat. výst.), Frankfurt am Main 1961.

Kat. Frankfurt 1976

Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Ausstellung im Liebighaus Museum alter Plastik. (Herbert Beck, Wolfgang Beeh, Horst Bredekamp). Frankfurt am Main – vom 10. Dezember 1975 bis zum 15. Februar 1976.

Kat. Frankfurt am Main 2007

Bodo Brinkmann (Hrsg.), *Cranach der Ältere* (kat. výst.), Städel Museum Frankfurt am Main 2007/2008.

Kat. Freiburg 1990

Detlef Zinke, *Augustinermuseum Freiburg im Breisgau: Gemälde bis 1800. Auswahlkatalog*, Freiburg im Breisgau 1990.

Kat. Freising 1982

Hans Ramisch, Zum Meister der Freisinger Heimsuchung, v: *Diözesanmuseum Freising, Geschenke, Leihgaben, Erwerbungen 1979-1982*, München-Zürich 1982, s. 20-22.

Kat. Freising 1989

Ramisch, Hans, Heimsuchung Mariä, Meister der Freisinger Heimsuchung, in: *1250 Jahre Freising Geistliche Stadt* (kat. výstavy), Freising 1989, s. 268.

Kat. Freising 1999

Peter B. Steiner (Hrsg.), *Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum* (kat.výst.), Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München, Freising 1999.

Kat. Freising 2004

Peter B. Steiner – Claus Grimm (Hrsg.), *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500* (kat. výst.), Diözesanmuseum Freising 2004.

Kat Freising 2005

Dombergmuseum Freising. Kreuz und Krucifix. Zeichen und Bild (kat. výstavy), Diözesanmuseum Freising, Lindenberg (Allgäu) 2005.

Kat. Hamburg 1999

Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Golgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg* (kat. výst.), Hamburger Kunsthalle 2000.

Kat. Hluboká 1965

Jaromír Homolka (ed.), *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530* (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 1965.

Kat. Chemnitz 2005

Harald Marx – Ingrid Mössinger (Hrsg.), *Cranach* (kat. výst.), Kunstsammlungen Chemnitz 2005/2006.

Kat. Innsbruck 1950

Vinzenz Oberhammer, *Gotik in Tirol. Malerei und Plastik des Mittelalters* (kat. výst.), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1950.

Kat. Innsbruck 2000

Circa 1500. Landesausstellung/Mostra storica 2000, Tiroler Landesmuseum 13. Mai bis 31. Oktober 2000, Innsbruck 2000.

Kat. Karlsruhe 1959

Jan Lauts – Carl Koch (Hrsg.), *Hans Baldung Grien* (kat. výst.), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1959.

Kat. Karlsruhe 2001/2002

Dietmar Lüdke (Red.), *Spätmittelalter am Oberrhein . Teil 1. Maler und Werkstätte 1450 – 1525* (kat.výst.), Badischen Landesmuseum Karlsruhe in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 2001/2002.

Kat Klevė 2002

Reinhard Karrenbrock – Gerard Lemmens – Guido de Werd, *Dries Holthuys. Ein Meister des Mittelalters aus Klevė* (kat. výst.), Museum Kurhaus Klevė 2002.

Kat. Köln 1990

Hermann Kühn et al., *Alt kölnner Malerei* (kat. výst.), Wallraf-Richartz-Museum Köln 1990.

Kat. Köln 2001b

Rainer Budde – Roland Krischel (Hrsg.), *Genie ohne Namen. Meister des Bartholomäusaltars* (kat. výst.), Wallraf -Richartz-Museum Köln 2001.

Kat. Krems 1971

Harry Kühnel (Hrsg.), *1000 Jahre Kunst in Krems* (kat. výst.), Dominikanerkloster Krems 1971.

Kat. Kroměříž 1967

Václav Tomášek – Milan Togner, *Pozdně gotické sochařství z moravských sbírek* (kat. výst.), Uměleckohistorické muzeum Kroměříž 1967.

Kat. Landshut 2007

Franz Niehoff (Ed.), *Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen* (kat. výst.) Museen der Stadt Landshut, Spitalkirche Heiliggeist 2007.

Kat. Leipzig 1997

Herwig Guratzsch (Hrsg.), *Vergessene altdeutsche Gemälde. 1815 auf den Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden* (kat. výst.), Museum der Bildende Künste Leipzig 1997.

Kat. Linz 1965

Wutzel, Otto (Hrsg.), *Die Kunst der Donauschule 1490 - 1540* (kat. výst.), Stift St. Florian und Schloßmuseum Linz 1965.

Kat. Linz 1978

Franz Carl Lipp – Heidelinde Dimt (Red.,neubearb.), *Schloßmuseum Linz. Führer durch die Sammlungen* (kat. výst.), Oberösterreichische Landesmuseum Linz 1978.

Kat. Linz 2002

Lothar Schultes - Bernhard Prokisch (Eds.), *Gotikschätze Oberösterreich* (kat. výst.), Oberösterreichisches Museum Linz 2002.

Kat. München 1986

Kat. Bayerische Staatsgemälde Sammlungen, Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. Korrigierte und durch einen Anhang erweiterte Ausgabe, München 1986.

Kat. München 2005

Renate Eikermann (Hrsg.), *Die Sammlung Bollert. Bildwerke aus Gotik und Renaissance* (kat. výst.), Bayerisches Nationalmuseum München 2005.

Kat. Münster 1986

Paul Pieper, *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530*, Bestandskatalog des Westfälischen Landesmuseums, Münster 1986.

Kat. Neustift 1998

Artur Rosenauer – Cornelia Plieger (Hrsg.), *Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik. 1498 - 1998* (kat. výst.), Augustiner-Chorherrenstift Neustift 1998.

Kat. New York 1998/1999

Maryan W.Ainsworth – Keith Christiansen (Eds.), *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Paintings in the Metropolitan Museum of Art* (kat. výst.), Metropolitan Museum of Art New York 1998/1999.

Kat. New York 1999

Mirror of the Medieval World (Ed. William D.Wixom), The Metropolitan Museum of Art, New York, March 9 – July 18, 1999. New York 1999.

Kat. Nürnberg 1961a

Ludwig Grotte, Dürer Werkstatt und Dürer-Schule, in: Peter Strieder (Hrsg.), *Meister um Albrecht Dürer* (kat. výst.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1961, s. 11-16.

Kat. Nürnberg 1961b

Peter Strieder, Meister um Albrecht Dürer, in: Peter Strieder (Hrsg.), *Meister um Albrecht Dürer* (kat. výst.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1961, s. 17-33.

Kat. Nürnberg 1997

Kurt Löcher, *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts* (kat. výst.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1997/1998.

Kat. Olomouc 1999

Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550. 3. Olomoucko* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum v Olomouci 1999/2000.

Kat. Philadelphia 1967

Alan Shestack, *Master E. S. Five Hundredth Anniversary Exhibition* (kat. výst.), Philadelphia Museum of Art 1967.

Kat. Plzeň 1995 – Praha 1996

Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách 1230-1530* (kat. výst.), Západočeské muzeum Plzeň 1995, Národní galerie Praha 1996.

Kat. Praha 2005a

Kaliopi Chamonikola (ed.), *Pod znamením okřídleného hada. Lucas Cranach a české země* (kat. výst.), Obrazárna Pražského hradu, Praha 2005/2006.

Kat. Praha 2005b

Olga Kotková, Lucas Cranach v Národní galerii v Praze – úvod k technologii obrazů, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Pod znamením okřídleného hada. Lucas Cranach a české země* (kat. výst.), Obrazárna Pražského hradu, Praha 2005/2006, s. 42-44.

Kat. Praha 2006

Jiří Fajt (ed.), Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437. (kat. výst.), Pražský hrad 15.2.- 21.5. 2006, München – Berlin 2006.

Kat. Rotterdam 1995

Julien Chapuis, *German and French Paintings Fifteenth and Sixteenth Centuries* (kat. výst.), Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1995.

Kat. Salzburg 1972

Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400–1530 (kat. výst.), Museum Carolino Augusteum Salzburg 1972.

Kat. Schwaz 1990

Gert Ammann (Ed.), *Silber, Erz und Weißes Gold. Bergbau in Tirol* (kat. výst.), Franziskanerkloster und Silberbergwerk, Schwaz 1990.

Kat. Stuttgart 1993

Heribert Meurer – Gerhard Weilandt (Hrsg.), *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500* (kat. výst.), Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Altes Schloß, Stuttgart 1993.

Kat. Ulm 2002

Brigitte Reinhard – Stefan Roller (Hrsg.), *Michel Erhart & Jörg Syrlin d.Ä.. Spätgotik in Ulm* (kat. výst.), Ulmer Museum, Ulm 2002.

Kat. Washington 1999

Julien Chapuis, *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages* (kat. výst.), National Gallery of Art, Washington 1999.

Kat. Wien 1970

Romanik, Gotik, Renaissance (kat. výst.), Niederösterreichisches Landesmuseum Wien 1970.

Kat. Wien 1973

Erich Egg – Gert Amman, *Spätgotik im Tirol. Malerei und Plastik von 1450 bis 1530* (kat. výstavy), Oberes Belvedere, Österreichische Galerie Wien 1973.

Kat. Wiener Neustadt 1966

Ausstellung Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt (kat. výst.), St. Peter an der Speer, Wiener Neustadt 1966.

Kat. Würzburg 2004

Jürgen Lenssen (Hrsg.), *Tilman Riemenschneider 2. Werke seiner Glaubenswelt* (kat. výst.), Museum am Dom, Würzburg 2004.

Kaufmann 1998

Thomas DaCosta Kaufmann, *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450 bis 1800*, Köln 1998.

Kemperdick 2004

Stephan Kemperdick, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg 2004.

Killy – Vierhaus 1998

Walther Killy - Rudolf Vierhaus (Hrsg.), *Deutsche Biographische Enzyklopädie VIII*, München 1998, s. 183 (heslo Ludwig Reffinger).

Kindlers Lexikon 1968

Germain Bazin (Hrsg.), *Kindlers Malerei-Lexikon V.*, Zürich 1968, 106 a d. (M.Hasse - heslo Hermen Rode)

Klimešová 1963

Eva Klimešová, *Uměleckohistorické sbírky Slezského musea*, Ostrava 1963.

Klípa 2006

Jan Klípa, *Kapitoly z deskové malby krásného slohu* (disertační práce), FF UK, Praha 2006.

Kobler 1994

Friedrich Kobler, Beobachtungen und Thesen zum Wiener Neustädter Retabel im Stephansdom zu Wien, *Oberösterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 48, 1994, s. 22-28.

Koller 1998

Manfred Koller, *Der Flügelaltar von Michael Pacher in St. Wolfgang*, Wien – Köln-Weimar 1998.

Konečný 2005

Lubomír Konečný, *Za horou najdeš údolí*. Studie o ikonografii Útěku do Egypta v umění pozdního středověku a renesance, Praha 2005.

Koreny 2004

Fritz Koreny, *Albrecht Dürer oder Hans Schäußlein? Eine Neubewertung des "Benediktmeisters"*, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 56/57, (2002/2003), 2004, s. 144-161.

Kotková 2007

Olga Kotková, *German and Austrian Painting of the 14th – 16th Centuries. Illustrated Summary Catalogue II/1*, Prague 2007.

Kotrbová 1950

Marie Anna Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě* (disertační práce), FF MU, Brno 1950.

Král 2008

Král, Martin, *Historie rodu Bayerů von Bayersburg*, http://vismo.obce.cz/hlavnice/dokumenty2.asp?u=3903&id_org=3903&id=40871, vyhledáno 13. 8. 2008.

Kranz 2004

Annette Kranz, *Christoph Amberger – Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts*, Regensburg 2004.

Kratinová – Pešina 1963

Vlasta Kratinová – Jaroslav Pešina, Zwei unbekannte Bilder von Lucas Cranach d.Ä. in den Sammlungen der Moravská galerie (Mährische Galerie), *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, roč. 13, 1963, F 8, s. 87- 95.

Kratinová – Pešina 1966/67

Vlasta Kratinová – Jaroslav Pešina, Zwei unbekannte Bilder von Lucas Cranach d.Ä. in den Sammlungen der Mährische Galerie in Brünn, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz* 2, 1966/67, s. 17-30.

Krieger 2000

Michaela Krieger, *Gerard David als Illuminator*, in: Achim Gnann – Heinz Widauer (Hrsg.), Festschrift für Konrad Oberhuber, Milano 2000, s. 215-234.

Krohm – Oellermann 1980

Hartmut Krohm – Eike Oellermann, Der ehemalige Münnerstädter Magdalenenaltar von Tilman Riemenschneider und seine Geschichte, Forschungsergebnisse zur monochromen Oberflächengestalt, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 34, 1980, s. 16-99.

Kromer 1979

Jochim Kromer, *Die Entwicklung der Schlüsselkompositionen in der spätmittelalterlichen Kunst um 1500. Meister ES, Schongauer, Grünewald*, Baden-Baden 1979.

Krsek – Jirka – Slavíček 1978

Ivo Krsek – Antonín Jirka – Lubomír Slavíček, *Státní zámek Kroměříž. Katalog obrazárny*. Brno 1978.

Künstle 1926

Karl Künstle, *Ikongrafie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1926.

Kutal 1967

Albert Kutal, Materiály k dějinám gotické plastiky, *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* 15, 1967, F 11, s. 77.

Landau – Parshall 1996

David Landau – Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470 – 1550*, New Haven – London 1994.

Leisching 1913

Julius Leisching, *Das Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe in Brünn*, Brünn-Wien 1913.

Lemmens – de Werd 1971

Gerard Lemmens – Guido de Werd, *Beelden uit Brabant. Laatgotische kunst uit het oude hertogdom 1400 – 1520*, 's-Hertogenbosch 1971.

Liebmann 1982

Michail Jakovlevič Liebmann, *Die deutsche Plastik 1350-1550*, Leipzig 1982.

Liedke 1982a

Volker Liedke, Die Sitzfigur eines Hl. Emmeran in Kleinhelfendorf, ein bislang unbekanntes Hauptwerk des münchener Bildschnitzers Erasmus Grasser, *Ars Bavarica* 25-26, 1982, s. 15-29.

Liedke 1982b

Volker Liedke, Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik, II. Teil, *Ars Bavarica* 29-30, 1982, s. 45-82.

Liedke 1992

Volker Liedke, Zwei bislang unbekannte Gemälde des Meister der Pollinger Tafeln in einer Münchner Privatsammlung, *Ars Bavarica* 67/68, 1992, s. 7-14.

Löcher 1967

Kurt Löcher, Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts. Schwaben, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 4, 1967, s. 31- 84.

Lübbecke 1910

Fried Lübbecke, *Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Die gotische kölnner Plastik*, Strassburg 1910.

Lüken 2000

Sven Lüken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert*, Göttingen 2000.

Lüthgen 1917

Eugen Lüthgen, *Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance*, Strassburg 1917.

Lüthgen 1921

Eugen Lüthgen, *Gotische Plastik in den Rheinlanden*, Bonn 1921.

Lutze – Wiegand 1937

Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhundert, Leipzig 1937.

Mackowitz 1955

Heinz von Mackowitz, Bildnisse der Maria von Burgund vom Maler Hans zu Schwaz, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols. Festschrift zum 70. Geburtstag Josef Weingartner's*, Innsbruck 1955, s. 103-111.

Machytka 1991

Lubor Machytka, Vznik a vývoj sbírky obrazů státního hradu Šternberka na Moravě, *Památky a příroda* 16, 1991, s.271-274.

Markalous 1921

Bohumil Markalous, Výstava obrazů ze zámků hrotovského a myslibořického, *Lidové noviny* 29, 1921, č. 342, 12.7., s. 9.

Mehlhorn 2007

Dieter J. Mehlhorn, Klöster und Stifte in Schleswig-Holstein. 1200 Jahre Geschichte, Architektur und Kunst, Kiel 2007.

Meiss 1940

Millard Meiss, An Austrian Panel in the Huntington Library, *Art in America*, 28, 1940, s. 30 ad.

Mensger 2002

Ariane Mensger, *Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin 2002.

Menz 1982

Cäsar Menz, *Das Frühwerk Jörg Breus des Älteren*, Augsburg 1982.

Metzger 2002

Christoph Metzger, *Hans Schäufolein als Maler*, Berlin 2002.

Miller 2007

Albrecht Miller, Der Meister von Rabenden, in: Franz Niehoff (Ed.), *Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen* (kat. výst.) Museen der Stadt Landshut, Spitalkirche Heiliggeist 2007, s. 88-101.

Mittelalterliche Kunst im Belvedere 2007

Mittelalterliche Kunst im Belvedere. Bewegte Geschichte einer jungen Sammlung. Schatzhaus Mittelalter. Schaudapot im Prunkstall. Hauptraum. Wien 2007.

Mlčák 1987

Leoš Mlčák, Seznam restaurátorských prací na instalovaných objektech okresu Olomouc, *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji*, sv. 7., Ostrava 1987, s. 266-271.

Morall 2001

Andrew Morrall, *Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg*, Ashgate 2001.

Müller 1935

Carl Theodor Müller, *Mittelalterliche Plastik Tirols. Von der Frühzeit bis zur Zeit Michael Pachters*, Berlin 1935.

Müller 1959

Theodor Müller, *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts*. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München 13, 2, München 1959.

Müller 1966

Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain. 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966.

Müller 1976

Theodor Müller, *Gotische Skulptur in Tirol*, Bozen – Innsbruck – Wien 1976.

Müller – Schädler 1963

Theodor Müller – Alfred Schädler, Jörg Lederer, *Ein Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik. Werkkatalog*, Kempten-Allgau 1963.

Naredi-Rainer – Madersbacher 2007

Paul Naredi-Rainer – Lukas Madersbacher (Eds.), *Kunst in Tirol. Bd. 1. Von den Anfängen bis zur Renaissance*, Bozen 2007.

Neuerwerbungen 1997

Neuerwerbungen 1997, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 59, 1998, s. 350-351.

Oberhaidacher 2002

Jörg Oberhaidacher, Die Linzer Kreuzigung als Beispiel für die Spätzeit der Tafelmalerei der internationalen Gotik in Wien, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 56, 2002, s. 236 ad.

Oettinger 1935

Karl Oettinger, *Lorenz Luchsperger. Der Meister der Wiener Neustädter Domapostel*, Berlin 1935.

Oettinger 1938

Karl Oettinger, *Hans von Tübingen und seine Schule*, Berlin 1938.

Osten 1983

Gert von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983.

Otto 1965

Gertrud Otto, Der Memminger Bildhauer Hans Thoman, *Memminger Geschichtsblätter* 1965, s. 5-14.

Otto 1988

Kornelius Otto, Erasmus Grasser und der Meister des Blütenburger Apostelzyklus. Studien zur Münchner Plastik des späten 15. Jahrhunderts, München 1988.

Otto 1993

Kornelius Otto, Zum Problem der Werkstattwiederholungen bei Erasmus Grasser, *Städel*, Neue Folge 14, 1993, s. 87-112.

Pánek 1997

Jaroslav Pánek, Cestování jako modernizační činitel středověké a raně novověké společnosti, in: Bobková, Lenka – Neudertová, Michaela (ed.): Cesty a cestování v životě společnosti, Acta Universitatis Purkynianae. Studia historica II., Ústí n. L. 1997, s. 10-22.

Panofsky 1927 (1998)

Erwin Panofsky, Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“ (1927), in: Karen Michels – Martin Warnke (Eds.), *Deutschsprachige Aufsätze*, Berlin 1998, s. 218-219.

Panofsky 1953

Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Vol 1*, Cambridge, Mass. 1953.

Pächt 1929

Otto Pächt, *Österreichische Malerei der Gotik*, Augsburg 1929.

Parmentier 1998

Michael Parmentier, Der verlorene Sohn bei den Huren. Über ein Bildmotiv und sein Publikum im 16. Jahrhundert, in: Klaus-Peter Horn – Johannes Christes – Michael Parmentier (Hrsg.), *Jugend in der Vormoderne. Annäherung an ein bildungshistorisches Thema*, Köln 1998, s.

Pešina 1936

Jaroslav Pešina (rec.), Brněnská výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku. Deskové malířství od 2. čtvrtiny do konce 15. století, *Umění* 9, 1936, s. 410-416.

Pešina 1962

Pešina, Jaroslav: Alt-deutsche Meister von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach. Hanau, 1962.

Pešina 1962

Pešina, Jaroslav: German Painting of 15th and 16th Centuries, Praha 1962 (německé. vyd.: Alt-deutsche Malerei von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach, Prag 1962).

Pešina 1970

Jaroslav Pešina, Ještě k otázkám německého malířství 15. a 16. století v Československu, *Umění* 18, 1970, s. 486-505.

Pešina – Homolka 1966

Jaroslav Pešina – Jaromír Homolka, K otázkám umění dunajské školy, *Umění* 14, 1966, s. 334-377.

Pfaffenbichler 1999

Matthias Pfaffenbichler, Die Rüstung bei Michael Pacher in Malerei und Skulptur, in: Artur Rosenauer – Cornelia Plieger (Eds.), *Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498 – 1998. Symposium Bruneck, 24. bis 26. September 1998*, Bolzano 1999, s. 87-93.

Pfeiffer 1963/64

Elisabeth Pfeiffer, Der "Augustiner-Hochaltar" und vier weitere Altäre des ausgehenden 15. Jahrhunderts, *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 52, 1963/64, s. 305-398.

Pfister – Ramisch 1983

Peter Pfister – Hans Ramisch, *Die Frauenkirche in München. Geschichte, Baugeschichte und Ausstattung*. München 1983.

Pfister – Ramisch 1994

Peter Pfister – Hans Ramisch, *Der Dom zu Unserer Lieben Frau in München. Geschichte – Beschreibung*, München 1994.

Pieper 1970

Paul Pieper, Fragen um Hinrik Funhof, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 14/15, 1970, s. 85-104.

Pinder 1924

Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts*, München 1924.

Pinkava 1926

Viktor Pinkava, *Die Deutschordenburg Busau in Mähren*, Kremsier 1926.

Rasche 2001

Anja Rasche, Werke des Lübecker Malers Hermen Rode im Ostseeraum, in: Hanna Nogossek – Dietmar Popp (Hrsg.), *Beiträge zur Kunstgeschichte Ostmitteleuropas*, Marburg 2001, s. 126-133.

Rasmo 1969

Nicoló Rasmo, *Michael Pacher*, München 1969.

Recht 1987

Roland Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*, Strasbourg 1987.

Renger 1979

Konrad Renger, Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohns und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1979.

Restaurierwerkstätte 1966

Restaurierwerkstätte 1964 u.1965, *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines* 3, 1966, s. 21-23.

Richter 1909

Georg Martin Richter, Melcher Feselein. Ein Beitrag zur Geschichte der oberdeutschen Kunst im XVI. Jahrhundert, *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* 54, 1909, s. 194-246.

Ringbom 1965

Sixten Ringbom, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo Akademi 1965.

Roeck 1999

Bernd Roeck, Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.-17. Jahrhundert), Göttingen 1999.

Rohmeder 1971

Jürgen Rohmeder, *Der Meister des Hochaltars in Rabenden*, München – Zürich 1971.

Roller 1996

Stefan Roller (Red.), *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik*, Osterfilder- Ruit b. Hamburg 1996.

Roller 2002

Stefan Roller, Zwei Arbeiten aus der Werkstatt Hans Pleydenwurffs in der Nationalgalerie in Prag, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, 11, 2001, s. 20-37.

Rommé 1994

Barbara Rommé, Typologie und Landschaftsstil. Ein Beitrag zur systematischen Auswertung, in: Uwe Albrecht – Jan von Bonsdorff (Hrsg.), *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kartographischen Kontext*, Berlin 1994, s. 221-232.

Rommé 1999

Barbara Rommé (Hrsg.): *Der Niederrhein und die Alten Niederlande. Kunst und Kultur im späten Mittelalter*, Bielefeld 1999.

Rosenauer 2003

Artur Rosenauer (Hrsg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Band 3 Spätmittelalter und. Renaissance*, München 2003.

Rosenauer – Plieger 1999

Artur Rosenauer – Cornelia Plieger (Eds.), *Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498 – 1998. Symposium Bruneck, 24. bis 26. September 1998*, Bolzano 1999.

Rücker 1988

Rücker, Elisabeth, *Hartmann Schedels Weltchronik*, München 1988.

Sander 2005

Jochen Sander, *Hans Holbein d.J. Tafelmalerei in Basel 115-1532*, München 2005.

Saliger 1987

Artur Saliger, *Dom- und Diözesanmuseum Wien*, Wien, 1987.

Saliger 2001

Arthur Saliger, *Museum in der Votivkirche Wien*, Passau 2001.

Schaefer 1896

Karl Schaefer, *Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im Germanischen National-Museum zu Nürnberg*, Nürnberg 1896.

Scheffler – Klocker 1967

Gisela Scheffler – Hans Klocker, *Beobachtungen zum Schnitzaltar der Pacherzeit in Südtirol*, Innsbruck 1967.

Schawe 2001

Martin Schawe, *Staatgalerie Augsburg. Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche*, München 2001.

Schiller 1972

Gertrud Schiller, *Ikongraphie der Christlichen Kunst, Bd. 2. Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1972.

Schindler 1981

Herbert Schindler, *Der Meister HL = Hans Loy?. Werk und Wiederentdeckung*, Königstein im Taunus 1981.

Schmidt 1966

Gerhard Schmidt, Die Österreichische Kreuztragungstafel in der Huntington Library, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 20, 1966, s. 1-15.

Schmidt 1978

Hans Martin Schmidt, *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln*, Düsseldorf 1978.

Schöne 1938

Wolfgang Schöne, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig 1938.

Schreyl 1990

Karl Hans Schreyl, *Hans Schäufolein. Das druckgraphische Werk*, Nördlingen 1990.

Schuchardt 1870, s.185

Christian Schuchardt, *Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke*, III.Theil, Leipzig 1870.

Schultes 1998

Lothar Schultes (Red.), *Der Meister des Kefermarkter Altars. Die Ergebnisse des Linzer Symposions*, Linz 1993.

Schultes 2001

Lothar Schultes, Podzim středověku – císařské umění za Fridricha III. / Herbst des Mittelalters – Kaiserliche Kunst zur Zeit Friedrichs III., in: *Podzim středověku. Sborník symposia Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století*, Brno 2001, s. 71-87.

Schütz 1986

Karl Schütz, Die Tafelmalerei und Skulptur der Spätgotik und Donauschule, in: Rupert Feuchtmüller – Elisabeth Kovács (Eds.), *Die Welt des Barock I* (kat. výst), Sankt Florian – Wien 1986.

Simon 2002

Achim Simon, *Österreichische Tafelmalereien der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert*, Berlin 2002.

Slaviček 1999

Lubomír Slaviček, Brněnská výstava starých mistrů z roku 1925 a soukromé sběratelství v Brně 1918-1939, 55. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1999, s. 105 – 118.

Slavíček 2007

Lubomír Slavíček, Sobě, umění, přátelům. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939. Barrister & Principal 2007.

Springer 1995

Sophie Springer, *Die Tegernseer Altäre des Gabriel Mälesskircher*, München 1995.

Staab 1999

Staab, Josef: Graf Wilhelm von Honstein, Bischof von Strassburg – Kurmainzer Statthalter – Pfarrer von Kiedrich, v: *Jahrbuch d. Rheingau – Taunus – Kreises*, 50, Kreisausschuß Rheingau – Taunus - Kreis, Bad Schwalbach, s. 144-147.

Stadlober 2006

Margit Stadlober, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Wien-Köln-Weimar 2006, s. 289-293.

Stähle 1983

Willi Stähle, Schwäbische Bildschnitzkunst der Sammlung Dursch Rottweil, I. Katalog 14. und 15. Jahrhundert, Rottweil 1983.

Stange 1954

Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik VI. Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450 bis 1515*, München 1954.

Stange 1958

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

Stange 1960

Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik X. Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500*, Berlin 1960.

Stange 1965

Alfred Stange, Monogramista H, *Alte und Moderne Kunst* 82, 1965, s. 49ad.

Stange 1966

Alfred Stange, Hans Maler. Neue Funde und Forschungen, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 3, 1966, s. 83 ad.

Stange 1967

Alfred Stange, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer I.*, München 1967.

Stange 1971

Alfred Stange, *Malerei der Donauschule*, München 1971.

Stehlíková-Zavřel 1996

Dana Stehlíková – Jan Zavřel, Alabastr v evropském výtvarném umění, in: *Kámen 3*, 1996, s. 35-40.

Steyaert 1994

John W. Steyaert, *Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands*, Ghent 1994.

Straková 2006

Martina Straková, Mecenáš Moravského průmyslového muzea Jan II. z Liechtenštejna, 62. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 2006, s. 141-148.

Strieder 1993

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

Strieder 1994

Peter Strieder, Michael Wolgemut, Leiter einer "Großwerkstatt" in Nürnberg, in: Klaus Grimm (Hrsg.), *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Regensburg 1994, s.116-123.

Suckale 1984

Robert Suckale, Hans Pleydenwurff in Bamberg, Bericht Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums 120, 1984, s. 423-438.

Suckale 2002

Robert Suckale, Überlegungen zur spätgotischen Tafelmalerei in Oberösterreich, in: Lothar Schultes – Bernhard Prokisch (Hrsg.), *Gotikschätze Oberösterreich*. Linz-Weitra 2002, s. 122-131.

Suckale 2006

Robert Suckale, Probleme um den "Meister von 1486", in: Katja Bernhardt – Piotr Piotrowski (Hrsg.), *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006. s. 212-222.

Suida 1925

Wilhelm Suida, Die Wiener Malerschule von 1420-40, *Belvedere 2*, 1925, s. 45-58.

Suida 1931

Wilhelm Suida, Der Meister der Passionsfolgen, in: Karel Černohorský – W. Kudlich (red.), *Sborník k šedesátým narozeninám E. W. Brauna*, Augšpurk 1931, s. 39-46.

Štorková 2008

Mariana Štorková, *Liechtensteinská obrazárna hradu Šternberka na Moravě. Příspěvek ke sběratelství na Moravě* (magisterská diplomová práce), FF UP, Olomouc 2008.

Swarzenski 1921

Georg Swarzenski, Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts, in: Städel – Jahrbuch I, 1921, s. 167-213.

Takács 2006

Imre Takács (Ed.), Sigimundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387-1437, Budapest 2006.

Tiemann 1930

Grete Tiemann, Beiträge zur Geschichte der mittelrheinischen Plastik um 1500, Speyer am Rhein 1930.

Togner 1993

Milan Togner, Obraz Nesení kříže ze zámecké galerie v Kroměříži, *Historická Olomouc* 9, 1993, s. 133-138.

Togner 1998

Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998.

Tomášek 1964

Václav Tomášek, *Obrazárna kroměřížského zámku*, Kroměříž 1964.

Toussaint 2001

Jacques Toussaint (ed.), *Art en Namurois. La sculpture 1400-1550*, Namur 2001.

Trapp 1882

Moric Trapp, *Das Franzens Museum in Brünn*, Brünn 1882.

Tripps 1999

Johannes Tripps, Nikolaus Gerhaert interpretiert ein italobyzantinisches Thema. Die Dangolsheimer Muttergottes, *Jahrbuch der Berliner Museen*, NF 41, 1999, s. 25-35.

Übell 1933

Hermann Übell, Geschichte der kunst- und kulturhistorischen Sammlungen des oberösterreichischen Landesmuseums, *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins* 85, 1933, s. 181-344.

Ullmann 1984

Ernst Ullmann (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kunst 1470 – 1550. Architektur und Plastik*, Leipzig 1984.

Vacková 1979

Jarmila Vacková (rec.), Katalog kroměřížské obrazárny, *Umění* 27, 1979, s. 455-458.

Vacková 1985a

Jarmila Vacková, Flámští „primitivové“ v československých sbírkách, *Umění* 33, 1985, s. 219-242.

Vacková 1985b

Vacková, Jarmila (spolupráce Micheline Comblen-Sonkes): *Les Primitifs Flamands II, Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle 4. Collections de Tchécoslovaquie*, Bruxelles 1985.

Vacková 1989

Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*, Praha 1989.

Vaňková 2005

Lenka Vaňková, Bouzov, Plzeň 2005.

Van Miegroet 1989

Hans J. Van Miegroet, *Gerard David*, Antwerp 1989.

Vavra 1975

Elisabeth Vavra, *Ein Kodex in Madrid, Bibl. Nat. Ms. B 19, Vit 25-7, Studien zur Wiener Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (Dissertation), Philosophische Fakultät der Universität Wien, Wien 1975.

Vidmanová 1998

Anežka Vidmanová (ed.), *Jakub de Voragine, Legenda aurea*, Praha 1998.

Végh 1967

Végh, János, *Deutsche und Böhmische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts*, Budapest 1967.

Végh 1981

János Végh, *Deutsche Tafelbilder des 16. Jahrhunderts*, Budapest 1981.

Wätjer 1988

Jürgen Wätjer, *Die Geschichte des Karthäuserklosters "Templum Beatae Mariae" zu Ahrensböck (1397-1564)*, Salzburg 1988.

Wennig – Jursch 1954

Kurt Wennig – Hanna Jursch, *Der Neustädter Altar von Lucas Cranach und seiner Werkstatt*, Berlin 1954.

Wertheimer 1929

Otto Wertheimer, *Nicolaus Gerhaert. Seine Kunst und Wirkung*, Berlin 1929.

Westermann -Angershausen 1993

Hiltrud Westermann-Angerhausen (Red.), *Arnt von Kalkar und Zwolle. Das Dreikönigsrelief*, Berlin 1993.

Westermann-Angerhausen 1996

Hiltrud Westermann-Angerhausen, *Meisterwerke im Schnütgen-Museum, Köln*, Köln 1996.

Williamson 2002

Paul Williamson, *Netherlandish Sculpture 1450-1550*, London 2002.

Wisse 2000

Jacob Wisse, Northern Mannerism in the Early Sixteenth Century, in: *Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art 2000:

http://www.metmuseum.org/toah/hd/nman/hd_nman.htm (vyhledáno 12. února 2009)

Wixom 1999

William D. Wixom, *Medieval Sculpture at The Cloisters*, The Metropolitan Museum of Art New York 1999.

Woelk 1999

Moritz Woelk, *Bildwerke vom 9. bis zum 16. Jahrhundert aus Stein, Holz und Ton im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt*, Berlin 1999.

Woermann 1907

Karl Woermann, *Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Galerie Weber in Hamburg*, Dresden 1907.

Wolff 1998

Martha Wolff, Gerard David, in: Charles Sterling (Ed.), *Fifteenth-to eighteenth-Century European Paintings. France, Central Europe, the Netherlands, Spain and Great Britain. The Robert Lehman Collection 2*, New York – Princeton 1998, s. 104-112.

Wolff 2008

Martha Wolff (Ed.), *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*, Chicago 2008.

Wolfson 1990

Michael Wolfson, Originalität und Tradition – Zu den ikonographischen und künstlerischen Quellen der Karlsruher Passion, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 44, 1990, s. 67-74.

Wolny 1856

Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren*, II, Bd I, Brünn 1856.

Zimmermann 1979

Eva Zimmermann, Zur Rekonstruktion des Wangener Altares von Hans Thoman, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 16, 1979, s. 47-64.

Zimmermann 1985

Eva Zimmermann, *Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze*, Karlsruhe 1985.

Zinnobler 1967

Rudol Zinnobler, Der historische Kern der Wolfgang Legende, v: *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealverein*, 21, č. 3/4, 1967, s. 85-87.

Žďárský 1997

Milan Žďárský (rec.), Malířství 15.-18. století z moravských zámeckých sbírek, *Umění* 45, 1997, s. 219-220.