Německá kresba 1540–1650
Die Deutsche Zeichnung 1540–1650

Německá kresba 1540–1650
Die Deutsche Zeichnung 1540–1650

Umění kresby v německy mluvících zemích mezi renesancí a barokem
Die Kunst der Zeichnung in den deutschsprachigen Ländern zwischen Renaissance und Barock

Alena Volrábová

n g

Poděkování kolegům / Dank gilt den Kolegen:
Giulia Bartrum,
Szilvia Bodnár,
Hans-Martin Kaulbach,
Achim Riether,
Reiner Schoch,
Rolf Hasler

A 5994
Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění - knihovna
116 42 Praha 1, Celetná 20
M-43/2010


2551204546
Filozofická fakulta
Univerzity Karlovy v Praze

Na obálce / Umschlagbild:
Friedrich Sustris, Lovec s kuší, č. kat. 11
Friedrich Sustris, Jäger mit Armbrust, Kat. Nr. 11

© Národní galerie v Praze, 2007

ISBN 978-80-7035-371-4

Obsah / Inhalt

Umění kresby v německy mluvících zemích mezi renesancí a barokem
7

Die Kunst der Zeichnung in den deutschsprachigen Ländern zwischen Renaissance und Barock
9

Německá kresba 1550–1650 – Starší kresby / Die deutsche Zeichnung 1550–1650 – Ältere Zeichnungen
12

Německá kresba po roce 1600 / Die deutsche Zeichnung nach 1600
60

Německá kresba po roce 1600 – Hans Friedrich Schorer / Die deutsche Zeichnung nach 1600 – Hans Friedrich Schorer
80

Kresby blízké Schorerovu projevu / Zeichnungen, die Schorers Arbeitsweise nahe stehen
120

Neznámí autoři / Unbekannte Autoren
124

Životopisy / Biographien
160

Literatura / Bibliographie
166

Umění kresby v německy mluvících zemích mezi renesancí a barokem

Badatel, který se ujme svého odborného úkolu, nezřídka zjistí, jak bylo původní zadání ošidné. Dvojnásob to platí při práci o německém umění z období odeznívající renesance a přicházejícího uměleckého proudu směřujícího k baroku, zvaného manýrismus. Pokud chceme hovořit o „německé kresbě" té doby, nebo lépe řečeno o kresbě v německy mluvících zemích kolem roku 1600, vyvstane problém, kdo toto „německé umění" vlastně reprezentuje.

Časté putování umělců a hostování mnoha Nizozemců nebo Italů ve významných uměleckých centrech tehdejší Evropy s sebou nese při vymezování daného okruhu jistou potíž. Kolem roku 1500 umělci svá působiště měnili méně a dá se říci, že se přidržovali míst svého původu. Okolo roku 1600 ale přicházeli lidé ze vzdálenějších míst Evropy. Hovoříme-li tedy o „německé kresbě" nebo lépe o „kresbě v Německu" kolem roku 1600, nemůžeme se držet národnostního hlediska v dnešním slova smyslu.

Heinrich Geissler do svého obsáhlého katalogu z roku 1979 o německých kreslířích zahrnul všechny významné umělce, kteří v té době v Německu působili, takže zde nalezneme nejen široký okruh německých jmen, ale i mnohé světoběžníky od Jorise Hoefnagela, přes Antonia Maria Vianiho až po Václava Hollara.[1] Pochopitelně každý z nich ve střední Evropě zanechal svou stopu a naopak si odtud odnesl své, přesto je Geisslerův výběr enormně široký.

Dalším krajním hlediskem je přísné dělení center na umělecké školy, zejména pražskou a mnichovskou, které se v poslední době opouští a badatelé se přiklánějí k širšímu pojmu „internacionální manýrismus".[2] Pozdní středoevropský manýrismus, který vyklíčil v Itálii, se rozvinul v pozměněné podobě ve dvorských centrech – především v Praze a Mnichově (resp. Augsburgu) –, jež kvetla díky aktivitám svých vládců. A právě vládcové – mecenáši silně ovlivnili podobu umění na tom kterém dvoře pěstovaného, takže nemůžeme tak úplně shrnout vše pod jeden pojem. Lze rozeznat umělce mnichovské, augsburské nebo pražské či drážďanské podle charakteristických znaků. Byly to kulturní okruhy, jež měly své typické znaky a navzájem se více či méně ovlivňovaly.

Zatímco se umělci, kteří působili na pražském dvoře, vyprofilovali jako výrazné samostatné individuality, což se také projevovalo v jejich kresbách, obrazech, sochách i uměleckořemeslných pracích, mnichovský okruh od počátku tendoval k širšímu dílenskému způsobu tvorby. Příčinou byl jistě mecenáš. Zatímco se Rudolf II., osobnost vyhraněná a uzavřená, věnoval umění ve smyslu sběratelství výlučných děl a o stavební rozvoj Prahy se tolik nezasadil, bavorští vévodové z Wittelsbachu rozvinuli své umělecké zájmy především ve stavebních aktivitách dvorské reprezentace.[3] Jak Vilém, tak Maxmilián budovali reprezentativní sídla v Landshutu a poté v Mnichově a silně podporovali stavební snahy jezuitů, kteří pomáhali jejich protireformačním snahám. Soustřeďovali kolem sebe okruh umělců po způsobu jakési stavební hutě, kde měli zprvu hlavní slovo Christoph Schwarz a zejména Friedrich Sustris, autor návrhů architektury a předloh pro její různá vybavení, zvláště pro plastiky, jež realizovali i jiní. Další umělci, kteří přicházeli, jako byli například Peter Candid nebo poté Hans Krumper, tuto praxi nadále víceméně dodržovali. Velká část uměleckých děl – obrazů, plastik, ale zvláště nástěnných maleb apod. vznikala podle mistrovy kresby za spolupráce dílny. Původní návrh – kresba, autentické dílo mistra – proto hrál důležitou roli. Význam kresby povýšené díky dobovým italským uměleckým teoriím a také zájmu tehdejších sběratelů mezi ostatní umělecká odvětví, se v 16. století pozvedl natolik, že mnohé listy – jak známo – vznikaly jako samostatná kabinetní umělecká díla, nikoliv jen jako pouhé předlohy.

Pro jihoněmeckou kreslířskou manýru, jejíž směr zpočátku určil zejména Friedrich Sustris, byl – dalo by se říci – typický cit pro objem a uzavřené obrysové linie, což je patrné i ze srovnání s kresbou tzv. rudolfínské školy, ačkoliv někteří protagonisté migrovali mezi oběma centry. Sustrisovské jemné, nicméně jasně artikulované kresby konvenovaly na konci 16. století požadavkům mecenášů a místnímu vkusu stále ještě (a znovu) determinovanému dürerovskou tradicí. Vůdčí osobnosti v Praze – především Bartholomeus Spranger nebo Hans von Aachen (jenž ale působil také v Mnichově a Innsbrucku) – kreslily stylem, který ovlivnil nejen jejich pražské kolegy, ale kupodivu také mnohé umělce z německých severních oblastí.[4] Vliv pražského dvora ale v mnoha ohledech stál a padal s osobou císaře a po jeho smrti se sprangerovské umělecké vlivy vytrácely. Radikální barok, postupně se uplatňující v Čechách během 17. století, na rudolfínské umění přímo nenavázal, ale vyrůstal opět z italských kořenů.

Jihoněmecký umělecký proud kolem roku 1600, nepřerušený ztrátou centra, víceméně plynule přecházel k barokním principům. Zejména augsburský okruh umělců s Hansem Rottenhammerem a Matthiasem Kagerem v čele bývá často zařazován již do barokního umění.[5] Německé kreslířství bylo v té době až na některé výjimky víceméně figurativní, což se projevuje i v našem výběru. Také kresby z dalších německých oblastí (lépe řečeno z oblastí německy mluvících), jako některá díla vzniklá například v Salcburku, nebo švýcarské či naopak severoněmecké kresby, zobrazují figurální témata. Krajinářství, které známe především od Nizozemců, se zde pěstovalo jen velmi málo.[6] Krajinářská složka obrazů bývala také zpravidla Nizozemcům svěřována. V této symbióze vznikaly například obrazy Hanse Rottenhammera a dalších.[7]

Jak je tedy koncipován výběr autorů našeho katalogu? Prvotním hlediskem se stalo přihlédnutí ke kreslířským manýrám typickým pro určenou oblast. U umělců narozených v místech, která nás zajímají, jistě není pochyb. Ale již Friedrich Sustris bývá řazen k Nizozemcům (z Nizozemí pocházel jeho otec Lambert), přestože se narodil v Itálii a většinu života strávil v jižním Německu, kde – jak bylo již výše řečeno – ovlivnil místní tvorbu. Několikrát zmíněný Hans von Aachen byl sice německého původu, ale z velké části pracoval pro pražský dvůr, což z perspektivy mnohých německých badatelů odpovídá okruhu, ale z perspektivy pražské to nelze tak zcela akceptovat, když ještě vezmeme v úvahu rozdíly kulturního podhoubí příslušných dvorů. Joris Hoefnagel bývá také uváděn mezi umělci německých okruhů, ale ne všechno v jeho tvorbě tomu odpovídá. Ještě méně náleží mnichovskému okruhu Ital Antonio Maria Viani, ačkoliv ten v Mnichově také několik let působil.[8] Rozhodla jsem se tedy metodicky zařadit kresby nikoliv mechanicky podle jednotlivých umělců, ale z hlediska objednavatele, i když se tak ochudíme o některé významné kresby z českých a moravských sbírek. Kresby publikované v několika rudolfínských katalozích jsem záměrně ponechala stranou; jsou ostatně poměrně dobře známé.[9] Nezařadila jsem proto ani slavný návrh Hanse von Aachen *Curriculum Vitae Christianae*, ačkoliv se tradičně uvádí do mnichovského okruhu.[10]

Uvádíme-li název naší knihy jako „Umění kresby v německy mluvících zemích mezi renesancí a barokem", bude mým úkolem představit díla, která vznikla pravděpodobně na objednávku z některého z tamních center. Jde vesměs o listy buď nepublikované, nebo zveřejňované jen zřídka. Většina z nich pochází ze sbírky Národní galerie v Praze, část z Moravské galerie v Brně, jeden list

ze Slezského muzea v Opavě. Jejich množství je dáno zájmem sběratelů, kteří se v českých zemích tradičně více soustředili na díla nizozemská a italská, což se projevilo na skladbě sbírek, podobně jako v případě německých kreseb staršího období, publikovaných v katalogu z roku 2003.[11] Pražské kresby většinou nepocházejí ze žádného uceleného souboru a byly získávány různými způsoby během existence sbírky, s výjimkou souboru Hanse Friedricha Schorera (č. kat. 34–62). Schorerova kolekce, ve srovnání s mnoha evropskými sbírkami svým rozsahem výjimečná, byla zakoupena z velké části vcelku z obchodu obrazy, ale bohužel dnes není známa její předcházející provenience, která by byla jistě velmi zajímavá a napověděla by možná také ledacos o autorství některých listů, které jsou Schorerovi blízké a vznikly v jeho okruhu (č. kat. 63–67). Sbírka staré kresby v Moravské galerii v Brně není obsáhlá, ale kvalitou se pražské minimálně vyrovná. Známý brněnský sběratel Arnold Skutezky se kresbám systematicky věnoval a udržoval kontakty s významnými vídeňskými meziválečnými badateli Josephem Mederem, Franzem Haberditzelem a Otto Beneschem, kteří mu mnohdy přispěli radou. Obzvláště zajímavá je malá kolekce švýcarských předloh pro okenní vitraje (č. kat. 2–7) nebo kresba Friedricha Sustrise (č. kat. 11), v rámci českých a moravských sbírek významem ojedinělá.
Předkládáme soubor kreseb, mezi nimiž nalezneme jak díla významná – autorská, tak mnohé listy, jejichž autorství zatím nelze určit. Každá publikace zabývající se starou kresbou je však dokladem o stupni bádání v tom kterém okamžiku a otevírá pro badatelskou práci další možnosti.

1 Geissler 1979.
2 Vignau-Wilberg 2006; Fučíková 2007.
3 Kat. München 1980.
4 Geissler 1988; Schade 1988.
5 Kat. Augsburg 1968.
6 Thöne 1960.
7 Nejnověji o tom Thomas Fusenig, Hans Rottenhammer und die Antwerpener Malerei des frühen 17. Jahrhunderts, in: *Hans Rottenhammer (1564–1625)*, Heiner Borggrefe, Vera Lüpkes, Lubomír Konečný, Michael Bischoff (eds..), Marburg 2007, s. 159–177.
8 Martin Zlatohlávek, Antonio Maria Viani, seine Schulung und Reife in München, in: *Barockberichte* 20/21, 1998, No. 3, s. 169–175.
9 Geissler 1988; Kat. Praha 1997.
10 Vignau-Wilberg 2006, č. kat. 406.
11 Alena Volrábová, *Německá kresba 15.– 16. století: Kresba autorů německy mluvících zemí z muzejních sbírek České republiky*, kat. výst., Praha, Národní galerie v Praze 2003.

Die Kunst der Zeichnung in den deutschsprachigen Ländern zwischen Renaissance und Barock

Wenn ein Forscher eine Aufgabe in Angriff genommen hat, muss er nicht selten feststellen, wie zweischneidig die ursprüngliche Vergabe eigentlich ist. Das gilt in verstärktem Maße für eine Arbeit über deutsche Kunst aus der Zeit der ausklingenden Renaissance und der zum Barock führenden Richtung, die sich hinter der Bezeichnung Manierismus verbirgt. Will man von der „deutschen Zeichnung" jener Zeit reden, oder besser gesagt, von der Zeichnung in den deutschsprachigen Ländern um das Jahr 1600, tut sich die Frage auf, von wem diese „deutsche Kunst" eigentlich repräsentiert wird.

Die häufigen Wanderschaften der Künstler und das Gastieren vieler Niederländer oder Italiener in den bedeutenden Kunstzentren des damaligen Europas bringen gewisse Schwierigkeiten beim Abstecken des gegebenen Umkreises mit sich. Um das Jahr 1500 haben die Künstler ihre Wirkungsstätten weniger gewechselt und sich eigentlich an ihren Herkunftsort gehalten. Um 1600 kamen aber immer mehr Leute aus entlegenen Teilen Europas. Spricht man also von der „deutschen Zeichnung" oder besser der „Zeichnung in Deutschland" um das Jahr 1600, darf man sich nicht an nationale Gesichtspunkte im heutigen Sinne des Wortes klammern.

Heinrich Geissler hat in seinem 1979 herausgegebenen umfassenden Katalog der deutschen Zeichner alle bedeutenden Künstler aufgenommen, die zu jener Zeit in Deutschland tätig waren, sodass man darin einen breiten Umkreis deutscher Namen, aber auch viele Globetrotter findet, angefangen von Joris Hoefnagel über Antonio Maria Viani bis zu Václav Hollar.[1] Begreiflicherweise hat jeder von ihnen in Mitteluropa seine Spuren gezeitigt und sich von hier etwas mitgenommen. Dennoch ist Geisslers Auswahl von enormer Breite.

Ein weiterer extremer Gesichtswinkel ist die strenge Einteilung der Zentren in Kunstschulen, namentlich in die Prager und Münchner, der in jüngster Zeit aufgegeben wird, wobei die Forscher zu einem weiter gefassten internationalen Manierismusbegriff neigen.[2] Der späte mitteleuropäische Manierismus, in Italien aufgekeimt, hat sich in abgewandelter Gestalt in den höfischen Zentren – insbesondere in Prag und München (bzw. Augsburg) entfaltet, die dank den Aktivitäten ihrer Herrscher in Blüte standen. Und gerade die Herrscher haben als Mäzene die Gestalt der Kunst geprägt, die am jeweiligen Hofe gepflegt wurde, so dass man nicht einfach alles unter einen Begriff zusammenfassen kann. Anhand charakteristischer Merkmale kann man Münchner, Augsburger, Prager oder Dresdener Künstler auseinander halten. Das waren Kulturkreise, die ihre typischen Merkmale besessen und wechselweise aufeinander mehr oder weniger starken Einfluss ausgeübt haben.

Während sich die am Prager Hof tätigen Künstler als ausgeprägt selbständige Individualitäten profilierten und sich so auch in ihren Zeichnungen, Gemälden, Plastiken oder kunsthandwerklichen Arbeiten zeigten, tendierte der Münchner Umkreis von Anfang an zu einer stärker werkstattverhafteten Schaffensweise. Die Ursache lag sicher beim Mäzen. Während Rudolf II., eine eigenwillige und verschlossene Persönlichkeit, sich mit Kunst im Sinne von Sammlertum exklusiver Werke widmete und weniger der baulichen Entfaltung Prags zugetan war, ließen die Wittelsbacher Herzöge ihr Kunstinteresse hauptsächlich einer höfische Repräsentation und Prunk entfaltenden Bautätigkeit zukommen.[3] Sowohl Wilhelm als auch Maximilian bauten ihre Prunksitze in Landshut und später in München und förderten nach Kräften die Bauvorhaben der Jesuiten, die ihren gegenreformatorischen Bemühungen an die Hand gingen. Sie versammelten einen Künstlerkreis nach Art einer Bauhütte um sich, in der zuerst Christoph Schwarz und vor allem Friedrich Sustris das Sagen hatten, der Urheber von Bauentwürfen und Vorlagen für deren verschiedenste Ausstattung, insbesondere von Plastiken, die dann von anderen Künstlern umgesetzt wurden. Weitere nach München kommende Künstler wie z.B. Peter Candid oder später Hans Krumper haben diese Praxis auch anschließend mehr oder weniger beibehalten. Ein Großteil der Kunstwerke – Gemälde, Plastiken, insbesondere aber Wandmalereien usw. sind nach einer Zeichnung des Meisters unter Mitwirkung der Werkstatt entstanden. Dem Erstentwurf – einer Zeichnung, dem authentische Werk des Meisters, kam daher eine wichtige Rolle zu. Die Bedeutung der Zeichnung, welche dank den zeitgenössischen italienischen Kunsttheorien und auch durch das Interesse der damaligen Sammler unter die übrigen Künste erhoben worden war, hat im 16. Jahrhundert soweit zugenommen, dass viele Blätter – wie bekannt – als eigenständige Kabinettkunstwerke, keineswegs als Werkvorlagen entstanden sind.

Man könnte sagen, für die süddeutsche Zeichenmanier, deren Richtung anfangs hauptsächlich von Friedrich Sustris vorgegeben wurde, war das Gefühl für Volumen und geschlossene Kontur typisch, was sich auch beim Vergleich mit der Zeichnung der sog. rudolfinischen Schule herausstellt, obwohl einige Protagonisten zwischen beiden Zentren migrierten. Die von Sustris geprägten feinen, nichtsdestoweniger klar artikulierten Zeichnungen entsprachen gegen Ende des 16. Jahrhunderts den Wünschen der Mäzene und dem immer noch (und schon wieder) von der dürerschen Tradition bestimmten örtlichen Geschmack. Die führenden Persönlichkeiten in Prag – namentlich Bartholomäus Spranger oder Hans von Aachen (der aber auch in München und Innsbruck tätig war) – zeichneten in einem Stil, der ihre Prager Kollegen, merkwürdigerweise aber auch viele Künstler aus dem norddeutschen Raum beeinflusst hat.[4] Der Einfluss des Prager Hofs stand und fiel aber in vieler Hinsicht mit der Person des Kaisers; nach dessen Tod haben sich die sprangerschen Kunsteinflüsse verflüchtigt. Der radikale Barock, der in Böhmen im Lauf des 17. Jahrhunderts allmählich zum Durchbuch kam, hat nicht unmittelbar an die rudolfinische Kunst angeknüpft, sondern ist wiederum aus italienischen Wurzeln hervorgegangen.

Die nicht vom Verlust ihres Zentrums betroffene süddeutsche Kunstströmung um 1600 ist mehr oder weniger kontinuierlich zu den Prinzipien des Barock übergegangen. Insbesondere der Augsburger Künstlerkreis, allen voran Hans Rottenhammer und Matthias Kager, wird häufig schon der Barockkunst zugeordnet.[5] Die deutsche Zeichnerkunst war zu jener Zeit bis auf einige Ausnahmen überwiegend figurativ, was sich auch in der vorliegenden Auswahl bemerkbar macht. Auch die Zeichnungen aus anderen deutschen (besser gesagt, aus deutschsprachigen) Landen, wie z.B. einige in Salzburg entstandene Werke oder im Gegenteil schweizerische bzw. norddeutsche Zeichnungen stellen Figuralthemen dar. Die vor allem von den Niederländern bekannte Landschaftsdarstellung wurde hier kaum gepflegt.[6] Mit der Landschaftskomponente auf Gemälden wurde meist Niederländern betraut. In einer solchen Symbiose sind beispielsweise die Bilder von Hans Rottenhammer und anderen entstanden.[7]

Wie ist also die Autorenauswahl für den vorliegenden Katalog zu konzipieren? Der primäre Gesichtspunkt ist wohl der Bezug zu der für die jeweilige Region typischen Zeichenmanier. Die aus den uns interessierenden Gebieten stammenden Künstler stehen außer Zweifel. Aber schon Friedrich Sustris wird häufig unter die Niederländer eingeordnet, obwohl er in Italien geboren ist (aus

den Niederlanden stammte sein Vater Lambert) und den größten Teil seines Lebens in Süddeutschland verbracht hat, wo er – wie bereits gesagt – Einfluss auf die örtliche Kunst ausübte. Der schon mehrfach genannte Hans von Aachen war deutscher Herkunft, hat aber zum großen Teil für den Prager Hof gearbeitet, was aus der Sicht vieler deutscher Forscher diesem Umkreis entspricht, aber aus der Prager Perspektive nicht restlos akzeptiert werden kann, wenn man den unterschiedlichen kulturellen Nährboden der dazu gehörigen Höfe in Betracht zieht. Joris Hoefnagel wird auch oft unter den Künstlern aus deutschen Kreisen angeführt, denen aber nicht alle seiner Werke entsprechen. Noch weniger gehört der Italiener Antonio Maria Viani zum Münchner Umkreis, obgleich auch er hier ein paar Jahre gewirkt hat.[8] Daher habe ich mich entschlossen, die Zeichnungen methodisch nicht einfach mechanisch nach den einzelnen Künstlern zu ordnen, sondern aus dem Blickwinkel der Auftraggeber, obwohl so auf einige bedeutende Zeichnungen aus böhmischen und mährischen Sammlungen verzichtet werden muss. Die aus mehreren rudolfinischen Katalogen bekannten Zeichnungen habe ich absichtlich beiseite gelassen; außerdem sind sie ohnehin relativ gut bekannt.[9] Aus diesem Grund habe ich auch nicht den berühmten Entwurf des Hans von Aachen Curriculum Vitae Christianae eingereiht, obwohl er traditionsgemäß im Münchner Umkreis angeführt wird.[10]

Lautet nun der Titel „Die Kunst der Zeichnung in den deutschsprachigen Ländern zwischen 1540 und 1650", sehe ich meine Aufgabe darin, Zeichnungen vorzustellen, die aller Wahrscheinlichkeit nach im Auftrag der dortigen Kunstzentren entstanden sind. Es handelt sich durchweg um nie oder nur selten publizierte Blätter; die meisten entstammen der Sammlung des Nationalmuseums in Prag, ein Teil der Mährischen Galerie in Brünn und ein einziges Blatt kommt aus dem Schlesischen Museum in Troppau. Ihre Anzahl ergibt sich aus dem Interesse der Sammler, das in den tschechischen Landen traditionell stärker niederländischen und italienischen Werke zugetan war, was sich natürlich auf die Zusammensetzung der Sammlungen auswirkte, genau wie bei den deutschen Zeichnungen aus älterer Zeit, die im Katalog von 2003 publiziert wurden.[11] Die Prager Zeichnungen entstammen größtenteils keinen kompletten Ensembles und sind abgesehen von der Kollektion von Hans Friedrich Schorer (Kat. Nr. 34–62) während der Existenz der Sammlung auf verschiedene Weisen zusammengekommen. Die Kollektion Schorer, im Vergleich zu vielen anderen europäischen Sammlungen zahlenmäßig einzigartig, wurde zum größten Teil als Ganzes aus einer Kunsthandlung angekauft, doch ist ihre davor liegende Provenienz leider unbekannt. Diese wäre sicher hochinteressant und könnte wohl auch einiges über die Urheberschaft mancher Blätter aussagen, die diesem Künstler nahe standen und in seinem Umkreis entstanden sind (Kat. Nr. 63–67). Die Sammlung alter Zeichnungen in der Mährischen Galerie in Brünn ist nicht umfangreich, kann aber mit der Prager Sammlung qualitativ mindesten gleichziehen. Der namhafte Brünner Sammler Arnold Skutezky hat sich systematisch mit Zeichnungen befasst und Kontakt mit Joseph Meder, Franz Haberditzel und Otto Benesch, bedeutenden Wiener Forschern der Zwischenkriegszeit gepflegt, die ihm vielfach mit ihrem Rat zur Seite standen. Besonders interessant ist die kleine Kollektion schweizerischer Glasfenster-Vorlagen für (Kat. Nr. 2–7) oder eine im Rahmen der böhmischen und mährischen Sammlungen bedeutungsmäßig einzigartigen Zeichnung von Friedrich Sustris (Kat. Nr. 11).

Hier wird eine Zeichnungskollektion vorgelegt, in der sowohl hinsichtlich der Autoren bedeutende Werke enthalten sind, als auch viele Blätter, deren Urheberschaft bislang noch nicht bestimmt werden kann. Jede sich alten Zeichnungen widmende Publikation ist jedoch ein Beleg für den jeweils akuten Forschungsstand und erschließt so weitere Möglichkeiten.

[1] Geissler 1979.
[2] Vignau-Wilberg 2006; Fučíková 2007.
[3] Kat. München 1980.
[4] Geissler 1988; Schade 1988.
[5] Kat. Augsburg 1968.
[6] Thöne 1960.
[7] Letztmalig dazu Thomas Fusenig, Hans Rottenhammer und die Antwerpener Malerei des frühen 17. Jahrhunderts, in: *Hans Rottenhammer (1564–1625)*, Heiner Borggrefe, Vera Lüpkes, Lubomír Konečný, Michael Bischoff (eds.), Marburg 2007, S. 159–177.
[8] Martin Zlatohlávek, Antonio Maria Viani, seine Schulung und Reife in München, in: *Barockberichte* 20/21, 1998, Nr. 3, S. 169–173.
[9] Geissler 1988; Kat. Praha 1997.
[10] Vignau-Wilberg 2006, Kat. Nr. 406.
[11] Alena Volrábová, *Die deutsche Zeichnung des 15. und 16. Jahrhunderts: Zeichnungen von Autoren aus deutschsprachigen Ländern in den Museumssammlungen der Tschechischen Republik*, Ausstellungskatalog, Praha, Národní galerie v Praze 2003.

1 Středoevropský mistr 1. poloviny 16. století Georg Pencz (?)

Kolem 1500 – 1550 Lipsko

Venuše s putti – Caritas?

Kolem 1546
Transparentní a krycí barvy na papíře – kolorování možná nepůvodní (kolorováno růžově, modře, zeleně, žlutě, běloba)
141 x 190 mm
Neznačeno
Nápisy na rubu: Kopie nach Komposition Schristoph Schwarz (?); bekannter (?) Lambert Sustris; itals. 16. stol.
Původní určení: Neznámý autor
Provenience: Sbírky Toman, Nedoma, Dr. Gross; získáno 1965
Národní galerie v Praze, K 39898
Nepublikováno

Kresba je velmi blízká kresbě s *Romulem a Remem* z Nelson Gallery-Atkins Museum publikované Thomasem Da Costa Kaufmannem v roce 1982 (Kaufmann 1982, s. 44–45, č. kat. 6). Další analogie nalezneme spíše v Penczově malbě, jako například obraz *Venuše s Amorem* z berlínské Gemäldegalerie, asi z let 1528/1529 (Leuker 2005). Na obou je patrný italský vliv štíhlých půvabných figur bez výrazné muskulatury, obvyklé v německém umění 1. poloviny 16. století. Odpovídá typem ženského těla a hlavy s oválnou pravidelnou tváří a způsobem jeho zpodobení, zejména dlouhými hladkými údy, včetně detailu záhybu kůže nad pupkem. Podobná jsou i dětská tělíčka. Liší se poněkud tvářemi. Venuše nemá natolik výrazné a velké oči. Zvláště nápadné a výjimečné na kresbě je rozšířené chřípí všech tváří, které nalezneme právě u výše zmíněné kresby *Romula a Rema*.
Přípis na zadní straně uvádí jméno Lamberta Sustrise, otce významného představitele jihoněmeckého manýrismu Friedricha Sustrise. Tento nizozemský malíř žil v Itálii a jeho dílo je tím pochopitelně silně poznamenáno. Výrazný důkaz pro jeho autorství ale po ruce nemáme.
Způsob komponování díla je pro Pencze poměrně obvyklý: V jedné části obrazu figura na mělkém pozadí, v jedné z bočních částí pak průlom do perspektivy, zpravidla drobné krajiny. Velký význam pro něj měla předpokládaná cesta do Itálie, kterou pravděpodobně podnikl společně s Albrechtem Dürerem. Oslovila ho díla Giorgionova a dalších italských mistrů, částečně se vyvázal také z německé kreslířské manýry.

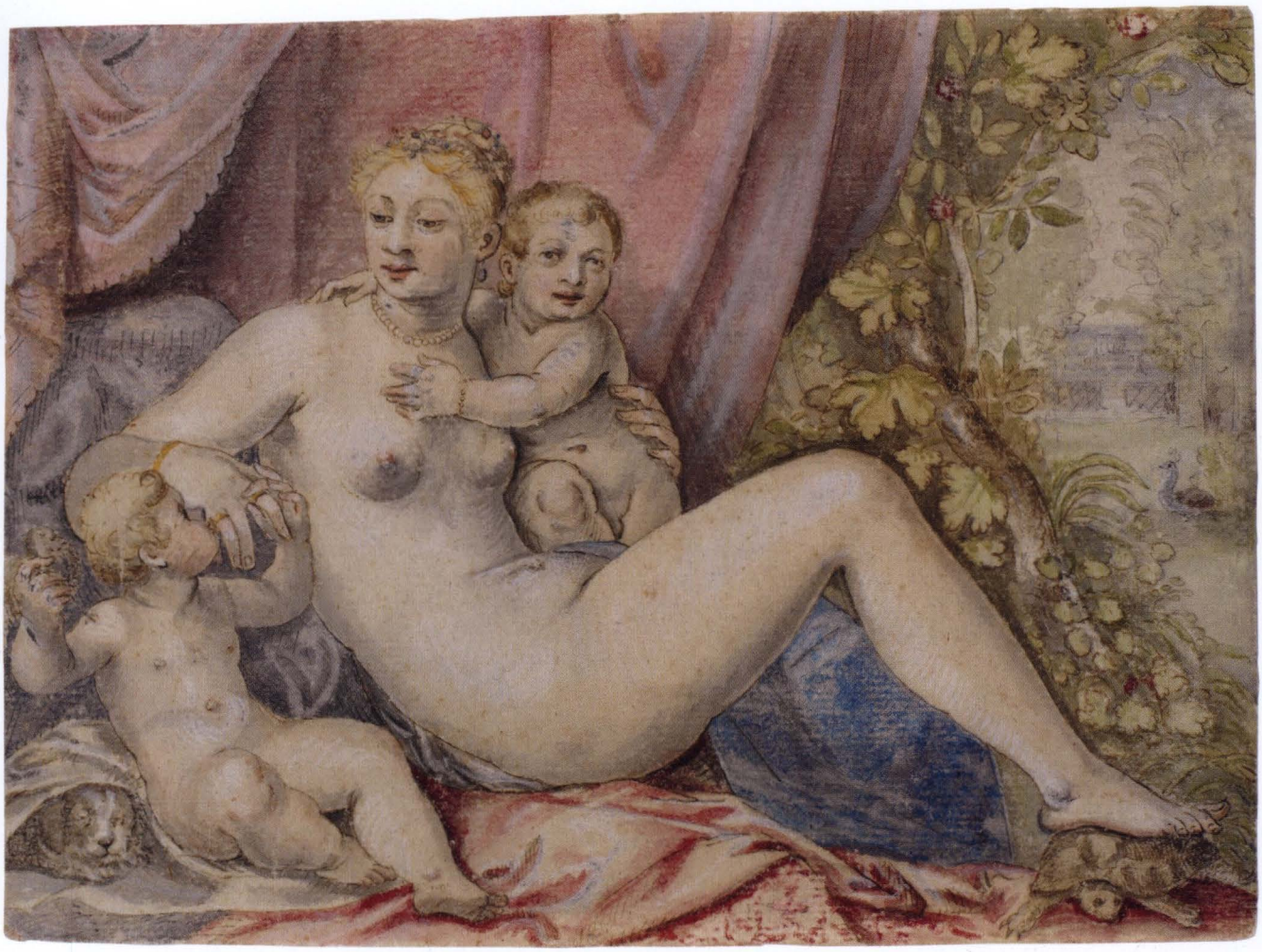
Mitteleuropäischer Meister – 1. Hälfte des 16. Jhs. Georg Pencz (?)

Um 1500 – 1550 Leipzig

Venus mit Putten – Caritas?

Um 1546
Transparent- und Deckfarben auf Papier – Kolorierung möglicherweise nicht original (rosa, blau, grün, gelb koloriert, Deckweiß)
141 x 190 mm
Unsigniert
Rückseitige Aufschrift: Kopie nach Komposition Schristoph Schwarz (?); bekannter (?) Lambert Sustris; itals. 16. stol.
Ursprüngliche Bestimmung: Unbekannter Autor
Provenienz: Sammlungen Toman, Nedoma, Dr. Gross; erworben 1965
Národní galerie v Praze, K 39898
Nicht publiziert

Diese Zeichnung steht der mit *Romulus und Remus* aus der Nelson Gallery-Atkins Museum nahe, publiziert von Thomas DaCosta Kaufmann in 1982 (Kaufmann 1982, S. 44–45, Kat. Nr. 6).
Eine weitere Analogie findet man eher in Pencz´ Malerei, wie z.B. *Venus und Amor* aus der Berliner Gemäldegalerie, wohl aus den Jahren 1528/1529 (Leuker 2005). Auf beiden ist der italienische Einfluss an den schlanken, anmutigen Figuren ohne ausgeprägte Muskulatur zu sehen, wie in der deutschen Kunst der 1. Hälfte des 16. Jhs. üblich. Er entspricht auch typenmäßig dem Frauenkörper mit ovalem, regelmäßigem Antlitz und dessen Darstellungsweise mit den langen, glatten Gliedmaßen einschließlich des Nabelfaltendetails. Ähnlich sind auch die Kinderkörper gestaltet, doch unterscheiden sie sich in den Gesichtern. Die Venus hat minder ausdrucksvolle und große Augen. Besonders auffällig und außergewöhnlich sind die erweiterten Nasenlöcher aller Gestalten, die gerade auch auf der oben erwähnten Zeichnung *Romulus und Remus* zu sehen sind.
Rückseitige Aufschrift, die Lambert Sustris, den Vater des bedeutenden Vertreters des süddeutschen Manierismus Friedrich Sustris nennt. Dieser niederländische Maler lebte in Italien, was sein Werk begreiflicherweise stark geprägt hat. Ein klarer Beweis für seine Urheberschaft liegt aber nicht vor.
Die Kompositionsweise des Werks ist ziemlich üblich für Pencz: In einem Bildteil eine Figur auf untiefem Hintergrund, in einer Seitenpartie dann der Durchbruch in die Perspektive, in der Regel mit einer zierlichen Landschaft. Von großer Bedeutung für Pencz war die mutmaßliche Italienreise, die er an der Seite Albrecht Dürers unternommen haben soll. Dort faszinierten ihn die Werke von Giorgone und anderen italienischen Meistern, so dass er sich teilweise von der deutschen Zeichenmanier freigemacht hat.



2 Švýcarský (bernský?) mistr
Jakob Kallenberg – okruh

Asi 1500 Bern – 1565 Bern

Návrh na okenní vitraj se zabitím Servia Tullia

30. léta 16. století
Pero černě, štětec šedě, částečně kolorováno růžově a žlutě
433 x 325 mm
Neznačeno
Nápisy: Servius Thulius – Die botschafft Thulii / vviii.Capt:/ in Thito liviie
Původní určení: Leonard Beck
Provenience: Dříve sbírka Buonofigliuoli di Bologna; poté v majetku prokurátora Sagredo; pak v majetku vévody z Marlborough v Blenheimu; odtud zakoupil Skutezky (Lugt 177); zakoupeno ze sbírky Arnolda Skutezkého 1938
Moravská galerie v Brně, B 2701
Nepublikováno

Ačkoliv kresba vznikla ještě před polovinou 16. století, zařazujeme ji, protože náleží do malé kolekce návrhů na okenní vitraje (viz č. kat. 2–7).
O účelu kresby pro realizaci v malované vitraji není pochyb, stejně jako je jistý její původ v hornorýnské oblasti. Nejen, že zde kvetla tvorba vitrají, ale také umělecký projev autora se hlásí k vlivům, které sem z podunajského okruhu přinesl Niklaus Manuel Deutsch, jehož dílo Kallenberg dobře znal, nebo Urs Graf. Odtud pramenila ornamentální a nadsazená stylizace figur a typické pojetí rostlinných motivů. „Podunajské deformace" jsou patrné zejména ve ztvárnění architektonického rámce výjevu, v postavách jakýchsi „divých mužů" nad hlavicemi sloupů a také v podání draperií hlavního výjevu. Dva medvědi u patek sloupů ale nemusí znamenat bernskou lokaci původu kresby, i když o švýcarském okruhu nepochybujeme. Výpravné vyobrazení totiž určitě tvořilo sérii s dalšími podobnými náměty a mělo pravděpodobně zdobit okna některé významné městské veřejné budovy. Jean Paul Getty Museum v Los Angeles vlastní další podobnou kresbu ze stejného cyklu s výjevem *Mucia Scaevoly* (Volrábová 2006).
Obě scény náleží do oblasti starších římských dějin a jistě měly symbolizovat ctnosti a neřesti spojené se světskou vládou, jak byly v té době antické výjevy často vnímány. Zatímco kresba s Muciem Scaevolou představuje hrdinu obdařeného neobyčejnou odvahou a trpělivostí, s jakou se dokázal obětovat pro rodné město, výjev se zabitím Servia Tullia má opačný smysl. Příběh Tulliovy dcery a zetě, kteří zavraždili tohoto významného etruského krále a reformátora tak, že jej přejeli vozem, obsahuje varovné poselství o zradě a otcovraždě způsobených chamtivou touhou po moci. Oba náměty našly literární předlohu v Liviových *Dějinách*, které ostatně cituje nápis ve vyspořené kartuši přidržované medvědy (kde bychom spíše očekávali znak města nebo donátora).

Schweizer (Berner?) Meister
Jakob Kallenberg Umkreis

Mutmaßlich 1500 Bern – 1565 Bern

Glasmalerei-Entwurf mit der Tötung des Servius Tullius

30er Jahre des 16. Jhs.
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, teilweise rosa und gelb koloriert
433 x 325 mm
Unsigniert
Auschriften: Servius Thulius – Die botschafft Thulii / vviii.Capt:/ in Thito liviie
Ursprüngliche Bestimmung: Leonard Beck
Provenienz: Früher Sammlung Buonofigliuoli di Bologna; danach im Besitz des Prokurators Sagredo; dann im Besitz des Herzogs von Marlborough in Blenheim; von dort angekauft durch Skutezky (Lugt 177); angekauft aus der Sammlung Arnold Skutezky 1938
Moravská galerie v Brně, B 2701
Nicht publiziert

Obwohl die Zeichnung noch vor Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist, wurde sie hier eingereiht, da sie in eine kleine Kollektion von Glasmalerei-Entwürfen gehört (s. Kat. Nr. 2–7).
Über den Zweck der Zeichnung für eine Umsetzung in Glasmalerei bestehen keinerlei Zweifel, ebenso wenig über ihre Provenienz vom Oberrhein. Nicht allein, weil hier die Glasmalerei florierte, sondern auch, weil sich die Ausdrucksweise des Urhebers zu den Einflüssen bekennt, die Niklaus Manuelo Deutsch, dessen Werk Kallenberg wohlbekannt war, oder Urs Graf aus dem Donaukreis hierher gebracht haben. Von dort rührten die ornamentale und überzogene Stilisierung der Figuren und die typische Auffassung von Pflanzenmotiven her. „Donaukreis-Deformationen" lassen sich vor allem an der Gestaltung des architektonischen Rahmens der Szene ablesen, an den Gestalten der „Wilden Männer" über den Säulenkapitellen, aber auch an der Draperiedarstellung in der Hauptszene. Die beiden Bären an den Säulenfüßen müssen nicht zwingend auf eine Berner Lokation der Provenienz verweisen, obgleich am Schweizer Umkreis nicht zu zweifeln ist. Die prunkvolle Darstellung bildete nämlich unbestritten mit weiteren ähnlichen Motiven eine Serie und sollte höchstwahrscheinlich die Fenster eines bedeutenden öffentlichen Gebäudes in der Stadt zieren. Das Jean Paul Getty Museum in Los Angeles besitzt eine ähnliche Zeichnung aus dem gleichen Zyklus mit der Szene des Mucius Scaevola (Volrábová 2006).
Beide Szenen gehören in den Bereich der römischen Geschichte und sollten sicherlich Tugenden und Laster in Verbindung mit weltlicher Herrschermacht symbolisieren, wie zu jener Zeit antike Szenen häufig wahrgenommen wurden. Während die Symbolik mit der Szene des Mucius Scaevola einen mit außerordentlicher Kühnheit und Standhaftigkeit begabten Helden zeigen soll, der sich für seine Vaterstadt aufzuopfern wusste, hat die Szene mit der Ermordung des Servius Tullius einen entgegen gesetzten Sinn. Die Geschichte über die Heimtücke von Tochter und Schwiegersohn, die den bedeutenden Etruskerkönig und Reformierer ums Leben brachten, indem sie ihn mit dem Wagen überfuhren, birgt eine Warnung vor Verrat und Vatermord aus ungezügelter Machtgier. Beide Themen haben ihre literarische Vorlage in Livius´ *Geschichte*, die übrigens von der Inschrift auf der von den Bären gehaltenen ausgesparten Kartusche zitiert wird (wo man eher ein Stadt- oder Stifterwappen erwartet hätte).



3 Hieronymus Lang

1520 – 1582

Daniel Lang

1543 – po 1606

Předloha pro okenní vitraj s motivem hostiny

Kolem 1560 – 1570
Pero černě a šedě
306 x 210 mm
Neznačeno
Nápisy ve znacích: *Anthoi koch von freyburg* (Anton Koch von Freiburg) a *Andres giger von biel* (Andreas Giger in Biel /bei/ Berne)
Původní určení: Švýcarský; Jörg Breu
Provenience: Vyřazeno z majetku Albertiny, Vídeň; zakoupeno od Edwina Czozowiczkyho; Skutezky (Lugt 177); zakoupeno ze sbírky Arnolda Skutezkého 1938
Moravská galerie v Brně, B 2830
Nepublikováno

Předloha pro okenní vitraj náleží mezi typické práce z dílny Hieronyma Langa a jeho syna Daniela z období kolem 1560–1570. Jak říká Rolf Hasler, jenž určil také autorství listu, naše kresba je zajímavá tím, že zobrazuje pijáckou společnost z Bernu a Freiburgu, nejen tedy z východu Švýcarska, kam většinou práce Langů směřovaly. Pod figurálním výjevem jsou totiž v páskách podpisy donátorů: *Anton Koch Freyburg* a *Andres Giger Biel* (nedaleko Bernu).
Kresba je příkladem běžné kvalitní produkce švýcarských dílen, které zásobovaly malovanými okny povodí horního Rýna, ale vyvážely své práce i do širokého okolí. Pro sklomalbu byly důležité zejména kontury, tvořící na průhledném médiu jasně čitelný obraz. Kreslířská poloha, která se v této oblasti takto prosadila, pak ovlivnila podobu kresby také v dalších oborech, jako byla například grafika apod.

Hieronymus Lang

1520 – 1582

Daniel Lang

1543 – nach 1606

Glasmalerei-Entwurf mit Trinkgelage

Um 1560 – 1570
Feder in Schwarz und Grau
306 x 210 mm
Unsigniert
Inschriften in den Wappen: *Anthoi koch von freyburg* (Anton Koch von Freiburg) und *Andres giger von biel* (Andreas Giger von Biel /bei/ Berne)
Ursprüngliche Bestimmung: Schweizerisch; Jörg Breu
Provenienz: Aus dem Besitz der Albertina in Wien ausgesondert; angekauft von Edwin Czozowiczky; Skutezky (Lugt 177); angekauft aus der Sammlung Arnold Skutezky 1938
Moravská galerie v Brně, B 2830
Nicht publiziert

Die Glasmalerei-Vorlage gehört zu den ganz typischen Arbeiten aus der Werkstatt des Hieronymus Lang und dessen Sohnes Daniel aus der Zeit um 1560–1570. Wie Rolf Hasler sagte, der auch die Urheberschaft des Blattes bestimmt hat, ist die vorliegende Zeichnung dadurch interessant, dass sie eine Trinkergesellschaft aus Bern und Freiburg zeigt, also nicht nur aus der Ostschweiz, wohin die meisten Arbeiten der Langs gewandert sind. Unter der Figuralszene sitzen nämlich in Bändern die Unterschriften der Stifter: *Anton Kohh Freyburg und Andres Giger Biel* (unweit von Bern).
Die Zeichnung liefert ein Beispiel für die gängige hochwertige Produktion der Schweizer Werkstätten, die das gesamte Oberrheingebiet mit Glasmalereifenstern beliefert, ihre Ware aber auch in die weitere Umgebung ausgeführt haben. Wichtig für die Glasmalerei waren vor allem die Konturen, die auf dem durchsichtigen Medium ein klar erkenntliches Bild entstehen ließen. Die in diesem Bereich zum Zuge kommende Zeichenweise hat dann die Zeichnung auch in anderen Gebieten beeinflusst, wie etwa in der Grafik usw.


Antoni korf
von freyburg
Andres giger von
biel

4 Josias Murer – dílna?

1564 Curych – 1630 Curych

Návrh na okenní vitraj s Vražděním neviňátek a Útěkem do Egypta v nástavci

90. (?) léta 16. století
Pero černě, štětec šedě a hnědě
341 x 246 mm
Neznačeno
Původní určení: Josias Maurer (Murer)
Provenience: Dříve sbírka Buonofigliuoli di Bologna; poté v majetku prokurátora Sagredo; poté v majetku vévody z Marlborough v Blenheimu; odtud zakoupil Skutezky (Lugt 177); zakoupeno ze sbírky Arnolda Skutezkého 1938
Moravská galerie v Brně, B 2700
Literatura: Volrábová 2006.

Josias Murer, bratr slavnějšího Christopha Murera, nevybočil z rodinné tradice a vytvářel též návrhy na malované okenní vitraje. Oproti Christophovu brilantnímu kreslířství ale zůstal u tradiční pevné kresby, kterou pěstoval okruh hornorýnských tvůrců vitrají, jejichž produkce vzkvétala zejména v 16. století. Perspektivní vyobrazení architektonického orámování náleží k silnějším stránkám kresby. Podle informací Rolfa Haslera, který určil autorství kresby, existuje v Karlsruhe podobná kresba stejného námětu (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, inv. č. XI. 364).
Ikonografie kresby je na první pohled zřejmá: Ústřední výjev představuje vzrušenou scénu *Vraždění neviňátek* a v nástavci *Útěk do Egypta*, děj, který probíhal současně a zároveň byl antitezí k tragédii.
Výklad poněkud komplikují stojící ženské postavy po stranách výjevu, z nichž dívka vlevo třímá jako atribut pouze olivovou ratolest a lze ji tedy jen těžko určit; žena vpravo drží včelí úl (u světice velmi nezvyklý atribut). Jde tedy spíše o personifikaci nějaké kladné vlastnosti související s dobrým hospodařením (podobně jako olivová ratolest v rukou protějšku) a pravděpodobně se vztahující k objednavateli.

Josias Murer – Werkstatt?

1564 Zürich – 1630 Zürich

Glasmalerei-Entwurf mit dem Mord der unschuldigen Kindlein und der Flucht nach Ägypten im Aufsatz

90er (?) Jahre des 16. Jhs.
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau und Braun
341 x 246 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Josias Maurer (Murer)
Provenienz: Buonofigliuoli di Bologna; danach im Besitz des Prokurators Sagredo; dann im Besitz des Herzogs von Marlborough in Blenheim; von dort angekauft durch Skutezky (Lugt 177); angekauft aus der Sammlung Arnold Skutezky 1938
Moravská galerie v Brně, B 2700
Literatur: Volrábová 2006.

Josias Murer, Bruder des berühmteren Christoph Murer, ist nicht aus der Familientradition ausgeschert und hat ebenfalls Entwürfe für Glasmalereien geschaffen. Gegenüber Christophs brillanterer Zeichenkunst ist er aber bei einer traditionellen robusten Zeichnung verblieben, die im Umkreis der hauptsächlich im 16. Jahrhundert florierenden oberrheinischen Glasmalerei gepflegt wurde. Die perspektivische Darstellung der architektonischen Einfassung gehört zu den starken Seiten der Zeichnung. Laut Rolf Hasler, der die Urheberschaft der Zeichnung bestimmt hat, gibt es in Karlsruhe eine ähnliche Zeichnung zum gleichen Thema (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. Nr. XI. 364).
Die Ikonografie der Zeichnung ist auf den ersten Blick klar: Die Zentralszene zeigt das wild bewegte Wüten des Kindermords und im Aufsatz die Flucht nach Ägypten, also ein sich gleichzeitig abspielendes Geschehen, das dabei aber die Antithese zur ersteren Tragödie darstellt.
Die Deutung wird von den zu beiden Seiten der Szene stehenden weiblichen Gestalten erschwert, von denen das Mädchen links nur einen Palmzweig schwingt und somit schwer zu identifizieren ist, während die Frau rechts einen Bienenstock hält, also ein für Heilige höchst ungewohntes Attribut. Es dürfte sich eher um die Personifizierung guter Eigenschaften in Zusammenhang mit sorgsamer Wirtschaft halten, so ähnlich wie der Ölzweig in der Hand des Gegenübers und dürfte sich wohl auf den Auftraggeber beziehen.



5 Josias Murer – dílna?

1564 Curych – 1630 Curych

Návrh na okenní vitraj s náměty Naděje a Daniel v jámě lvové

90. léta 16. století
Pero černě, štětec šedě a hnědě
216 x 201 mm
Značeno: JM (Nagler III, č. 2785)
Původní určení: Jos Murer st.
Provenience: Skutezky (Lugt 177); zakoupeno ze sbírky Arnolda Skutezkého 1938
Moravská galerie v Brně, B 2275
Literatura: Volrábová 2005.

Druhá ukázka umění z dílny Josiase Murera náleží ke kvalitnějším kresbám, ačkoliv také zde se autor držel svého charakteristického hutného projevu. Postavu Naděje, přidržující kotvu u nohou, doplňuje výjev Daniela, uvrženého do jámy se lvy, kteří mu však neublíží (Daniel 6, 20–24). Signaturu IM používal Josias Murer od roku 1553 především pro své dřevořezy (Boesch 1947, s. 183).

Staatliche Graphische Sammlung v Mnichově uchovává dvě kresby, které s brněnským listem úzce souvisejí. Jednak je to velmi blízká varianta provedená ale pouze v konturách, v jiném profilovaném formátu a s odlišně postavenou architekturou a pozadím za figurou Naděje (inv. č. 33180). Jaký je vztah obou kreseb, je těžké říci: Buď jde o varianty od téhož autora, anebo spíše je mnichovská kresba následnou verzí z Murerova okruhu.

Vitraj s personifikací Naděje nepochybně tvořila řadu s ostatními křesťanskými ctnostmi, jak dokládá další mnichovská kresba s personifikací Patientie: Žena s beránkem na kolenou a v nástavci výjev se žebrákem. Srovnáme-li rukopis obou kreseb z předpokládané série, vyvstanou kvality mnichovského listu, lehké linie a citlivá práce se štětcem, časté použití „dolíčků" charakteristické pro středoevropský manýrismus. Mnichovský list sice není signován, ale jeho kvalita svědčí pro práci mistra. Můžeme pak předpokládat, že jde o původní práci Josiase Murera a naše oba listy zařadit do kvalitní produkce dílny.

Josias Murer – Werkstatt?

1564 Zürich – 1630 Zürich

Glasmalerei-Entwurf mit den Themen Hoffnung und Daniel in der Löwengrube

90er Jahre des 16. Jhs.
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau und Braun
216 x 201 mm
Signiert: JM (Nagler III, Nr. 2785)
Ursprüngliche Bestimmung: Jos Murer d.Ä.
Provenienz: Skutezky (Lugt 177); angekauft aus der Sammlung Arnold Skutezky 1938
Moravská galerie v Brně, B 2275
Literatur: Volrábová 2005.

Das zweite Schaustück aus Josias Murers Werkstatt zählt zu den besseren Zeichnungen, obgleich ihr Autor sich auch hier an die charakteristische robuste Machart gehalten hat. Die den Anker bei Fuß haltende Gestalt der Hoffnung wird durch den in die Grube geworfenen Daniel ergänzt, dem die Löwen dort kein Haar krümmten (Daniel 6, 20–24). Die Signatur IM hat Josias Murer seit 1553 vorwiegend für seine Holzschnitte benutzt (Boesch 1947, S. 183).

Die Staatliche Graphische Sammlung in München bewahrt zwei Zeichnungen auf, die mit dem Brünner Blatt eng zusammenhängen. Eine ist eine enge Variante, aber nur in Konturen ausgeführt, in einem anderen profilierten Format und mit einer abweichend angeordneten Architektur und Hintergrund hinter der Hoffnungsgestalt (Inv. Nr. 33180). Welche Beziehung zwischen den beiden Zeichnungen herrscht, lässt sich nur schwer sagen: Entweder handelt es sich um Varianten von einem Autor, oder aber die Münchner Zeichnung ist eine Nachfolgeversion aus Murers Umkreis.

Die Glasmalerei mit der Personifizierung der Hoffnung bildet zweifelsohne eine Reihe mit den übrigen christlichen Tugenden, wie eine weitere Münchner Zeichnung mit der Personifizierung der Patientia belegt: Eine Frau mit einem Lamm auf den Knien und im Aufsatz eine Szene mit einem Bettler. Vergleicht man die Machart beider Zeichnungen aus der vorausgesetzten Serie, treten die Qualitäten des Münchner Blatts hervor, die leichten Linien und empfindsame Arbeit des Pinsels, die häufige Verwendung der für den mitteleuropäischen Manierismus charakteristischen „Grübchen". Zwar ist das Münchner Blatt nicht signiert, doch spricht seine Qualität für die Arbeit eines Meisters. Man kann folglich voraussetzen, dass es sich um eine Originalarbeit von Josias Murer handelt und unsere beiden Blätter unter die hochwertige Werkstattproduktion einreihen.



6 Christoph Murer – okruh

1558 Curych – 1614 Winterthur

Tančící společnost se senosečí v pozadí – Léto (?)

90. léta 16. století
Pero černě, štětec šedě
146 x 192 mm
Neznačeno
Původní určení: Daniel Lindtmayer
Provenience: Zakoupeno na aukci u Maloty ve Vídni 1918 do sbírky Skutezky (Lugt 177); zakoupeno ze sbírky Arnolda Skutezkého 1938
Moravská galerie v Brně, B 2304
Nepublikováno

Rukopis kresby vede bezpečně do oblasti švýcarských tvůrců malovaných vitrají. Původní určení Danielu Lindtmayerovi není proto bezdůvodné. Rukopis Lindtmayerových kreseb, které náleží mezi nejlepší v rámci švýcarské produkce vitrají, je ale přece jen odlišný – dlouhé pevné linie, charakteristické pro kreslířský styl uměleckého okruhu, vede citlivěji. Jeho kresby jsou křehčí a detailně propracované až drobnopisné.
Pro blízkost projevu těchto umělců není snadné určit autora, ale můžeme vyjít ze zjevných kvalit kresby. Poměrně živě provedené rostlinné náměty rámující kompozici vypovídají o dobrém kreslíři, nicméně některé detaily – prsty rukou a nohou – kreslil zběžně a schematicky. Autor pravděpodobně pochází z okruhu Christopha Murera, ale nejde přímo o mistrovu kresbu.
Ikonograficky není list nijak novátorský: tančící společnost ve volné přírodě, bujná vegetace a letní práce na louce v pozadí odpovídají alegorii Léta z některého cyklu *Čtyř ročních období.*

Christoph Murer – Umkreis

1558 Zürich – 1614 Winterthur

Tanzende Gesellschaft mit Schnittern im Hintergrund – Sommer (?)

90er Jahre des 16. Jhs.
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
146 x 192 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Daniel Lindtmayer
Provenienz: Angekauft auf einer Auktion bei Malota in Wien 1918 für die Sammlung Skutezky (Lugt 177); angekauft aus der Sammlung Arnold Skutezky 1938
Moravská galerie v Brně, B 2304
Nicht publiziert

Die Machart der Zeichnung führt mit Gewissheit in das Gebiet der Schweizer Glasmaler; die ursprünglich auf Daniel Lindtmayer lautende Bestimmung ist also nicht unbegründet. Der Stil der Lindtmayer-Zeichnungen, die zum Besten innerhalb der Schweizer Glasfensterproduktion gehören, sieht aber doch etwas anders aus – die langen, festen, für den Zeichenstil dieses Umkreises typischen Linien sind bei ihm einfühlsamer geführt. Seine Zeichnungen sind fragiler und an die Miniaturkunst reichend bis ins Detail durchgearbeitet.
Wegen der einander nahe stehenden Arbeitsweisen dieser beiden Künstler ist eine Urheberbestimmung nicht einfach, doch kann man von den offensichtlichen Qualitäten der Zeichnung ausgehen. Die relativ lebensnah ausgeführten Pflanzenmotive umrahmen eine Komposition, die einen tüchtigen Zeichner verrät, doch hat er in einigen Details – an Fingern und Zehen – routinemäßig und schematisch gearbeitet. Mit hoher Wahrscheinlichkeit entstammt der Autor aus dem Umkreis von Christoph Murer, doch handelt es sich nicht um eine Zeichnung vom Meister selbst.
Ikonografisch bringt das Blatt keine Neuerungen: die tanzende Gesellschaft in freier Natur, üppige Vegetation und Sommerarbeiten auf der Wiese im Hintergrund entsprechen der Allegorie Sommer aus so gut wie jedem beliebigen *Vier-Jahreszeiten-Zyklus.*



7 Christoph Murer

1558 Curych – 1614 Winterthur

Iustitia
Návrh na okenní vitraj pro norimberskou radnici

Roku nebo před rokem 1598
Pero černě, štětec šedě
583 x 424 mm
Neznačeno
Původní určení: Daniel Lindtmayer; poté Hans Heinrich Wägmann
Provenience: Dříve sbírka Buonofigliuoli di Bologna; poté v majetku prokurátora Sagredo; pak v majetku vévody z Marlborough v Blenheimu; odtud zakoupil Skutezky (Lugt 177)
Moravská galerie v Brně, B 2658
Literatura: Lossky 1970; Bergmann – Hasler – Trümpel 2004; Volrábová 2005.

K vrcholným dílům Christopha Murera bezesporu náleží okenní vitraje, které vytvořil pro norimberskou radnici kolem roku 1598. Jde o čtveřici radničních oken se složitě propracovanými alegoriemi: *Concordia*, *Politia*, *Smíření čtyř ctností* a *Iustitia*. Tyto čtyři vrcholně manýristické sklomalby tvoří ucelený soubor složený ze dvou dvojic: Heraldická *Concordia* je protějškem ke *Smíření čtyř ctností*, druhý pár představují figurálně plné a symbolicky bohatě propracované *Iustitia* a *Politia*. Jsou to kompozice se široce rozvinutou symbolikou světské moci, práva a zároveň oslavy města Norimberka, zcela v intencích dobového vzedmutí sebevědomí patriciátu a měšťanstva vůbec.

Iustitii tvoří několik výjevů exempel, která symbolizují ve svém celku spravedlnost a každé zvlášť ještě vypovídá o svém vlastním významu. Dominantní střední výjev *Šalomounova soudu* je proslulou alegorií spravedlnosti – moudrého vládce. Král Šalomoun rozsoudil dvě znesvářené ženy, které obě tvrdily, že jsou matkou jednoho dítěte, pomocí „léčky", jíž přiměl pravou matku, aby se raději dítěte vzdala, než by je nechala rozetnout ve dví, jak král nařídil. Tak se vyjevila pravda: *„Když se celý Izrael dozvěděl o rozsudku, který král vynesl, jala je bázeň před králem. Viděli, že je nadán Boží moudrostí k vykonání soudu"* (1 Kr 3, 28). Tento výjev náleží nejen k nejrozšířenějším symbolům spravedlnosti, ale také k nejčastěji zobrazovaným starozákonním motivům vůbec.

Daleko méně časté jsou dva menší výjevy v dolních rozích. Jde o vyobrazení exempel, příkladných příběhů a zejména ve středověku oblíbeného prostředku ke zdůraznění moralistních varování. Zdrojem exempel byla anonymní sbírka *Gesta Romanorum*, během středověku často vydávaná. Zařazeny do ní byly vesměs příběhy římských a řeckých hrdinů a vládců, jejichž činy ilustrovaly nějakým způsobem určitý model správného či naopak špatného jednání. Později z nich sestavil oblíbenou příručku Valerius Maximus a nazval ji *Facti et dicti memorabilium exempla...*

Ilustrací příběhů se často používalo pro výzdobu právnických kodexů apod. Lze se s nimi setkat také ve výzdobě radničních

Christoph Murer

1558 Zürich – 1614 Winterthur

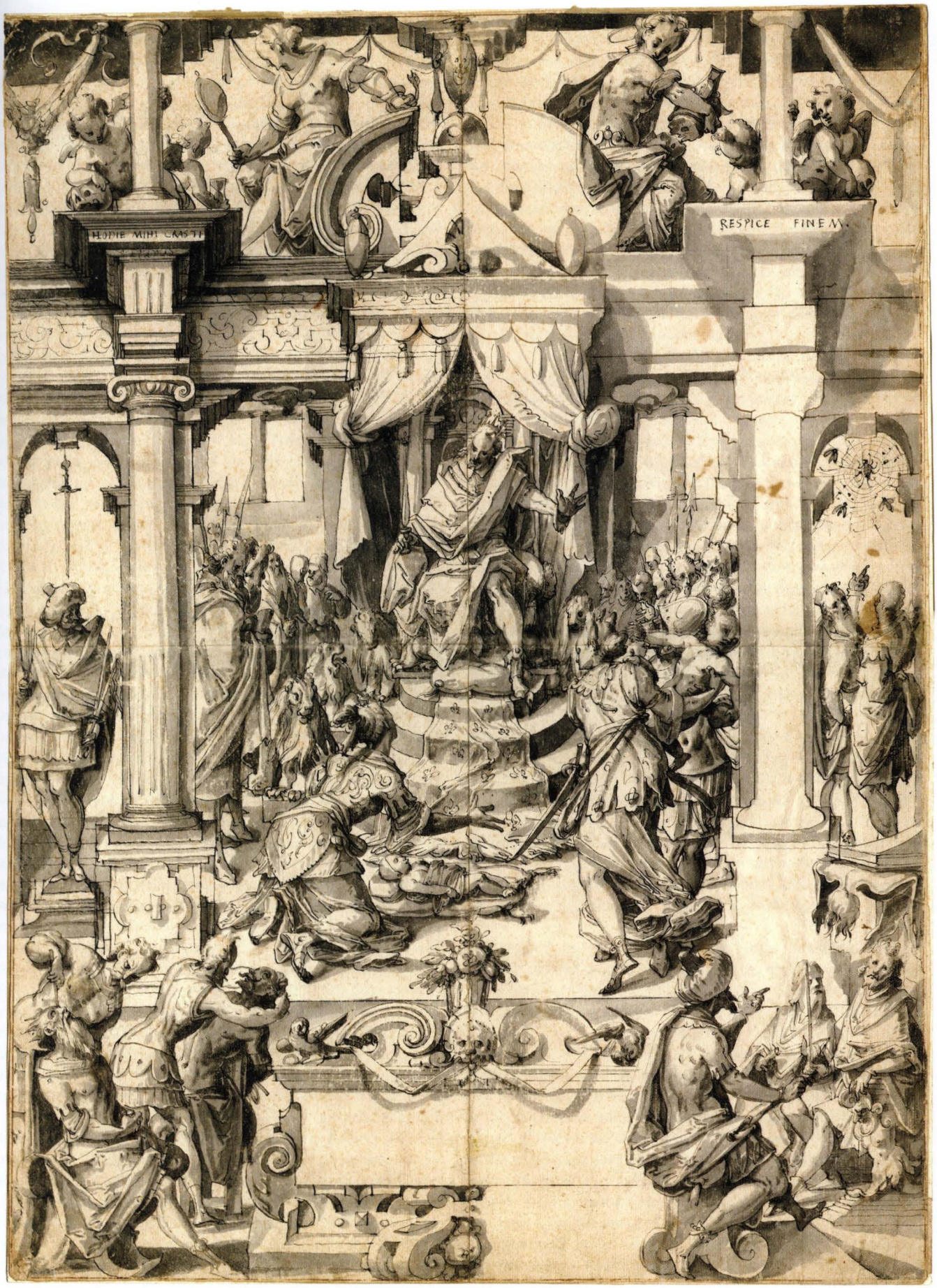
Iustitia
Glasmalerei-Entwurf für das Nürnberger Rathaus

1598 oder davor
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
583 x 424 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Daniel Lindtmayer; danach Hans Heinrich Wägmann
Provenienz: Buonofigliuoli di Bologna; danach im Besitz des Prokurators Sagredo; dann im Besitz des Herzogs von Marlborough in Blenheimu; von dort angekauft durch Skutezky (Lugt 177)
Moravská galerie v Brně, B 2658
Literatur: Lossky 1970; Bergmann – Hasler – Trümpel 2004; Volrábová 2005.

Zu den Spitzenwerken von Christoph Murer gehören ganz unbestritten seine Glasmalereien, die er um das Jahr 1598 für das Nürnberger Rathaus geschaffen hat. Das sind vier Rathausfenster mit kompliziert durchgestalteten Allegorien: *Concordia*, *Politia*, *Versöhnung der vier Tugenden* und *Iustitia*. Diese vier hochmanieristischen Glasmalereien bilden ein komplettes Ensemble aus zwei Paaren: Die heraldische *Concordia* ist das Gegenstück zur *Versöhnung der vier Tugenden*, das zweite Paar besteht aus den figural vollen und symbolisch reich durchgearbeiteten *Iustitia* und *Politia*. Das sind Kompositionen mit einer breit entfalteten Symbolik für weltliche Macht, Recht und zugleich Glorifizierungen der Stadt Nürnberg, ganz in den Intentionen des zeitbedingt gehobenen Selbstbewusstseins von Patriziat und Bürgertum überhaupt.

Die *Iustitia* besteht aus mehreren Szenen von Exempeln, die insgesamt die Gerechtigkeit symbolisieren und jede für sich eine eigene Bedeutung darlegen. Die beherrschende Zentralszene mit dem *Urteil des Salomon* ist eine berühmte Gerechtigkeitsallegorie und steht für den weisen Herrscher. König Salomon fällte sein Urteil über zwei zerstrittene Frauen, die beide behaupteten, Mutter eines Kindes zu sein, mittels einer Falle, durch die die wahre Mutter veranlasst wurde, auf das Kind zu verzichten anstatt es zweiteilen zu lassen, wie der König angeordnet hatte. So kam die Wahrheit zutage: *„Und ganz Israel hörte von dem Urteil, das der König gefällt hatte, und sie fürchteten den König; denn sie sahen, dass die Weisheit Gottes in ihm war, Gericht zu halten."* (1. Kön. 3, 28). Diese Szene ist nicht nur eins der meistverbreiteten Gerechtigkeitssymbole, sondern auch eins der häufigsten alttestamentlichen Motive überhaupt.

Wesentlich seltener sind die zwei kleineren Szenen in den Unterecken. Es handelt sich um die Veranschaulichung von Exempeln, beispielhaften Geschichten, die vor allem im Mittelalter als ein beliebtes Mittel zur Betonung von moralistischen Warnungen dienten. Die Quelle für diese Geschichten war die anonyme, im Mittelalter vielfach herausgegebene Sammlung *Gesta Romanorum*. Sie enthielt durchweg Geschichten von römischen und griechischen Helden


HODIE MIHI CRAS TI
RESPICE FINEM

nebo justičních budov, jako v našem případě. Několika exempel použil pro vnější výzdobu norimberského radničního domu Albrecht Dürer v roce 1521; z jeho repertoáru pak vycházel zřejmě také Murer při volbě témat svých čtyř oken. Také již zmíněný *Šalomounův soud* k nim náleží, ale následující témata jsou mnohem méně obvyklá. V levém spodním rohu vidíme scénu *Zaleukova oslepení*: Konzul Zaleukos z Lokri vydal zákon, podle kterého každý, kdo násilím připraví pannu o její nevinnost, má být potrestán vypíchnutím obou očí (takto je příběh zaznamenán ve starém německém vydání, ze kterého cituje Mende 1979). Jenže z tohoto činu byl usvědčen Zaleukův vlastní syn. Otec sice chtěl syna příkladně potrestat, ale na přímluvu svých kolegů, kteří mu domlouvali, aby svého jediného potomka zcela nezmrzačil, přistoupil ke „kompromisnímu řešení": Obětoval jedno oko své (Val. Max. Lib. V., kap. 5, odst. 3). V intencích příkladného děje je jeho výtvarná podoba ztvárněna staticky a nevzrušeně; nemá být důležité drama, ale jeho morální vyznění.

Protější výjev bývá poněkud nepřesně nazýván *Kambýsův soud*. Příběh vypráví o přísném králi Kambýsovi, jenž tvrdě potrestal úplatného soudce Sisamna. Sisamnés přijal dar – tedy úplatek – a pak vydal špatný, nespravedlivý rozsudek. Kambýsos korupci shledal skutkem natolik odporným, že dal Sisamna zaživa stáhnout z kůže a touto kůží pak přikázal pokrýt křeslo budoucího soudce, aby si Sisamnův nástupce dobře pamatoval, že má soudit spravedlivě. Králova přísnost se ještě znásobila, když příštím soudcem jmenoval Sisamnova syna Otana, který pak usedal na křeslo s otcovou kůží (Val. Max. Lib. VI., kap. 3, odst. 3). Také tento výjev lze zařadit mezi právnická exempla, ve kterých je spravedlnosti učiněno zadost v plné šíři i přes případné překážky útlocitu. Vyskytuje se přece jen častěji než *Zaleukovo oslepení*, a to nejen v Německu – velmi známé jsou obrazy Gerarda Davida (kolem 1460–1523) také pro radnici v Bruggách z let 1487–1498, v Německu byl *Kambýsův soud* častým námětem dřevořezů a následně nástěnných maleb veřejných staveb (o tom např. Heydrich 1990, s. 94 a s. 203–204). Obliba *Kambýsova soudu* pak přesáhla až do 17. století.

Také dva menší výjevy po stranách *Šalomounova soudu* náleží k exemplům: Dva muži pod pavučinou představují Solóna, jenž dává poučení skytskému knížeti Anacharsisovi: malé mušky se chytí do vláken a nemají šanci se z nich dostat, avšak velké silné mouchy tenké nitky přetrhají (Val. Max. Lib. 7, kap. 2, odst. 14). Látka původně také vychází z pera Valeria Maxima, jenž zaznamenává příběh ze starověkých Atén, ale zachytil ji také Cicero (Tusc. Disp. v. 32).

Protější vyobrazení muže, nad kterým visí meč na koňské žíni, lze rychle rozluštit, protože neznáme snad jiný příklad, kde by meč hrál podobnou úlohu, než v příběhu Damoklově. Tato látka ale vychází ze spisů Cicera, jednoho z nejvýraznějších řečníků používajících exempla (Cicero, Tusc. v. 21, 61).

V nástavci iluzivní architektury spočívají dvě kardinální ctnosti: Prudentia a Fortitudo. Jejich „pevnost" je však relativizována. Sloup, jenž náleží Fortitudo jako tradiční atribut její síly, je zlomený. Prudentii se zrcadlem zas obklopili putti se symboly pomíjivosti – Vanitas: přesýpacími hodinami a lidskou lebkou. Berou tím jejímu zrcadlu význam Moudrosti, jejž v její ruce má, a přidávají mu naopak význam Marnosti, jak patří k zrcadlu ve významu Vanitas. Marnost je zde podtržena ještě nápisy na kladí: *Hodie Mihi Cras Tibi* a *Respice Finem*. Obě ctnosti tak posouvají celkový význam kompozice od jednoznačné oslavy Spravedlnosti k varování před jejím nerespektováním. Ačkoliv hlavní výjevy celku návrhu *Iustitie* proklamují velikost Spravedlnosti, zní zde

und Herrschern, deren Taten irgendwie ein bestimmtes Modell für richtige oder im Gegenteil verwerfliche Handlungsweisen illustrierten. Später hat Valerius Maximus daraus ein beliebtes Handbuch zusammengestellt und *Facti et dicti memorabilium exempla* ... genannt.

Die Illustrationen zu diesen Geschichten wurden häufig für den Schmuck von Gesetzeskodexen usw. herangezogen, doch kann man sie auch im Schmuck von Rathäusern oder Gerichtsgebäuden entdecken, wie im vorliegenden Fall. Für den Außenschmuck des Nürnberger Rathauses hat Albrecht Dürer 1521 mehrere Exempel verwendet; von dessen Repertoire ist dann offensichtlich auch Murer bei der Themenwahl für seine vier Fenster ausgegangen. Das bereits erwähnte *Urteil Salomons* gehört auch dazu, doch sind die folgenden viel ungewöhnlicher. In der linken Unterecke ist die Szene *Blendung des Zaleukos* zu sehen: der Konsul Zaleukos von Lokri erließ ein Gesetz, nach dem jeder, der eine Jungfrau gewaltsam ihrer Ehre beraubt hatte, durch Ausstechen beider Augen bestraft werden sollte (Mende 1979, so ist die Geschichte in einer von Mende zitierten altdeutschen Ausgabe verzeichnet). Dann wurde aber sein eigener Sohn einer solchen Tat überführt. Zwar wollte der Vater den Sohn exemplarisch bestrafen, hat sich dann aber auf Fürsprache seiner Kollegen, die ihm abrieten, den eigenen Sohn nicht gänzlich zum Krüppel zu machen, auf eine „Kompromisslösung" eingelassen, indem er ein eigenes Auge opferte. (Val. Max. Lib. V., Cap. 5, Ext. 3). In Sinne der beispielhaften Handlung ist die bildnerische Gestaltung statisch und ungerührt ausgefallen; die Bedeutung wird hier nicht dem Drama, sondern dem moralischen Ausklang beigemessen. Die gegenüberliegende Szene wird mit einiger Ungenauigkeit das *Urteil des Kambysos* genannt. Die Geschichte weiß von einem gestrengen König Kambyses zu berichten, der den bestechlichen Richter Sisamnes hart bestraft hat. Dieser hatte ein Geschenk – also eine Bestechung angenommen und daraufhin ein falsches, ungerechtes Urteil gefällt. Vor Kambysos fand diese korrupte Handlungsweise keine Gnade, so dass er Sisamnes bei lebendigem Leib häuten und dann mit dessen Haut den Sitz des künftigen Richters beziehen ließ. So sollte dessen Amtsnachfolger immer eingedenk sein, dass er gerecht zu richten habe. Die königliche Strenge schlug noch stärker zu Buche, indem er Otan, den Sohn des Sisamnes als Richter einsetzte, der dann auf einem Richterstuhl aus der Haut des eigenen Vaters thronen musste. (Val. Max. Lib. VI., Cap. 3, Ext. 3). Auch diese Szene kann man unter die juristischen Exempel zählen, in denen der Gerechtigkeit auf ganzer Linie ungeachtet etwaiger feinfühliger Hemmungen Genüge getan wird. Sie taucht auch etwas häufiger auf als die *Blendung des Zaleukos*, und das nicht nur in Deutschland – sehr bekannt sind die Bilder von Gerard David (um 1460–1523) für das Brügger Rathaus aus den Jahren 1487–1498; in Deutschland wurde das *Urteil des Kambyses* zu einem häufigen Holzschnitt-Thema und in der Folge auch von Wandmalereien in öffentlichen Gebäuden (darüber z.B. Heydrich 1990, S. 94 u. S. 203–204). Die Vorliebe für das *Urteil des Kambysos* dauerte noch bis ins 17. Jahrhundert an.

Auch die beiden kleineren Szenen zu den Seiten von *Salomons Urteil* gehören zu den Exempeln: Die beiden Männer unter dem Spinnennetz stellen Solon dar, der dem Skythenfürsten Anarcharsis eine Lehre erteilt: Kleine Fliegen verfangen sich in den Spinnenfäden und haben keine Aussichten, lebend davonzukommen; große, starke Fliegen zerreißen jedoch die dünnen Fäden (Val. Max. Lib. 7, Cap. 2, Ext. 14). Dieser Stoff entstammt ursprünglich auch der Feder von Valerius Maximus, der diese

spodní tón varující před zneužíváním moci s připomínkou její relativnosti i pomíjivosti.
Návrh na tuto vitraj byl dlouhá léta veden jako dílo švýcarského autora, což je sice správné, ale pouze obecné určení. Až švýcarský badatel Rolf Hasler zabývající se návrhy na okenní vitraje, které byly v 16. století doménou hornorýnských umělců, přiřadil návrh ke konkrétní realizaci.

Geschichte aus dem altertümlichen Athen überliefert hat, doch ist sie auch bei Cicero (Tusc. Disp. V. 32) zu finden.
Die Abbildung des Mannes gegenüber, über dem ein Schwert an einem Rosshaar hängt, lässt sich sehr schnell entschlüsseln, da kein anderes Beispiel bekannt ist, in dem einem Schwert eine ähnliche Rolle zugekommen wäre wie in der Geschichte von Damokles. Dieser Stoff stammt aber aus Ciceros Schriften; der Autor war einer der talentiertesten diese Exempel verwendenden Redner (Cicero, Tusc. V. 21, 61).
Im Aufsatz aus illusionärer Architektur befinden sich zwei Kardinaltugenden: die *Prudentia* und *Fortitudo*. Deren „Festigkeit" ist jedoch relativiert. Die Säule, die als traditionelles Attribut der *Fortitudo* beigegeben wird, ist gebrochen. Die *Prudentia* mit dem Spiegel ist von Putten mit dem Symbol der *Eitelkeit* oder *Vanitas* umgeben: von Sanduhr und Totenschädel. So entziehen sie ihrem Spiegel die Bedeutung von Weisheit, die er in ihrer Hand hat und verleihen ihm die Bedeutung von Eitelkeit, die zum Spiegel als Symbol der *Vanitas* gehört. Die Eitelkeit wird noch durch Inschriften auf dem Gebälk unterstrichen: *Hodie Mihi Cras Tibi* und *Respice Finem*. Die beiden Tugenden verschieben die Gesamtbedeutung der Komposition von einer einseitigen Feier der Gerechtigkeit zu einer Warnung vor deren Missachtung. Obgleich die Hauptszenen des Gesamtentwurfs *Iustitia* die Größe der Gerechtigkeit proklamieren, klingt hier als Unterton eine Warnung vor Machtmissbrauch an, in dem einerseits an deren Relativität, anderseits die eigne Eitelkeit erinnert wird.
Dieser Glasfensterentwurf wurde lange Jahre als das Werk Rolf Haslers geführt, was aber nur als allgemeine Bestimmung richtig ist. Erst ein über Glasmalerei-Entwürfe, die Domäne oberrheinischer Künstler im 16. Jahrhundert arbeitender Schweizer Forscher hat diesen Entwurf seiner konkreten Ausführung zugeordnet.

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění - knihovna
116 42 Praha 1, Celetná 20

8 Melchior Bocksberger

Po 1530 pravděpodobně Salcburk – 1587 Řezno

Adam a Eva u stromu poznání

Po 1570
Pero černě, štětec šedě
159 x 210 mm
Neznačeno
Původní určení: Bartolomeus Spanger; poté J. M. Bocksberger
Provenience: Dar prof. C. Bourdeta v Lipsku 1923
Národní galerie v Praze, K 4491
Literatura: Fučíková 1969, s. 75.

Donedávna byla nejasnost úloh členů rozvětvené umělecké rodiny Bocksbergerů také důvodem nepřesného určení kresby, připsané „*Johannu Melchioru*" Bocksbergerovi. Podle Susanne Kaeppele však žádný toho jména neexistoval (Kaeppele 2003, s. 12–13) a máme co do činění s dílem Melchiora, jenž působil jako dvorní malíř na vévodském dvoře v Mnichově mezi lety 1560–1573 a od roku 1573 v Řezně, kde vytvořil návrhy na vnější výzdobu řezenské radnice (Kaeppele 2003, s. 146–161). Mezi ně náleží také vlysy se zvířecími náměty (Staatliche Graphische Sammlung, Mnichov, zejm. inv. č. 40760), které Kaeppele pokládá – celkem logicky – přímo za Melchiorovu specialitu. Podobnost našeho listu Adama a Evy obklopenými v ráji roztodivnou faunou s mnichovskými návrhy je zjevná. Melchiorův měkký kreslířský styl stavící na výrazné práci štětcem a rychlých svižných liniích je ostatně nezaměnitelný.
Kompozice výjevu s centrální dvojicí obou prarodičů u stromu se zakázaným ovocem a obklopených zvířaty by nebyla nijak neobvyklá, kdyby zde někteří „protagonisté" nepřebývali a jiní naopak nechyběli: není tu had, který by měl podat Evě jablko, avšak je zde neobvyklá ptačí figura s ženskou hlavou, dlouhým ocasem a současně s pavím chvostem. Toto baziliščí stvoření, opravdu nejvíce podobné pávu, upřeně sleduje počínání Evy, jako by je ovlivnilo. Za Adamem vyhlíží další podivný tvor, kterého můžeme považovat snad za kočku, ale spíše za malou opici. Symbolické významy těchto zvířat, páv – pýcha, opice – luxuria, mohou být vědomým komentářem, které špatné lidské vlastnosti vedly první lidi k jejich smrtelnému hříchu.

Melchior Bocksberger

Nach 1530 mutmaßlich Salzburg – 1587 Regensburg

Adam und Eva am Baum der Erkenntnis

Nach 1570
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
159 x 210 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Bartholomäus Spranger; dann J. M. Bocksberger
Provenienz: Geschenk von Prof. C. Bourdet in Leipzig 1923.
Národní galerie v Praze, K 4491
Literatur: Fučíková 1969, S. 75.

Die noch vor kurzem ungeklärte Rolle der einzelnen Mitglieder aus der Künstlerfamilie Bocksberger war auch die Ursache für die ungenaue Bestimmung der Zeichnung, die einem „*Johann Melchior*" Bocksberger zugeschrieben worden ist. Laut Susanne Kaeppele gab es keinen Bocksberger dieses Namens (Kaeppele 2003, S. 12–13) und wir haben es hier mit einem Werk von Melchior zu tun, der zwischen 1560 und 1573 als Hofmaler am Herzoghof zu München und ab 1573 in Regensburg tätig war, um den Außenschmuck am Rathaus zu entwerfen (Kaeppele 2003, S. 146–161). Dazu gehörten auch die Tiermotiv-Friese (Staatliche Graphische Sammlung München, insbes. Inv. Nr. 40760) die Kaeppele – eigentlich ganz logisch – geradezu für Melchiors Spezialität hält. Die Ähnlichkeit zwischen dem vorliegenden Blatt mit Adam und Eva, die im Paradies von einer wundersamen Fauna umgeben sind und den Münchner Entwürfen liegt auf der Hand. Melchiors weicher, auf deutliche Arbeit mit dem Pinsel und schnelle, schwungvolle Linien bauender Stil ist übrigens unverkennbar.
Die Komposition der Szene mit dem zentralen Paar der beiden Urahnen am Baum mit den verbotenen Früchten zwischen allem erdenklichen Wild war keineswegs ungewöhnlich, wenn hier nicht einige „Protagonisten" zuviel wären und andere nicht fehlten: Eva bekommt den Apfel, nach dem sie greift, nicht von der Schlange gereicht, die übrigens überhaupt nicht zu sehen ist. Unter den Tieren fällt eine ungewöhnliche Vogelfigur mit Frauenkopf, langen Schweif, zugleich auch mit Pfauenschwanz ins Auge. Dieses am ehesten pfauenähnlich-basiliskenhafte Geschöpf verfolgt starr Evas Handeln, als wollte es dieses beeinflussen. Hinter Adam lugt ein weiteres merkwürdiges Geschöpf hervor, das man vielleicht für eine Katze oder noch eher für ein Äffchen halten kann. Der Symbolwert dieser Tiere, Pfau – Hochmut, Affe – Zügellosigkeit könnte ein bewusster Kommentar dazu sein, welchen schlechten Eigenschaften der Mensch den Sündenfall verdankt.



9 Hans Bocksberger ml.

1539 Salcburk – 1583 Vídeň

Krádež měšce

Po polovině 16. století
Pero černě, štětec šedě, zhnědlý papír
99 x 86 mm
Neznačeno
Původní určení: Christoph Maurer (Murer)
Sběratelské značky: Razítko MG
Provenience: Původně v majetku Albertiny, Vídeň; zakoupeno ze soukromého majetku 1987
Moravská galerie v Brně, B 15567
Nepublikováno

Původní připsání švýcarskému kreslíři návrhů vitrají Christophu Murerovi nemůže být skutečnému autorství kresby vzdálenější. Drobný list již rozměry, ale i žánrovým námětem spadá do sféry pozdní produkce malých mistrů. Nejvíce se její charakter blíží kreslířskému stylu Hanse Bocksbergera ml. – způsob práce s perem a štětcem odpovídající předlohám pro grafiku a zejména typy poněkud strnulých postav s velkými hlavami a stylizace jejich tváří –, to vše se přiklání k jeho projevu. Bocksberger mladší se v dílně Josta Ammana zabýval návrhy pro grafické cykly (Kaeppele 2003, s. 179–180). Naše kresba jistě k takovým cyklům náleží.
Výjev se odehrává na schodišti chrámu – soudě z části oblouku s nikami se sochami, kterým však chybějí svatozáře. Ve cviklu dokonce vidíme – zřejmě – reliéf vodního božstva. Soudím tedy, že hlavní děj se odehrává u nějakého pohanského chrámu, zatímco v krajině v pozadí vidíme mimo jiné v přírodě postavený kříž. Dáma v popředí věnuje pozornost muži, který se k ní obrací galantním gestem. Zaujetí dvojice ale využívá pár žebráků, kteří dámu obírají o měšec (?) a dýku zavěšenou u jejího boku. V krajině s mostem v pozadí se odehrávají jiná dramata: Po cestě jede jezdec a jeho kůň se vzpíná, nahoře ve skalách zápasí diví lidé s kyjem. Komplikovaná ikonografie – je až s podivem, kolik motivů se může objevit v tak malém listu – by asi byla čitelnější spolu s dalšími listy z cyklu, do kterého s největší pravděpodobností náleží.

Hans Bocksberger d.J.

1539 Salzburg – 1583 Wien

Der Diebstahl des Beutels

Nach Mitte des 16. Jhs.
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, bräunliches Papier
99 x 86 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Christoph Maurer (Murer)
Sammlerzeichen: Stempel MG
Provenienz: Ursprünglich im Besitz der Wiener Albertina; angekauft aus Privatbesitz 1987
Moravská galerie v Brně, B 15567
Nicht publiziert

Die ursprüngliche Zuschreibung an Christoph Murer, den Schweizer Zeichner vor Glasmalerei-Entwürfen, liegt dem wirklichen Urheber ziemlich fern. Das schon in seinen Abmessungen, aber auch durch sein Genremotiv kleine Blatt fällt in die Sphäre der Kleinmeister-Spätperiode. Zudem kommt sein Charakter dem Zeichenstil von Hans Bocksberger d.J. am nächsten – die den Grafikvorlagen entsprechende Arbeitsweise mit Feder und Pinsel und vor allem der Typ der etwas starren Figuren mit großen Köpfen sowie die Stilisierung ihrer Gesichter – all das entspricht dessen Arbeitsweise. Bocksberger d.J. hat sich in Jost Ammans Werkstatt mit Entwürfen für Grafikzyklen befasst (Kaeppele 2003, S. 179–180). Die vorliegende Zeichnung gehört ganz gewiss zu derartigen Zyklen.
Die Szene spielt sich auf einer Tempeltreppe ab, wie man aus einem Teil der Bögen mit Nischen und Statuen ohne Heiligenschein schließen kann. Im Zwickel sieht man ein Relief, offenbar von einem Wassergott. Hieraus schließe ich, dass sich die Haupthandlung bei einem heidnischen Tempel abspielt, während in der Hintergrundlandschaft unter anderem auch ein in die Landschaft gesetztes Kreuz sichtbar wird. Die Dame im Vordergrund widmet ihre Aufmerksamkeit einem Mann, der sich ihr in einer galanten Geste zuwendet. Diese Ablenkung des Paares machen sich ein paar Bettler zunutze, welche die Dame um ihren Beutel (?) und den Dolch am Gürtel erleichtern. In der Landschaft mit der Brücke im Hintergrund spielen sich weitere Dramen ab: Unter dem Reiter auf dem Weg bäumt sich das Pferd auf, oben in den Felsen kämpfen wilde Männer mit Keulen. Diese komplizierte Ikonografie – man kann sich nur wundern, wie viele Motive auf einem so kleinen Blatt Platz finden – wäre wohl zusammen mit anderen Blättern aus dem betreffenden Zyklus leichter zu entziffern; die Zeichnung gehört nämlich höchstwahrscheinlich in einen solchen.



10 Caspar Memberger

Kolem 1555 Kostnice – 1626 Kostnice

Kristus v bouři na jezeře Genezaret

1593
Pero hnědě, štětec hnědě, šedomodře a bíle
410 x 246 mm
Datováno na rubu: „fecit den 6. Novembris 93/ In Salzburg"; pozdější přípis: Hans Bocksberger.
Původní určení: Neznámý autor 1. pol. 17. stol.
Provenience: Zakoupeno ze soukromého majetku 1942
Národní galerie v Praze, K 7379
Literatura: Geissler 1987, s. 242.

Rukopisem výjimečná kresba představující dramatickou scénu lodi v bouři byla dlouho připisována některému kreslíři z rodu Bocksbergerů. K tomu logicky vedla datace na rubu lokalizovaná do jejich působiště Salcburku. Salcburk však koncem 15. století lákal mnohé jiné umělce, jako například Georga Pechama, zastavil se zde také Paulus van Vianen a mnozí jiní méně známí tvůrci. Caspar Memberger, který sem nepřišel z žádného centra internacionálního manýrismu, ale z Horního Švábska, tvořil – jak píše Geissler – pod vlivem Daniela Lindtmayera, jenž čerpal z tradic pozdní gotiky (viz literatura).
Ačkoliv se tedy pohyb protagonistů Membergerovy kresby víceméně odvíjí po spirálovité ose, postrádají figury typicky manýristickou nadsázku a protažené údy. Postavy jsou sporé a draperie jeví tendenci k zalamování; mocný záhyb lodní plachty se spirálovitě vine v duchu německých vzorů kolem roku 1500. Namísto dlouhých svižných linií autor používá krátké zahrocené tahy perem. Přesto nelze říci, že by byla kresba historizující; její styl nepostrádá v rámci soudobých směrů kus originality.
Dramatická scéna představuje výjev z Lukášova evangelia. Nejde o bouři na jezeře Genezaret (jak kresbu publikoval Geissler), protože Kristus nekráčí po moři, ale uprostřed rozbouřeného moře klidně spí. Lukáš a Matouš vyprávějí o spícím Kristovi, kterého vyděšení učedníci probudili, a on živly utišil (Lukáš 8, 22–25; Matouš 8, 23–27).

Caspar Memberger

Um 1555 Konstanz – 1626 Konstanz

Christus im Sturm auf dem See Genezareth

1593
Feder in Braun, Pinsel in Braun, Graublau und Weiß
410 x 246 mm
Datierung auf der Rückseite: „fecit den 6. Novembris 93/ In Salzburg"; später Zuschreibung an Hans Bocksberger.
Ursprüngliche Bestimmung: Unbekannter Autor 1. Hälfte 17. Jh.
Provenienz: Angekauft aus Privatbesitz 1942
Národní galerie v Praze, K 7379
Literatur: Geissler 1987, S. 242.

Die in ihrer Strichführung außergewöhnliche Zeichnung zeigt eine Szene mit einem Boot im Sturm und wurde lange einem Zeichner aus der Bocksberger-Sippe zugeschrieben. Dazu führte logischerweise die in ihrer Wirkungsstätte Salzburg lokalisierte Datierung auf der Rückseite. Salzburg hat aber gegen Ende des 15. Jahrhunderts auch viele andere Künstler angezogen, wie z.B. Georg Pecham; Paulus van Vianen hatte hier Halt gemacht, außerdem noch viele andere weniger bekannte Künstler. Caspar Memberger, der aus keinem Zentrum des internationalen Manierismus hierher gelangt war, sondern aus Oberschwaben, schuf – wie Geissler schreibt – unter dem Einfluss von Daniel Lindtmayer, der aus den Traditionen der Spätgotik geschöpft hatte (s. Bibliographie). Obwohl sich die Bewegung der Protagonisten auf Membergers Zeichnung mehr oder weniger von einer spiraligen Achse abwickelt, lassen die Figuren die typisch manieristische Übertreibung und lang gestreckten Gliedmaßen vermissen. Die Gestalten sind stämmig und die Draperie zeigt Tendenzen zur Fältelung, die mächtige Falte im Segel windet sich spiralig im Geist der deutschen Vorlagen aus der Zeit um 1500. Anstelle von langen, beschwingten Linien wurde hier mit kurzen, zugespitzten Federzügen gearbeitet. Dennoch kann man die Zeichnung nicht als historisierend ansehen; ihr Stil lässt im Rahmen der zeitgenössischen Richtungen ein gewisses Stück Originalität nicht vermissen.
Es handelt sich um die neutestamentliche Episode Jesus stillt den Sturm (Luk. 6, 22–25; Mt. 8, 23–27), nicht um die bei Matthäus, Markus und Johannes vorkommende Episode Jesus wandelt auf dem See, wie Geissler behauptete. Jesus schläft während des Sturms ruhig im Boot, bis ihn seine angsterfüllten Jünger wecken und um Rettung anflehen.



11 Friedrich Sustris

Kolem 1540 Benátky (?) – 1599 Norimberk

Návrh na nástěnnou malbu pro grottu mnichovské rezidence – Lovec s kuší

(1586–1588)
Pero tmavě šedě, štětec šedě
216 x 111 mm
Neznačeno
Původní určení: Jacques de Gheyn; poté F. Sustris
Provenience: Skutezky (Lugt 177); razítko Comte Saint-Germain? (Lugt 2347)
Moravská galerie v Brně, B 2116
Literatura: Kroupa 1987, č. kat. 30, s. 16; CBD 1989, s. 52; Vignau-Wilberg 2006, č. kat. C8.

Jedním z mála míst postrádajících podtext církevní nebo wittelsbašské dynastické reprezentace, která vznikala v Mnichově ve 2. polovině 16. století, byla grotta mnichovské rezidence. V pozadí této aktivity jistě také reprezentace stála, avšak směřovaná spíše k představení kvalit života vévodského dvora. Grotta otevírající se do zahrady paláce vznikla podle italských vzorů, podobně jako její výzdoba. Poměrně složitý ikonografický program s prolínajícími se mytologickými motivy spojenými ústředním tématem lásky byl v té době mezi uměleckými náměty převládajícími v mnichovském protireformačním prostředí výjimečný.

Friedrich Sustris zde působil jako obvykle jako ideový autor, architekt a autor předloh výzdoby. Podle jeho kreseb pracovala na malbách řada dalších více či méně dobrých malířů. Lovecké náměty v nikách měly představovat protiklad k námětům z antické mytologie s Amorem uprostřed a motivům z Ovidiových *Proměn* v lunetách.

Kresba z Moravské galerie v Brně náleží k několika vzácně zachovaným Sustrisovým předlohám pro výzdobu grotty, ačkoliv malby lovců byly dříve zřejmě často kopírovány, jak soudíme například z kreseb z mnichovské grafické sbírky.

Cílem kuší lovců jsou ptáci, jejichž vyobrazení mělo erotický podtext a malby lovu na ně získaly další rovinu významu erotické hry (Vignau-Wilberg 2006, s. 138–139). Na naší kresbě lovec v popředí vyhlíží kořist, zatímco v pozadí se honitby účastní dva sokolníci. Muži ptáky tedy nejen loví, ale také je krotí, což erotický podtext ještě rozvíjí.

Kresba je příkladem křehkého, kultivovaného až nasládlého Sustrisova kreslířského projevu, vyšlého z florentských vzorů, zejména z manýry Giorgia Vasariho, jehož Sustris v mládí v Itálii poznal. V jižním Německu se jeho typický styl značně prosadil, protože zřejmě padl na úrodnou půdu připravenou dürerovskou tradicí, která vytvořila předpoklad pro přijetí uzavřenější kresby, vzdálené temperamentnímu „nedokončenému" kreslířství, jež se v té době právě v Itálii značně prosadilo. Dalo by se říci, že Sustrisův vliv zprostředkovaně v mnohém určil kreslířské principy umělců působících pak v jihoněmeckém okruhu i po roce 1600.

Friedrich Sustris

Um 1540 Venedig (?) – 1599 Nürnberg

Entwurf zum Deckengemälde für die Grotte der Münchner Residenz – Jäger mit Armbrust

(1586–1588)
Feder in Dunkelgrau, Pinsel in Grau
216 x 111 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Jacques de Gheyn; später F. Sustris
Provenienz: Skutezky (Lugt 177); Comte Saint-Germain? (Lugt 2347)
Moravská galerie v Brně, B 2116
Literatur: Kroupa 1987, Kat. Nr. 30, S. 16; CBD 1989, S. 52; Vignau-Wilberg 2006, Kat. Nr. C8.

Eine der wenigen in München während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandenen Stellen ohne kirchlich-religiösen Sinnzusammenhang bzw. wittelsbachisch-dynastische Repräsentation war die Grotte der Münchner Residenz. In Hintergrund dieser Tätigkeit standen zwar auch Repräsentationsabsichten, doch zielten diese vielmehr auf eine Zurschaustellung der höfischen Lebensqualität am Herzoghof ab. Die sich in den Palastgarten auftuende Grotte ist nach italienischen Vorlagen entstanden, ihre Ausschmückung ebenfalls. Das relativ komplizierte Ikonografieprogramm, in dem sich mythologische Motive mit dem Zentralthema Liebe durchflechten, stellte unter den damals vorherrschenden Themen des von der Gegenreformation geprägten Münchner Ambientes eine Ausnahme dar.

Friedrich Sustris wirkte hier wie üblich als Autor der Idee, Architekt und Urheber der Dekorvorlagen. Nach seinen Zeichnungen hat dann eine Reihe weiterer Maler von unterschiedlicher Kunstfertigkeit die Gemälde ausgeführt. Die Jagdmotive in den Nischen sollten ein Gegenstück zu den Motiven aus der antiken Mythologie mit Amor in der Mitte und Motiven aus Ovids *Metamorphosen* in den Lünetten darstellen.

Die Zeichnung aus der Mährischen Galerie in Brünn gehört zu mehreren kostbaren erhaltenen Sustris-Vorlagen für die Ausschmückung der Grotte, obwohl Gemälde mit Jägern früher häufig kopiert wurden, wie man beispielsweise anhand der Zeichnungen aus der Münchner Grafiksammlung schließen kann.

Das Ziel der Armbrustschützen sind Vögel, eine Darstellung mit erotischem Untertext; Gemälde von der Vogeljagd erhielten so eine weitere Bedeutungsebene als erotisches Spiel (Vignau-Wilberg 2006, S. 138–139). Auf der vorliegenden Zeichnung lauert der Armbrustschütze im Vordergrund auf Beute, während im Hintergrund zwei Falkner an der Jagd beteiligt sind. Die Männer jagen die Vögel nicht nur, sondern zähmen sie auch, was den erotischen Gehalt noch erweitert.

Die Zeichnung ist ein Beispiel für den fragilen, kultivierten bis süßlichen Ausdruck Sustris', der auf Florentiner Vorlagen, insbesondere auf der Manier von Giorgio Vasari fußt, den Sustris während seiner jungen Jahre in Italien kennen gelernt hatte. In Süddeutschland hat sich dessen typischer Stil in beträchtlichem Maße durchgesetzt, da er hier auf einen von der Dürer-Tradition vorbereiteten fruchtbaren Boden fiel. Diese kann als Voraussetzung für die Aufnahme einer stärker geschlossenen Zeichnung gelten, die der damals in Italien weitgehend zum Durchbruch kommenden temperamentvollen, „unvollendeten" Zeichenkunst fern stand. Man könnte sagen, dass Sustris' Einfluss in vieler Hinsicht mittelbar die Zeichnerprinzipien von Künstlern beeinflusst hat, die im süddeutschen Raum auch noch nach 1600 tätig waren.



12 Friedrich Sustris – okruh

Kolem 1540 Benátky (?) – 1599 Mnichov

Madona

Pero černě, štětec šedě
194 x 98 mm
Neznačeno
Původní určení: Německý; poté Marten de Vos (Kroupa)
Provenience: Skutezky (Lugt 177); zakoupeno ze sbírky Arnolda Skutezkého 1938
Moravská galerie v Brně, B 2287
Literatura: Kroupa 1987, č. kat. 36, s. 17; Volrábová 2003, s. 6

Přípisem na paspartě před časem určil kresbu do Sustrisova okruhu Heinrich Geissler. Kroupa ji sice publikoval mezi nizozemskými kresbami jako dílo Martena de Vos, srovnáním s dalšími listy obou mistrů však zůstaneme u Geisslerova určení. Pro okruh významného mnichovského mistra jsou typické zejména hlavy Marie i dítěte s širokými tvářemi a poněkud opuchlýma očima a také dlouhé, citlivé a kultivované linie kreslené perem i jemné štětcové stínování. Kvalit kreseb Sustrise samotného kresba nedosahuje, nicméně náleží mezi dobré práce jemu blízké dílny.

Friedrich Sustris – Umkreis

Um 1540 Venedig (?) – 1599 München

Madonna

Zeichnung in Schwarz, Pinsel in Grau
194 x 98 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Deutsch; danach Marten de Vos (Kroupa)
Provenienz: Skutezky (Lugt 177); angekauft aus der Sammlung Arnold Skutezky 1938
Moravská galerie v Brně, B 2287
Literatur: Kroupa 1987, Kat. Nr. 36, S. 17; Volrábová 2003, S. 6

Anhand der Zuschrift auf dem Passepartout hat Heinrich Geissler seinerzeit die Zeichnung dem Sustris-Umkreis zugewiesen. Zwar hat Kroupa diese unter den niederländischen Zeichnungen des Marten de Vos publiziert, doch bleiben wir nach einem Vergleich weiterer Blätter der beiden Meister bei Geisslers Zuordnung. Typisch für den Umkreis des Münchner Meisters sind vor allem die Köpfe von Maria und dem Kind mit breiten Gesichtern und leicht geschwollenen Augen sowie die langen, feinfühligen und kultivierten Linien der Feder, aber auch die zarte Schattierung mit dem Pinsel. Die Qualität der Zeichnungen von Sustris' eigener Hand wurde hier nicht erzielt, dennoch gehört die Zeichnung zu den guten Arbeiten einer ihm nahe stehenden Werkstatt.



13 Mnichovský mistr – Hans von Aachen – okruh

Souboj andělů

80. léta 16. století?
Pero hnědě, štětec šedě, kolorováno růžově a modře na podkresbě olůvkem na papíře – lepeno ze dvou papírů různých barevných tónů: šedého a hnědého
293 x 291 mm
Značeno: Pozdější nápis (místy nečitelný): „ist glaubet ... Christ. Schwarz".
Původní určení: Christoph Schwarz; Hans von Aachen.
Provenience: Razítko sbírky W. Sharp (Lugt 2650); Skutezky (Lugt 177); zakoupeno ze sbírky Arnolda Skutezkého 1938
Moravská galerie v Brně, B 2768
Literatura: Fučíková 1969, s. 136; Fučíková 1986, s. 19, obr. VI.

Na paspartě kresby je přípis řadící ji k dílům Christopha Schwarze, což jednoduše vychází z ikonografie: Hlavní oltář mnichovského kostela sv. Michaela je vyzdoben obrazem téhož námětu, kreslířský projev je ale Schwarzovu drobnopisu na hony vzdálen. Nicméně ikonografie nám určuje konkrétní okruh umělců působících v Mnichově, kde byl tento námět před rokem 1600 velmi frekventován (o tom více Kat. München 1997, s. 412–433, obr. V). Můžeme tedy hledat mezi umělci, kteří zde v té době pracovali. Kresbu dříve připsala Eliška Fučíková Hansi von Aachen, jehož kreslířský styl je v daném okruhu kresbě nejbližší (Fučíková 1969, č. kat. 136), ale poněkud zde chybí esprit Aachenových kreseb. Michaelova figura ve zkratce nepůsobí příliš dramaticky, některé okolní postavy padlých andělů jsou mírně schematické. Zvolená kompozice se skutečně velmi podobá Schwarzovu obrazu, není však tolik monumentální. Polopostavy v popředí dolního okraje formátu a kreslířský rukopis vyznávající zahrocené tvary ale vedou opět k Aachenovi. Nezbývá než ponechat zatím otázku otevřenou a zůstat u přibližného určení autorského okruhu.

Münchner Meister – Hans von Aachen – Umkreis

Kampf der Engel

80er Jahre des 16. Jhs.?
Feder in Braun, Pinsel in Grau, rosa und blau koloriert auf einer Blei-Vorzeichnung – aus zwei Papieren unterschiedlicher Tönung (grau und braun) zusammengeklebt
293 x 291 mm
Signiert: Spätere Aufschrift (stellenweise unleserlich) „ist glaubet ... Christ. Schwarz".
Ursprüngliche Bestimmung: Christoph Schwarz; Hans van Aachen.
Provenienz: Stempel der Sammlung W. Sharp (Lugt 2650); Skutezky (Lugt 177); angekauft aus der Sammlung Arnold Skutezky 1983
Moravská galerie v Brně, B 2768
Literatur: Fučíková 1969, S. 136; Fučíková 1986, S. 19, Abb. VI.

Auf dem Passepartout der Zeichnung sitzt eine Zuschrift, die sie den Werken des Christoph Schwarz zuordnet, wobei einfach von der Ikonografie ausgegangen wurde: Den Hochaltar der Münchner St. Michaelskirche ziert ein Bild zum gleichen Thema, doch ist der zeichnerische Ausdruck hier von Schwarzens minutiöser Malweise meilenweit entfernt. Trotzdem legt die Ikonografie einen konkreten Umkreis aus in München wirkenden Künstlern fest, wo das Motiv vor 1600 stark im Schwange war (mehr darüber s. Kat. München 1997, S. 312–433, Ab. V). Man kann also getrost unter den Künstlern suchen, die damals hier am Werk waren. Eliška Fučíková hat die Zeichnung Hans van Aachen zugeschrieben, dessen Ausdruck im gegebenen Umkreis dieser Zeichnung am nächsten kommt (Fučíková 1969, Kat. Nr. 136), doch lässt diese gewissermaßen den Esprit aus Aachens Zeichnungen vermissen. Die Michaelsgestalt wirkt in der Verkürzung nicht sonderlich dramatisch, einige Gestalten von gefallenen Engeln ringsum wirken leicht schematisch. Die gewählte Komposition kommt in der Tat dem Gemälde von Schwarz sehr nahe, hat aber nicht dessen Monumentalität. Die Halbfiguren vorn am Unterrand und die zu spitzen Formen neigende Zeichenweise führen allerdings wieder zu van Aachen. Es bleibt allerdings nicht anders übrig, als die Frage vorerst offen zu lassen und bei einer annähernden Bestimmung des Autorenumkreises zu bleiben.



14 Georg Pecham

Kolem 1568 Mnichov – 1604 Mnichov

Vzkříšení Lazara (?)

1595
Pero černě, štětec modře
146 x 195 mm
Původní určení: Neznámý 17. století; poté Matthias Kager
Datováno: den 15 Augusti am: 95. Salzburg
Provenience: Landes Museum Prag; převzato z Národního muzea 1949
Národní galerie v Praze, K 26017
Literatura: Fučíková 1969, s. 85; Preiss 2005.

Určení autorství této zajímavé kvalitní kresby prošlo pestrým vývojem. Zatímco dříve se badatelé stavěli k určení velmi opatrně, Eliška Fučíková ji připsala Matthiasi Kagerovi na základě podobností se skicářem ze soukromé sbírky v Augsburgu. Tak ji také nedávno publikoval Pavel Preiss.
Kagerovým kresbám se opravdu podobá obloučkovým kreslířským stylem a kánonem figur. Podobně ale kreslil také Georg Pecham a některé kresby dříve připsané Kagerovi jsou dnes pokládány za Pechamova díla. K jeho autorství se přiklonil již na paspartě Heinrich Geissler a nyní je potvrdila Szilvia Bodnár. V době určené na kresbě pobýval tento putující kreslíř právě v Salcburku.
Přitažlivost figurální studie spočívá zejména ve volném rukopise. Je zřejmé, že kreslíř nejdříve „nahodil" rozvržení figur razantními tahy štětcem a pak je konkretizoval pomocí pera.
Výjev je popsán jako *Vzkříšení Lazara* a i když se námět na první pohled zdá zřejmý a početná stafáž mu svým složením odpovídá, chybí k němu některé atributy, jako otevřená hrobka, posmrtné roucho či náznak zápachu. Jde tedy sice o zobrazení zázraku, ale možná jiného, a to například o *Vzkříšení syna naimské vdovy* (Lukáš 7, 11 – 17).

Georg Pecham

Um 1568 München – 1604 München

Die Auferweckung des Lazarus (?)

1595
Feder in Schwarz, Pinsel in Blau
146 x 195 mm
Ursprüngliche Bestimmung: Unbekannt; 17. Jh.; dann Matthias Kager
Datiert: den 15 Augusti am: 95. Salzburg
Provenienz: Landes Museum Prag; übernommen aus dem Nationalmuseum 1949
Národní galerie v Praze, K 26017
Literatur: Fučíková 1969, S. 85; Preiss 2005.

Die Urheberbestimmung dieser interessanten Zeichnung hat eine bunte Entwicklung hinter sich. Während frühere Forscher bei der Bestimmung sehr zurückhaltend waren, hat Eliška Fučíková sie aufgrund von Ähnlichkeiten mit einem Skizzenbuch aus einer Augsburger Privatsammlung Matthias Kager zugeschrieben. So wurde sie von Pavel Preiss sie auch unlängst publiziert.
Durch den bogigen Zeichenstil und den Figurenkanon kommt sie den Kager-Zeichnungen in der Tat ziemlich nahe. So ähnlich hat aber auch Georg Pecham gezeichnet und einige früher Kager zugeschriebene Zeichnungen gelten heute als Werke Pechams. Zu dessen Urheberschaft neigte Heinrich Geissler bereits aufgrund des Passepartouts, neuerlich wurde sie von Szilvia Bodnár bestätigt. Dieser wandernde Künstler weilte in der auf der Zeichnung bemessenen Zeit gerade in Salzburg.
Die Anziehungskraft der Figuralstudie beruht hauptsächlich auf der gelösten Zeichenweise. Offensichtlich hat der Zeichner zunächst die Figurenverteilung mit rasanten Pinselstrichen „hingeworfen" und diese dann mittels der Feder konkretisiert.
Die Szene wird als *Auferweckung des Lazarus* beschrieben. Obgleich das Thema auf den ersten Blick einleuchtet und die zahlenmäßige Staffierung deren Zusammensetzung entspricht, fehlen doch einige Attribute wie die offene Gruft, das Totengewand und Andeutungen für Leichengeruch. Es handelt sich höchstwahrscheinlich um die Darstellung eines Wunders, wobei auch ein anderes gemeint sein konnte, beispielsweise die *Auferweckung des Jünglings von Naim* (Luk. 7, 11 – 17).


Dan 15 augusti ann: 95

15 Georg Pecham – dílenská kopie

Kolem 1568 Mnichov – 1604 Mnichov

Sv. Jiří v boji s drakem

Pero tmavošedě, štětec šedě a okrově
281 x 281 mm
Značeno vpravo dole dodatečně: Alegrinus! (?)
Původní určení: Německý kreslíř poč. 17. století
Provenience: Causa Dvořák
Národní galerie v Praze, K 57656
Nepublikováno

Zatímco kresba *Vzkříšení Lazara* (č. kat. 14) reprezentuje volnou kreslířskou polohu Georga Pechama, náleží kresba sv. Jiří do oblasti řemeslně propracovaných návrhů. Pechamovo autorství před časem podle fotografie navrhl Achim Riether. Například barevné lavírování je pro něj typické, ale prvky umělcových kreseb obsahují zejména rostlinné motivy a volná skupina v krajině v pozadí. Budeme-li hledat podobnosti s Pechamovými jinými autentickými listy, uveďme kresbu *Diana a Aktaeon* z Norimberka (KdZ 4891), s patrnými analogiemi v zobrazení přírodnin na pozadí, jež patří k silnějším stránkám naší kresby. Jinak ale list poněkud postrádá svižnost, zdvojené linie hlavní skupiny jsou příliš krátké a vzájemně se napojují. Zdá se tedy, že jde o kopii. Ústřední skupina sv. Jiří na koni v boji s drakem je kompozičně pozorně propracována, což má ale za následek právě ztrátu kreslířského švihu. Sám mistr by pravděpodobně vedl ruku s mnohem větší jistotou: s největší pravděpodobností jde práci dílny.
Velikost a formát kresby odpovídají návrhu na okenní vitraj, skleněný terč, čemuž odpovídá i žluté kolorování, protože žlutou – tj. stříbrnou – lazurou se okenní terče zpravidla malovaly. Ikonograficky je výjev pojat v tradičním duchu s rytířem s drakem v popředí a v pozadí s princeznou. Kruhový formát ale dovolil do dolní části kompozice nakreslit symboly smrti – lebky, kosti a mrtvého, pro ikonografický typ tohoto světce nepříliš obvyklé motivy.

Georg Pecham – Werkstattkopie

Um 1568 München – 1604 München

St. Georg im Kampf mit dem Drachen

Feder dunkelgrau, Pinsel in Grau und Ocker
281 x 281 mm
Signierung rechts unten nachträglich: Alegrinus! (?)
Ursprüngliche Bestimmung: Deutscher Zeichner, frühes 17. Jh.
Provenienz: Causa Dvořák
Národní galerie v Praze, K 57656
Nicht publiziert

Während die Zeichnung *Auferweckung des Lazarus* (Kat. Nr. 14) die lockere Schaffensweise Georg Pechams repräsentiert, gehört die Zeichnung *St. Georg* in den Bereich der handwerksmäßig durchgearbeiteten Entwürfe. Pechams Urheberschaft wurde vor einiger Zeit anhand einer Fotografie von Achim Riether in Vorschlag gebracht. Typisch für ihn sind beispielsweise die Farblavierung, aber vor allem die Pflanzenmotive und die freie Gruppe in der Hintergrundlandschaft enthalter Elemente aus den Zeichnungen dieses Künstlers. Sucht man nach Ähnlichkeiten mit anderen authentischen Blättern von ihm, soll die Zeichnung *Diana und Aktaeon* aus Nürnberg (KdZ 4891) mit sichtbaren Analogien in der Darstellung der Natur im Hintergrund genannt werden, die zu den starken Seiten der vorliegenden Arbeit zählt. Ansonsten lässt das Blatt aber Frische vermissen, die verdoppelten Linien der Hauptgruppe sind zu kurz geraten und schließen nicht aneinander an. Allem Anschein nach handelt es sich um eine Kopie. Die Zentralgruppe mit dem St. Georg zu Ross im Kampf mit dem Drachen ist kompositorisch aufmerksam durchgearbeitet, was gerade den zeichnerischen Schwung abhanden kommen ließ. Der Meister selbst hätte seine Hand mit viel größerer Sicherheit geführt: also höchstwahrscheinlich eine Werkstattarbeit.
Größe und Format der Zeichnung entsprechen einem Glasmalerei-Entwurf, einer runden Glasscheibe, wofür auch die gelbe Kolorierung spricht, denn mit gelber, d.h. silberner Lasur wurden normalerweise Glasscheiben bemalt. Ikonografisch wurde die Szene im traditionellen Geist mit Ritter und Drachen im Vordergrund und der Prinzessin im Hintergrund angegangen. Das kreisrunde Format erlaubt noch die Unterbringung der Todessymbole in der Unterpartie – Totenschädel und -gebein, was allerdings weniger gängige Motive für den Ikonografietypus dieses Heiligen sind.



16 Georg Pecham – okruh nebo kopie

Kolem 1568 Mnichov – 1604 Mnichov

Venuše s Amorem a Bakchem

Kolem 1600
Pero černě, štětec šedě
235 x 205 mm
Neznačeno
Původní určení: dříve Bartholomeus Spranger; poté Jacob Walther
Provenience: Zakoupeno ze soukromého majetku 1979
Národní galerie v Praze, K 51687
Nepublikováno

Dřívější připsání Bartholomeu Sprangerovi a pak drážďansko-slezskému mistru Jacobu Waltherovi prozrazují rozpaky badatelů nad autorstvím listu. Jasné je to, že jde o kresbu vzniklou ve středoevropském okruhu někdy kolem roku 1600. Až při srovnání s prací Georga Pechama *Diana a Aktaeon* z Norimberka (inv. č. Kd Z 489/a) objevíme nápadně podobný ženský akt shodně umístěný a ve stejné pozici. Společnost naší Venuše je podána oproti Pechamovým ostatním nervním kresbám poněkud příliš klidově. Tam, kde postavu Venuše překrývá malý Amor, dokonce kreslíř figuru zcela nezvládl.
Mezi Pechamovi připsanými listy je této kresbě nejblíže rukopis *Sv. Jiří v boji s drakem* (č. kat. 15) zejména prací s draperií a stavbou nohou bočních figur a také zběžně nahozeným motivem architektury v pozadí.
Ikonografický námět není úplně jasný: Ústřední dvojice bezpochyby představuje Venuši s Amorem, po její levici polonahý otylý muž s číší v ruce je nepochybně Bakchus, po pravici se k nám ve spirálovitém natočení obrací žena s loutnou, což může být múza či personifikace hudby. Venuše ale od Bakcha přijímá cosi z mísy, kterou jí podal – snad to měly být hrozny a kreslíř je nedokončil. Společnost neovládá žádné bujné veselí, jak by se v přítomnosti vinného božstva dalo očekávat. Naopak, tráví chvíli v poklidu a jen malý Amor dodává výjevu pohyb.

Georg Pecham – Umkreis oder Kopie

Um 1568 München – 1604 München

Venus, Amor und Bacchus

Um 1600
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
235 x 205 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Erst Bartholomäus Spranger; später Jacob Walther
Provenienz: Angekauft aus Privatbesitz 1979
Národní galerie v Praze, K 51687
Nicht publiziert

Die früheren Zuschreibungen an Bartholomäus Spranger und später an den in Dresden und Schlesien tätigen Meister Jacob Walther verraten die Verlegenheiten der Forscher über der Urheberschaft des Blattes. Klar ist, dass es sich um eine irgendwann um 1600 im mitteleuropäischen Umkreis entstandene Zeichnung handelt. Erst bei einem Vergleich mit der Zeichnung *Diana und Aktaeon* aus Nürnberg (Inv. Nr. KdZ 489/a) von Georg Pecham entdeckt man einen auffällig ähnlichen weiblichen Akt von gleichem Bau und in gleicher Stellung. Die Gesellschaft unserer Venus ist hier anders als auf Pechams übrigen nervigen Zeichnungen ein wenig zu ruhevoll dargestellt. Dort, wo der kleine Amor die Venusgestalt verdeckt, hat der Zeichner die Figur nicht ganz in den Griff bekommen.
Zwischen den Pecham zugeschriebenen Blättern kommt dieser Zeichnung die Machart von *St. Georg im Kampf mit dem Drachen* (Kat. Nr. 15) am nächsten, vor allem bei der Arbeit mit dem Faltenwurf und den Beinen der Nebenfiguren, aber auch mit dem flüchtig hingeworfenen Architekturmotiv im Hintergrund.
Das Ikonografiethema ist nicht restlos geklärt: Das zentrale Paar stellt unbestritten Venus und Amor dar, der halb entblößte beleibte Mann mit dem Becher in der Hand zu ihrer Linken ist zweifellos Bacchus, zur Rechten wendet sich dem Betrachter in einer spiraligen Wendung eine Frau mit Laute zu, die wohl eine Muse oder Personifizierung der Musik sein könnte. Die Venus nimmt von Bacchus aber etwas aus einer Schüssel entgegen, die dieser ihr reicht – vielleicht sollen es Trauben sein, die der Zeichner aber nicht vollendet hat. Die Gesellschaft wird nicht von fröhlicher Ausgelassenheit beherrscht, wie man von der Anwesenheit des Weingottes erwarten könnte. Im Gegenteil, sie weilt hier in Ruhe und nur der kleine Amor verleiht der Szene eine gewisse Bewegung.



17 Jihoněmecký mistr Georg Pecham – okruh nebo Hans Weiner – okruh

Kolem 1557 Mnichov – po 1619 Mnichov

Apollón hrající na harfu / Různé figurální výjevy (verso)

Pero černě, štětec šedě
134 x 185 mm
Neznačeno
Původní určení: Rudolfínský kreslíř; Georg Pecham (Fučíková 1969) – jako Orfeus
Provenience: Dr. Gross
Národní galerie v Praze, K 39928
Literatura: Fučíková 1969, s. 95.

Autorem této kresby je bezpochyby jihoněmecký mistr z mnichovského nebo augsburského okruhu. Eliška Fučíková vyslovila názor, že jde o dílo Georga Pechama podle analogií s kresbou *Tři Marie* z Hamburku a opírala se o podobný způsob kreslení přírodních motivů. Pechamovo autorství není zcela vyloučeno, nicméně přibližně srovnatelným rukopisem tvořil například i mnichovský dvorní umělec vévodkyně Marie Maxmiliány Hans Weiner.

Neobyčejně zajímavá je ikonografie listu: Sedící mladý muž hrající na harfu byl určován jako Orfeus, ale naznačená záře kolem jeho hlavy odpovídá více Apollónovi, jenž býval také zobrazován s podobným nástrojem. Strana verso sloužila umělci pro rychlé skici několika polí s figurálními kompozicemi, které spolu na první pohled nesouvisejí. Vidíme zde jednak Merkura přinášejícího zprávu, *Útěk do Egypta*, ale i některé méně čitelné náměty, z nichž jeden představuje jakousi dvouhlavou bytost. Odstřižený papír nám bohužel nedovolí přečíst nápis na levé straně, v němž se kromě některých slov vyskytují – překvapivě – chymické pojmy. Bráno v celku máme s největší pravděpodobností co do činění s alchymistickou ikonografií. Vodítkem je nám zejména právě dvouhlavý člověk – hermafrodit v alchymistickém smyslu. Ale i Apollón jako bůh slunce, které bylo pro alchymii důležitým symbolem, by zde měl své místo. Nápadná jsou pak právě čitelná psaná slova: ..., tedy stříbro, síra a rtuť. K umělecké praxi nebylo rtuti třeba, ale v alchymii jsou to důležité prvky.

Alchymie jako běžná součást intelektuálního života zvláště dvorských kruhů pochopitelně zanechala své stopy také v ikonografii výtvarného umění a mnohdy i v námětech, které byly spojeny také s dalšími významy. Smysl celého „cyklu" zadní strany kresby nejspíše zcela nepřečteme, ale je pravděpodobné, že autor jej připravoval pro nějakou alchymistickou knihu.

Süddeutscher Meister Georg Pecham – Umkreis oder Hans Weiner – Umkreis

Um 1557 München – nach 1619 München

Harfespielender Apoll / Diverse Figuralszenen (Verso)

Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
134 x 185 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Rudolfinischer Zeichner; Georg Pecham (Fučíková 1969) – als Orpheus
Provenienz: Dr. Gross
Národní galerie v Praze, K 39928
Literatur: Fučíková 1969, S. 95.

Autor dieser Zeichnung ist zweifellos ein süddeutscher Meister aus dem Münchner oder Augsburger Umkreis. Eliška Fučíková hat aufgrund der Analogien zur Zeichnung *Drei Marien* aus Hamburg die Ansicht ausgesprochen, es handele sich um ein Werk Georg Pechams, wobei sie sich auf eine ähnliche Zeichenweise der Naturmotive stützte. Pechams Urheberschaft ist zwar nicht gänzlich ausgeschlossen, doch einer annähernd vergleichbaren Darstellungsweise hat sich z.B. auch der Münchner Hofkünstler der Herzogin Maria Maximiliana Hans Weiner bedient.

Außerordentlich interessant ist auch die Ikonografie des Blattes: Der sitzende, auf seiner Harfe spielende junge Mann wurde als Orpheus ausgemacht, doch die Andeutung eines leuchtenden Scheins um sein Haupt verweist eher auf Apoll, der häufig auch mit einem ähnlichen Instrument abgebildet wird. Die Verso-Seite diente dem Künstler zu einer flüchtigen Skizze mehrerer Felder mit Figuralkompositionen, die auf den ersten Blick nicht mit einander zusammenhängen. Hier ist einmal der eine Nachricht bringende Merkur zu sehen, eine *Flucht nach Ägypten*, aber auch mehrere schwieriger zu entziffernde Motive, von denen eins ein Art zweiköpfiges Wesen darstellt. Das abgeschnittene Papier erlaubt leider nicht, die Aufschrift an der linken Seite zu lesen, von einigen wenigen Worten abgesehen, die überraschenderweise chemische Begriffe sind. Im Ganzen gesehen hat man es hier höchstwahrscheinlich mit einer alchemiebezogenen Ikonografie zu tun. Als Fingerzeig dient hier vor allem der zweiköpfige Mensch – ein Hermaphrodit im alchemistischen Sinne. Aber auch Apoll als Gott der Sonne, die in der Alchemie als wichtiges Symbol dient, hätte somit hier seinen Platz. Auffallend sind gerade auch die lesbaren Worte. ..., also Silber, Schwefel Quick-erz. In der Kunstpraxis kam Quecksilber nicht zur Anwendung, doch in der Alchemie stellen beide Stoffe wichtige Elemente vor.

Die Alchemie als gängige Erscheinung des intellektuellen Lebens, zumal in Hofkreisen, hat natürlich auch ihre Spuren in der Ikonografie der bildenden Kunst und vielfach auch in den Themen hinterlassen, die mit weiteren Bedeutungen zusammenhingen. Der Sinn des gesamten „Zyklus" auf der Rückseite der Zeichnung dürfte wohl nicht mehr restlos zu entziffern sein, doch ist es wahrscheinlich, dass der Autor ihn für ein alchemistisches Buch vorbereitet hat.




Bartholomeus
SPRANGER
* 1546 † 1608
Dr. O. GROSS
NGGS
Praha
K 39.928

18 Caspar Freisinger – připsáno

Kolem 1560 Ochsenhausen u Memmingenu – 1599 Ingolstadt

Zajetí Krista / Klanění pastýřů (verso)

Konec 16. století
Štětec hnědě a bíle / štětec hnědě a bíle na žlutém podkladu (verso)
166 x 215 mm
Neznačeno
Původní určení: Hans von Aachen; poté Jihoněmecký mistr
16. stol. – J. M. Bocksberger
Provenience: Dar Vojtěcha rytíře Lanny
Národní galerie v Praze, K 1273
Literatura: Fučíková 1969, s. 76.

Přívlastkem „připsáno" se většinou vyjadřuje k vyřčené atribuci jistý odstup, i když se k ní přikláníme. Není tomu jinak ani v tomto případě. Složitou historii určení kresby tušíme již při čtení původních určení. Oblíbené (dříve) připsání Hansi von Aachen vyjadřovalo spíše příslušnost k jistému uměleckému okruhu a často se k němu vázalo jen velmi volně. Aachenovská je zejména skupina polopostav vojáků v popředí v rohu výjevu. Eliška Fučíková již hledala autora mezi jihoněmeckými umělci, ale její zastavení se u J. M. Bocksbergera (míněn snad některý z Hansů Bocksbergerů) bylo poněkud překvapivé.
Krásná kresba *Kristova zajetí* (kresba na rubu je z jiné ruky) nám komplikuje práci zejména nezvyklou technikou, kterou ale nelze brát jako vodítko: Pracovali s ní mnozí němečtí kreslíři té doby. Jedním z autorů, kteří tvořili podobně, byl Hans Mielich, jenž by se mohl jevit jako jeden z možných autorů. Jeho díla však mají malířštější charakter – typický je pro něj zejména určitý kánon zobrazených figur. Právě kánon figur mne vede k domněnce, že jde o dílo jednoho z velmi zajímavých německých kreslířů konce 16. století Caspara Freisingera. Příznačný je – dalo by se říci – způsob, jakým autor vytváří prostorové vztahy ve figurálních skupinách. Z profilu tvoří postavy s mírně skloněnou hlavou s rameny charakteristickou křivku, která vzniká kratšími proporcemi, nasazení mohutnějších paží a většinou kompaktní draperii. V neposlední řadě je to ovšem kreslířův vlastní rukopis perem, podobně rozechvělý a křehký, jak to známe z jiných Freisingerových kreseb, stejně tak úsporné šrafování mírně skloněné zprava a vždy rovnoběžné. Srovnejme například kresbu *Předvedení Krista* ze Staatsgalerie Stuttgart (Kaulbach 2007, č. kat. 173), velmi blízká je jí také Freisingerova kresba z Norimberka *Křest Kristův* (KdZ 11).
Kresba na straně verso je sice soudobá, ale má mnohé slabiny. Protože jsou zde však opět jisté podobnosti, autorem byl nejspíše některý z mistrových žáků. Jde zřejmě o kopii *Klanění pastýřů* z Berlína podle Christopha Schwarze.

Caspar Freisinger – zugeschrieben

Um 1560 Ochsenhausen bei Memmingen – 1599 Ingolstadt

Gefangennahme Christi / Anbetung der Hirten (Verso)

Ende des 16. Jhs.
Pinsel in Braun und Weiß / Pinsel in Braun und Weiß auf gelbem Grund (Verso)
166 x 215 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Hans von Aachen; danach süddeutscher Meister des 16. Jhs. – J. M. Bocksberger
Provenienz: Schenkung von Vojtěch Ritter v. Lanna
Národní galerie v Praze, K 1273
Literatur: Fučíková 1969, S. 76.

Mit dem Attribut „zugeschrieben" wird meist ein gewisser Vorbehalt zur ausgesprochenen Attribuierung ausgedrückt, obwohl der Autor eigentlich diese Meinung vertritt. Im vorliegenden Fall ist es nicht anders. Die komplizierte Geschichte bei der Bestimmung dieser Zeichnung spricht schon aus den ursprünglichen Bestimmungen. Die beliebte frühere Zuschreibung an Hans von Aachen drückte vielmehr nur die Zugehörigkeit zu einem gewissen Kunstumkreis aus und band sich häufig nur sehr locker an diesen. Der Kunst Aachens entspricht vor allem die Halbfigurengruppe der Kriegsknechte im Vordergrund der einen Bildecke. Eliška Fučíková sucht den Urheber bereits unter den süddeutschen Künstlern, doch ihre auf J.M. Bocksberger (womit wohl einer der Hans Bocksberger gemeint ist) fallende Wahl überrascht doch ein wenig.
Die schöne Zeichnung mit der *Gefangennahme Christi* (die Arbeit auf der Rückseite stammt von einer anderen Hand) erschwert uns die Entscheidung vor allem durch die ungewohnte Technik, die man aber nicht als Leitfaden nehmen kann: So haben viele deutsche Zeichner jener Zeit gearbeitet. Einer der ähnlich zeichnenden Künstler war Hans Mielich, der als einer der möglichen Autoren in Frage käme. Dessen Werk hat aber ein stärker malerisches Gepräge, typisch dafür ist vor allen sein Figuralkanon. Gerade dieser brachte mich zur Annahme, dass es sich um ein Werk eines der hochinteressanten deutschen Zeichner vom Ende des 16. Jahrhunderts handeln könnte – von Caspar Freisinger. Bezeichnend ist – so könnte man behaupten – wie er die Raumbeziehungen zwischen den Figurengruppen entstehen lässt. Im Profil bilden die Gestalten mit leicht geneigtem Kopf und Schultern eine charakteristische Kurve, die durch kürzere Proportionen zustande kommt. Der Einsatz von mächtigeren Armen und einer größtenteils kompakten Draperie entsprechen in etwa unserer Zeichnung. Nicht zuletzt handelt es sich freilich um die individuelle Federführung des Zeichners, ähnlich zitternd und fragil, wie wir ihn von Freisingers Zeichnungen kennen, ebenso die sparsame leicht von rechts geneigte und immer parallel verlaufende Schraffierung. Zum Vergleich könnte man die ebenfalls gezeigte Zeichnung *Christus wird fortgeführt* aus der Staatsgalerie Stuttgart (Kaulbach 2007, Kat. Nr. 173) heranziehen; sehr nahe steht ihr auch die Freisinger-Zeichnung *Christi Taufe* aus Nürnberg (KdZ 11).
Die Zeichnung Verso ist zwar zeitgenössisch, weist aber zahlreiche Schwächen auf. Da hier aber wieder gewisse Ähnlichkeiten auftauchen, war der Autor mutmaßlich ein Schüler des Meisters. Es handelt sich offensichtlich um eine Kopie nach der *Anbetung der Hirten* von Christoph Schwarz aus Berlin.





19 Hans Rottenhammer

1564 Mnichov – 1624 Augsburg

Vulkán u kovadliny

Kolem 1600 (?)
Pero a štětec hnědě, podkresba grafitem
144 x 96 mm
Značeno: H. Rootenhamer
Původní určení: Hans Rottenhammer
Provenience: Získáno převodem z Národního muzea 1949
Národní galerie v Praze, K 25669
Literatura: Fučíková 1969, s. 99; Schlichtenmaier 1988, č. Z.I.43; Volrábová 2007.

O autorství signované kvalitní kresby nemusíme pochybovat; náleží k Rottenhammerovým dobrým skicám. Neznáme sice účel, pro který vznikla, ale podobných motivů lze v jeho díle nalézt více; možná kresba souvisí s některou nástěnnou malbou z jeho dílny.
Rottenhammer byl zajímavým kreslířem s charakteristickým rukopisem, k čemuž nejspíše dopomohl jeho několikaletý pobyt v Itálii, kde načerpal principy italské kresby, jež rozvíjel po svém. Právě tento list je příkladem jeho snahy o svižný dojem, jejž vytvářel částečně předjímáním práce štětcem před závěrečným konturováním, technikou, která byla kolem roku 1600 v německých centrech poměrně oblíbená.

Hans Rottenhammer

1564 München – 1624 Augsburg

Vulcanus am Amboss

Um 1600 (?)
Feder und Pinsel in Braun, Vorzeichnung mit Grafit
144 x 96 mm
Signiert: H. Rootenhamer
Ursprüngliche Bestimmung: Hans Rottenhammer
Provenienz: Überführung aus dem Nationalmuseum 1949
Národní galerie v Praze, K 25669
Literatur: Fučíková 1969, S. 99; Schlichtenmaier 1988, Nr. Z.I.43; Volrábová 2007.

Über den Autor der signierten wertvollen Zeichnung bestehen keinerlei Zweifel; sie gehört zu den guten Skizzen von Rottenhammer. Zwar ist der Entstehungszweck unbekannt, doch sind in seinem Werk mehrere ähnliche Motive zu finden. Möglicherweise hängt die Zeichnung mit einem Wandgemälde aus seiner Werkstatt zusammen.
Rottenhammer war ein interessanter Zeichner mit einer charakteristischen Arbeitsweise, zu der ihm vermutlich sein mehrjähriger Italienaufenthalt verholfen hat, bei dem er die Prinzipen der italienischen Zeichnung aufnahm, um sie dann auf eigene Weise weiter zu entfalten. Gerade diese Zeichnung gilt als Beispiel seiner Bemühungen um einen beschwingten Eindruck, den er durch eine teilweise Vorwegnahme der Pinselarbeit vor der anschließenden Konturierung hervorgebracht hat; also mittels einer Technik, die um 1600 in den deutschen Kunstzentren ziemlich beliebt war.


H. Roetrn Hamm
XVIII 34
LM-P

20 Hans Rottenhammer – kopie?

1564 Mnichov – 1624 Augsburg

Křest Kristův

Kolem 1595?
Pero hnědě, štětec hnědě
167 x 214 mm
Neznačeno
Původní určení: Hans von Aachen; poté Hans Rottenhammer
Provenience: Dar Vojtěcha Lanny 1889
Národní galerie v Praze, K 1274
Literatura: Fučíková 1969, s. 98; Schlichtenmaier 1988, č. Z.I.8; Volrábová 2007.

Kresba náleží mezi Rottenhammerovy kabinetní listy, které vznikly ve více provedeních. Kreslířsky je znát autorova snaha o jistou lehkost, což podtrhuje velkorysá práce štětcem, méně už perem.

O autorství kresby sice existují jisté pochybnosti pro poněkud menší svižnost v provedení figur, ale mezi Rottenhammerovými kresbami bychom našli podobný projev také v jiných listech. Dalším důvodem k pochybnostem je existence variant: Kresbu stejného námětu například vlastní Kupferstichkabinett v Drážďanech (Schlichtenmaier 1988, č. Z.I.45). Pražský list má ale jinak všechny typické znaky umělcova kreslířského stylu, zejména sklony k zalamování linií, protáhlé figury stylizované až k jisté deformaci; také kompozice s manýristicky odsunutou hlavní scénou do pozadí odpovídá Rottenhammerově tvorbě. Jestliže umělec vytvořil více obrazů na toto téma, mohl vytvořit taktéž více kreseb.

Rottenhammer namaloval na tento námět nejeden kabinetní obraz; nejznámější je nejspíše *Křest Kristův* z Augsburgu, jehož téměř stejnou variantu nalezneme v Missouri (Peltzer 1916, obr. 28; Ewing 1986, s. 77; Schlichtenmaier 1988, č. G.I.12, G.II.13), ale jeden exemplář vlastní také Národní galerie v Praze anebo je ve sbírkách Schloss Brake, Lemgo. Naše kresba se velmi blíží obrazům z Augsburgu i Missouri. Má přibližně stejnou kompozici a i ústřední skupina a skupiny v popředí jsou velmi podobné, jen za Janem Křtitelem chybí asistující dvojice andělů, také stafáž vlevo doznala jistých změn a celkově poměrně poklidnou scenerii kresby v obrazech autor poněkud zdramatizoval.

Hans Rottenhammer – Kopie?

1564 München – 1624 Augsburg

Christi Taufe

Um 1595?
Feder in Braun, Pinsel in Braun
167 x 214 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Hans von Aachen; danach Hans Rottenhammer
Provenienz: Schenkung von Vojtěch Lanna 1889
Národní galerie v Praze, K 1274
Literatur: Fučíková 1969, S. 98; Schlichtenmaier 1988, Nr. Z.I.8; Volrábová 2007.

Die Zeichnung zählt zu den rottenhammerschen Kabinettblättern, die in mehreren Ausführungen entstanden sind. Zeichentechnisch spricht daraus die Bemühung des Autors um eine gewisse Leichtigkeit, was von der großzügigen Arbeit mit dem Pinsel, weniger mit der Feder unterstrichen wird.

Über die Urheberschaft der Zeichnung liegen wegen der etwas geringeren Beschwingtheit in der Ausführung der Figuren gewisse Zweifel vor, doch auch auf anderen Rottenhammer-Zeichnungen dürfte man auf ähnliche Erscheinungen treffen. Ein zusätzlicher Grund für Zweifel besteht im Vorhandensein von Varianten. Eine weitere Zeichnung zum gleichen Thema besitzt das Kupferstichkabinett Dresden (Schlichtenmaier 1988, Nr. Z.I.45). Das Prager Blatt weist aber ansonsten sämtliche Merkmale für den Zeichenstil des Künstlers auf, insbesondere seine Neigung zum Knicken der Linien, die bis zu einer gewissen Deformierung gehenden stilisierten schlanken Figuren sowie die Komposition mit der manieristisch in den Hintergrund verschobenen Hauptszene – alles entspricht Rottenhammers Schaffen. Wenn der Künstler mehrere Bilder zu diesem Thema geschaffen hat, konnte er genau so gut mehrere Zeichnungen erstellen.

Rottenhammer hat mehr als ein Kabinettstück zu diesem Thema gemalt, von denen wohl *Christi Taufe* aus Augsburg am interessantesten ist, deren nahezu gleiche Variante man in Missouri finden kann (Peltzer 1916, Abb. 28; Ewing 1986, S. 77; Schlichtenmaier 1988 Nr. G.I.12, G.II.13); je ein Exemplar besitzen auch die Nationalgalerie in Prag oder die Sammlungen Schloss Brake, Lemgo. Unsere Zeichnung kommt den Bildern aus Augsburg – Missouri sehr nahe. Kompositorisch annähernd gleich aufgebaut, die Hauptgruppe und die Gruppe im Vordergrund sind sich sehr ähnlich, nur hinter Johannes dem Täufer fehlt das assistierende Engelpaar, die Staffage links hat gewisse Änderungen erfahren und die insgesamt ruhevolle Szenerie der Zeichnung hat der Autor auf den Gemälden etwas dramatisiert.



21 Matthias Kager – dílna?

1575 Mnichov – 1634 Augsburg

Madona s dítětem adorovaná sv. Barborou a sv. Lucií

Pero černě, štětec šedě
185 x 162 mm
Neznačeno
Původní určení: Karel Škréta; později M. Kager
Provenience: SVPU
Národní galerie v Praze, K 4489
Literatura: Fučíková 1969, s. 86.

Do okruhu Kagerových kreseb lze zařadit výjev trůnící Madony ve společnosti sv. Barbory a sv. Lucie. Nekomplikovaná kompozice je velmi blízká kresbě podobného námětu *Madony se sv. Kateřinou a sv. Annou* ze Stuttgartu (Kaulbach 2007, č. kat. 285), podle které náš list ostatně dříve určila Eliška Fučíková (viz literatura). Přestože se objevily pochybnosti o autorství přímo mistra (ústní sdělení Tilmana Falka) poukazující na poněkud tvrdé linie, můžeme u původní atribuce zůstat.
Kagerovy kresby charakterizuje uzavřený obrys tvořený kultivovanou linií. Také jsou pro něj typické oválné tváře s „opuchlými" víčky očí a širokým nosem, modelované stíny vrženými shora. V okruhu soudobých augsburských kreslířů lze rozeznat jeho vliv právě podle podobných znaků. Ikonografie listu včetně kompozičního rozvržení vychází z ustálených tradic, podobně jako její vzdálená varianta, zmíněná stuttgartská kresba.

Matthias Kager – Werkstatt?

1575 München – 1634 Augsburg

Madonna mit dem Kind, angebetet von den Heiligen Barbara und Lucia

Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
185 x 162 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Karel Škréta; später M. Kager
Provenienz: SVPU
Národní galerie v Praze, K 4489
Literatur: Fučíková 1969, S. 86.

In den Umkreis von Kagers Zeichnungen kann man auch die Szene mit der thronenden Madonna in der Gesellschaft der Heiligen Barbara und Lucia einbeziehen. Die unkomplizierte Komposition steht einer Zeichnung zu einem ähnlichen Thema nahe – der *Madonna mit den Heiligen Katharina und Anna* aus Stuttgart (Kaulbach 2007, Kat. Nr. 285), anhand deren Eliška Fučíková das vorliegende Blatt schon früher bestimmt hat (s. Bibliographie). Obgleich Zweifel an einer Autorenschaft des Meisters persönlich laut geworden sind (mündliche Mitteilung von Tilman Falk), die auf die gewissermaßen harten Linien verwiesen, können wir bei der ursprünglichen Attribuierung bleiben.
Kager-Zeichnungen weisen sich durch eine geschlossene Kontur aus einer kultivierten Linie aus. Typisch für ihn sind auch ovale Gesichter mit „verquollenen" Augenlidern und breiten Nasen, modelliert durch die von oben geworfenen Schatten. Im Umkreis der zeitgenössischen Augsburger Zeichner kann man seinen Einfluss gerade anhand solcher Merkmale erkennen. Die Ikonografie des Blattes einschließlich der kompositorischen Aufteilung geht von festen Traditionen aus, so ähnlich wie seine entfernte Variante, die erwähnte Stuttgarter Zeichnung.



22 Matthias Kager – okruh

1575 Mnichov – 1634 Augsburg

Nanebevzetí Panny Marie / Fragment ženské postavy a nápisy (verso)

Pero černě a hnědě, štětec šedě
171 x 155 mm
Neznačeno
Původní určení: Neznámý kreslíř konce, později počátku 17. století
Provenience: Převzato z Národního muzea 1949
Národní galerie v Praze, K 25457
Nepublikováno

Poměrně poničený list ještě uchovává zbytky svých kvalit, které původně nepochybně měl. Kresba, donedávna určená jako dílo z konce 17. století, kterou Pavel Preiss posunul ke dřívější dataci, má mnohé znaky typické pro kvalitní kresby jihoněmeckého okruhu.

Postava Panny Marie napovídá, že může jít o dílo z ruky nebo z okruhu Matthiase Kagera, andělské figury – zejména na levé straně – jsou blízké zas sustrisovskému stylu. Nezdá se, že by šlo o kopii podle některého z obou jmenovaných mistrů, není však lehké nalézt ani autora, který pravděpodobně působil spíše mezi augsburskými umělci blízkými Kagerovi.

Po restaurátorském průzkumu byl na straně verso odhalen fragment pérové kresby ženské figury, která snad měla být variantou k přední straně. Bohužel, odstřižení listu nás připravilo o její hlavu. Draperie této figury je poměrně kvalitně, ale ne nějak specificky utvořena, takže autorství příliš nenapoví. Četné nápisy na rubové straně by mohly být vodítkem, ale jsou bohužel velmi špatně čitelné.

Ikonograficky není kresba nijak výjimečná. Mariino nanebevzetí je zde provedeno bez spodní stafáže, jako vznosný a poměrně „komorní" nebeský výjev, v pozdějším období zobrazovaný s větším patosem.

Matthias Kager – Umkreis

1575 München – 1634 Augsburg

Mariä Himmelfahrt / Fragment einer Frauengestalt und Aufschriften (Verso)

Feder in Schwarz und Braun, Pinsel in Grau
171 x 155 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Unbekannter Zeichner vom Ende, später vom Anfang des 17. Jhs.
Provenienz: Übernommen aus dem Nationalmuseum 1949
Národní galerie v Praze, K 25457
Nicht publiziert

Das relativ stark beschädigte Blatt hat noch Überreste seiner einstigen Qualitäten bewahrt, die es ursprünglich zweifellos besessen haben muss. Die noch unlängst als ein Werk von Ende des 17. Jahrhunderts bestimmte Zeichnung, von Pavel Preiss auf eine frühere Datierung verlegt, weist zahlreiche für die hochwertigen Zeichnungen des süddeutschen Umkreises typische Merkmale auf.

Die Mariengestalt deutet an, dass es sich um ein Werk von der Hand oder aus dem Umkreis des Matthias Kager handeln könnte, die Engelsfiguren – insbesondere auf der linken Seite – stehen Sustris' Stil näher. Es scheint sich nicht um eine Kopie nach einem der genannten Meister zu handeln, doch ist es nicht leicht, den Autor ausfindig zu machen, der wahrscheinlich unter den Kager nahe stehenden Augsburger Künstlern gewirkt haben könnte.

Nach der restauratorischen Untersuchung wurde auf der Verso-Seite die fragmentarische Federzeichnung einer Frauengestalt entdeckt, die möglicherweise eine Variante zur Vorderseite sein sollte. Leider ist der Beschneidung des Blattes deren Kopf zum Opfer gefallen. Die Draperie dieser Figur ist relativ hochwertig, aber nicht spezifisch ausgeprägt, so dass sie nicht viel über die Urheberschaft aussagt. Die zahlreichen Aufschriften auf der Rückseite könnten als Fingerzeig dienen, sind aber leider kaum leserlich.

Ikonografisch ist die Zeichnung nicht außergewöhnlich. Mariä Himmelfahrt wurde hier ohne untere Staffage ausgeführt, als eine erhabene und relativ "kammerkunstmäßige" Szene; in späteren Epochen wurde sie meist mit größerem Pathos abgebildet.



23 Georg Kopp

Kolem 1570 Rottenburg u Neckaru – 1622 (?) Straubing

Oplakávání Krista

1610
Pero černě, štětec šedo-černě
280 x 180 mm
Značeno: GKopp 1610
Původní určení: G. Kopp
Provenience: Grafická sbírka Praha
Národní galerie v Praze, K 31906
Literatura: Fučíková 1969, s. 90.

Jak výstižně poznamenává Geissler, Georga Koppa se téměř nedotkl mnichovský ani pražský manýristický styl (Geissler 1979, s. 168), což ale není tolik překvapivé, vezmeme-li v úvahu, že Kopp většinou působil mimo tato centra. Zaráží však, že jej výrazně nepoznamenal ani roční pobyt v Římě. Koppův zemitý kreslířský projev poněkud poodhaluje jeho uměleckou (snad i lidskou?) povahu, která těmto vlivům dobře odolávala. V období kolem své římské cesty pracoval se štětcem v hojnější míře než jeho současníci, a to také způsobem, jenž by více náležel peru. Pro drobné krátké stíny modelující figury, které dříve vyjadřoval malými tahy pera, používal skvrnu, což spolu s nervní linií dodalo jeho pracím neklidný charakter.
Signovaná a datovaná kresba zobrazující snímání z kříže ponořeného do přítmí hojně použitých štětcových stop a stínů, představuje autorovu kreslířskou polohu typickou pro období kolem roku 1610. Skupinu oplakávající Krista a sestávající ze tří Marií, sv. Jana Evangelisty a dvou andělů s nástroji umučení, doplňuje další ženská postava třímající v ruce jakýsi předmět zabalený do jejího pláště. Kopp si z Itálie jistě přivezl poznatky, které přinejmenším obohatily jeho ikonografii.

Georg Kopp

Um 1570 Rottenburg am Neckar – 1622 (?) Straubing

Beweinung Christi

1610
Feder in Schwarz, Pinsel in Grauschwarz
280 x 180 mm
Signiert: GKopp 1610
Ursprüngliche Bestimmung: G. Kopp
Provenienz: Grafická sbírka Praha
Národní galerie v Praze, K 31906
Literatur: Fučíková 1969, S. 90.

Wie Geissler zutreffend bemerkt hat, ist Georg Kopp weder vom Münchner noch Prager Manierismus sonderlich berührt worden (Geissler 1979, S. 168), was nicht weiter verwundert, wenn man bedenkt, dass er größtenteils fernab von diesen Zentren gewirkt hat. Es verblüfft jedoch, dass nicht einmal sein einjähriger Romaufenthalt Spuren auf ihm hinterlassen hat. Seine kernige Zeichnerei enthüllt in etwa sein künstlerisches (vielleicht auch menschliches?) Wesen, das diesen Einflüssen zu trotzen gewusst hatte. In der Periode um seine Romreise verwendete er den Pinsel reichlicher als die Zeitgenossen, und das auf eine Weise, die wohl eher der Feder gemäß war. Für Figuren modellierende kleine, kurze Schatten, die er früher mit kleinen Federzügen auszudrücken pflegte, verwendete er nun den Fleck, was Hand in Hand mit seiner nervigen Linie den Arbeiten eine unsteten Charakter verlieh.
Die signierte und datierte Zeichnung Kreuzabnahme, in den Dämmer reichlich verwendeter Pinselspuren und Schatten getaucht, stellt die für die Zeit um 1610 für den Meister typische Zeichenstimmung dar. Die Christus beweinende Gruppe aus den drei Marien, dem Evangelisten Johannes und zwei Engeln mit den Marterwerkzeugen wird durch eine weitere Frauengestalt ergänzt, die in der Hand einen mit ihrem Mantel verhüllten Gegenstand hält. Kopp hat aus Italien sicherlich Erkenntnisse mitgebracht, die wenigstens seine Ikonografie bereichert haben.


Kopp. 1610.

24 Georg Kopp

Kolem 1570 Rottenburg u Neckaru – 1622 (?) Straubing

Ukládání Krista do hrobu

Kolem 1620
207 x 115 mm
Pero černě, štětec šedě
Značeno: I. H. .624 / CF In Ingolstadt. / 1606?
Původní určení: Giacomo Franco; poté Caspar Freisinger
Provenience: Převzato z Národního muzea 1949
Národní galerie v Praze, K 23682
Nepublikováno

Volný a neučesaný rukopis kresby zřejmě způsobil, že dlouhá léta odolávala autorskému určení. K tomu hojnou měrou přispěly matoucí monogramy, které komplikují situaci také nám. Vně ohnisek středoevropského manýrismu působil Caspar Freisinger, jehož monogram CF na naší kresbě se stal hlavním důvodem k určení jeho autorství. Freisinger byl zajímavým kreslířem, jenž pracoval perem podobně rozechvělým způsobem. Kresba má však zbytky datace, které hovoří o jejím vzniku po roce 1600, tedy v době, kdy byl Freisinger se vší pravděpodobností již mrtev (uvádí se zpravidla rok 1599). Heinrich Geissler upozornil na blízkost jeho kreseb se stylem dalšího svérázného umělce Georga Koppa, který také nějaký čas působil v Ingolstadtu (Geissler 1979, s. 168). Pro jeho autorství svědčí Koppova stylově velmi podobná kresba *Krista na hoře Olivetské* ze Staatliche Graphische Sammlung v Mnichově. Signatury mnichovského listu jsou podobně zmatené: jsou hned dvě, monogram CH a – méně nápadný – monogram CK. Místo vzniku lze přečíst také jako Ingolstadt. Podobají se natolik, že nepochybně vznikly krátce po sobě. Důvodem, proč Kopp signoval kresbu Freisingerovým monogramem, mohl být obdiv k mistrovi, nebo snad šlo o variantu Freisingerova díla. Také není vyloučeno, že monogram není zcela původní.
Ikonografie ukládání do hrobu je pro německé prostředí nezvyklá, protože se přiklání k italskému vertikálnímu typu, jejž autor jistě poznal za svého římského pobytu.

Georg Kopp

Um 1570 Rottenburg am Neckar – 1622 (?) Straubing

Grablegung Christi

Um 1620
207 x 115 mm
Feder in Schwarz, Pinsel in Braun
Signiert: I. H. 624 / CF In Ingolstadt. / 1606?
Ursprüngliche Bestimmung: Giacomo Franco; später Caspar Freisinger
Provenienz: Übernommen aus dem Nationalmuseum 1949
Národní galerie v Praze, K 23682
Nicht publiziert

Die lockere, unfrisierte Strichführung der Zeichnung hatte wohl zur Folge, dass diese lange Jahre einer Urheberbestimmung getrotzt hat. Dazu haben in reichlichem Maße auch die irreführenden Monogramme beigetragen, die auch jetzt noch eine Komplikation darstellen. Caspar Freisinger, dessen Monogramm auf unserer Zeichnung der Hauptgrund für die Bestimmung seiner Urheberschaft war, wirkte abseits der Brennpunkte des mitteleuropäischen Manierismus. Freisinger war ein interessanter Zeichner, der auf ähnlich vibrierende Weise mit der Feder gearbeitet hat. Die Zeichnung weist aber Reste einer Datierung auf, die von einer Entstehung nach 1600 sprechen, also zu einer Zeit, als Freisinger höchstwahrscheinlich bereits tot war. Heinrich Geissler verwies auf die Nähe seiner Zeichnungen zum Stil Georg Kopps, eines weiteren urwüchsigen Künstlers, der eine Zeit lang in Ingolstadt tätig war (Geissler 1979, S. 168). Für dessen Urheberschaft spricht Kopps sehr ähnliche Zeichnung *Christus auf dem Ölberg* aus der Staatlichen Graphischen Sammlung in München. Die Signaturen auf dem Münchner Blatt sind ähnlich verwirrend: Es sind zwei – das Monogramm CH und – weniger auffällig – das Monogramm CK. Den Entstehungsort kann man auch als Ingolstadt lesen. Die Zeichnungen ähneln einander so weit, dass sie zweifellos kurz nacheinander entstanden sein müssen. Der Grund, warum er die Zeichnung mit Freisingers Monogramm signiert hat, könnte in seiner Bewunderung für den Meister liegen, vielleicht handelte es sich auch um eine Variante zu einem Freisinger-Werk. Ebenso wenig ist auszuschließen, dass das Monogramm nicht völlig original ist.
Die Ikonografie der Grablegung ist für den deutschen Raum ungewöhnlich, da sie sich dem vertikalen italienischen Typ zuneigt, den der Autor sicherlich bei seinem Romaufenthalt kennen gelernt hat.


LH 1624

25 Michael Treuding ml.

Doložen v Drážďanech v letech 1601, 1613 a v Lipsku v letech 1607 – 1615

Alegorie Malířství

1601
Pero černě, štětec šedě na modře tónovaném papíře
180 x 137 mm
Značeno: ..chael Treuding junior Dresden den 9. Januarius Ao 1601
Nápis: Künste soll mann billich Lieben,/ Dann sind sie sicher von der Dieben.
Provenience: Aukce Norimberk 1841; poté provenience neznámá; získáno převodem 1948
Národní galerie v Praze, DK 5383
Literatura: Schade 1969, č. kat. 116; Schade 1988.

V katalogu drážďanských kreslířů publikoval Werner Schade díla otce a syna Treudingů. Pro mladšího z nich měl však k dispozici jen popis kresby tehdy naposledy uvedené v norimberském aukčním katalogu z roku 1841 a samotný list byl v té době nezvěstný. Překvapivé proto bylo zjištění, že právě tato kresba je uložena ve sbírce Národní galerie v Praze, kde po celou dobu unikala pozornosti všech badatelů. Bohužel, cestu, kterou se sem dostala, dnes zjistíme jen těžko. Schade kresbu znovu publikoval v roce 1988 (viz literatura).
Nyní se nabízí srovnání kreslířského projevu otce a syna, obou působících v drážďanském okruhu. Starší z nich pracoval ještě stylem ovlivněným grafickou manýrou, syn se pak poněkud přiklonil ke stylu vycházejícímu z internacionálního manýrismu. Figury provedené hutnou kresbou, častou právě v severoněmeckých centrech, cítil jako soustavu údů a svalů organicky málo propojených, což lze pokládat za vklad otce-učitele. Výsledkem je pak originální, i když méně svižná, ale asi těžko zaměnitelná kresba. Další kresby Michaela Treudinga ml. nyní zřejmě poměrně dobře identifikujeme.
Žertovný verš v horní části listu a podrobná signatura odpovídají stylu kresby do Stammbuchu. Samotné vyobrazení malíře s paletou v ruce jako aktu není právě obvyklé. Těžko říci, zda měl k tomu autor nějaký symbolický důvod, nebo zda si jen oblíbil kreslení aktů (tomu však kvalita neodpovídá).

Michael Treuding d.J.

Anfang des 17. Jhs. in Dresden tätig, 1601 a 1613 in Dresden belegt, 1607 – 1615 Leipzig

Allegorie der Malerei

1601
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau auf blau getöntem Papier
180 x 137 mm
Signiert: ..chael Treuding junior Dresden den 9. Januarius Ao 1601
Aufschrift: Künste soll mann billich Lieben,/ Dann sind sie sicher von der Dieben.
Provenienz: Auktion Nürnberg 1841; danach Provenienz unbekannt; erworben durch Überführung im Jahr 1948
Národní galerie v Praze, DK 5383
Literatur: Schade 1969, Kat. Nr. 116; Schade 1988.

Im Katalog der Dresdener Zeichner hat Werner Schade die Werke von Vater und Sohn Treuding publiziert. Für den jüngeren der beiden stand ihm nur die Beschreibung einer damals letztmalig in einem Nürnberger Auktionskatalog von 1841 erwähnten Zeichnung zur Verfügung, während das Blatt selbst zu jener Zeit verschollen war. Daher überrascht die Feststellung, dass gerade diese Zeichnung in der Sammlung der Nationalgalerie in Prag hinterlegt ist, wo sie lange Zeit der Aufmerksamkeit aller Forscher entgangen ist. Leider lässt sich kaum der Weg ausfindig machen, wie sie hierher gelangt ist. Schade hat die Zeichnung erneut 1988 publiziert (s. Bibliographie).
Nun bietet sich ein Vergleich der zeichnerischen Ausdrucksweisen von Vater und Sohn an, die beide im Dresdener Umkreis gewirkt haben. Der ältere hat noch im Stil unter dem Eindruck der grafischen Manier gearbeitet, der Sohn hat sich vielmehr einem auf dem internationalen Manierismus fußenden Stil zugewandt. Die in einer gerade in den norddeutschen Zentren häufigen robusten Zeichenweise ausgeführten Figuren empfand er als ein System aus organisch wenig verbundenen Gliedmaßen und Muskeln, was er wohl von seinem Vater und Lehrmeister übernommen hatte. Das Resultat ist dann eine originelle, allerdings minder beschwingte und unverkennbare Zeichnung, so dass man weitere Zeichnungen von Michael Treuding d.J. jetzt wohl relativ gut identifizieren kann.
Der scherzhafte Vers in der Oberpartie und die detaillierte Signatur entsprechen dem Zeichenstil für Stammbücher. Die eigentliche Abbildung eines Malers mit Palette als Akt ist nicht gerade üblich. Schwer zu sagen, ob der Autor eine symbolischen Grund dafür hatte oder ob er nur einfach gerne Akte zeichnete (wogegen allerdings die Qualität spräche).


Künste soll man billig Lieben,
Dann sie sind süsse vor den Dieben,
Carl Ehrenberg Jünior.
Dresden den 9 Januarij
Ao 1801.

26 Augustin Braun

Kolem 1570 Kolín nad Rýnem – po 1639 Kolín nad Rýnem

Tobiáš se loučí

1609
Pero tmavě šedě, štětec hnědě a modře
190 x 255 mm
Značeno: 1609 / AB
Původní určení: Abraham Bloemaert; poté Augustin Braun (Therész Gherszi)
Provenience: Skutezky zakoupil u H. G. Guntenkunsta ve Stuttgartu; sběratelské razítko R. Peltzera (Lugt 2231)
Moravská galerie v Brně, B 2133
Literatura: Fučíková 1969, s. 77

Původnímu připsání kresby Abrahamu Bloemaertovi se nelze zcela divit nejen pro monogram AB, ale pro evidentní nizozemské vlivy. Therész Gherszi před časem rozeznala, že jde o dílo (a monogram) Augustina Brauna, což poté potvrdil Heinrich Geissler a Eliška Fučíková ji zařadila do své disertace. Přesto a i přes své kvality prozatím kresba unikala pozornosti dalších badatelů.

Kresby malíře a grafika Augustina Brauna často sloužily jako předlohy pro grafické listy, což je dost pravděpodobné i v tomto případě, kde lze – přihlédneme-li k námětu – předpokládat sérii dalších ilustrací k biblické knize *Tobiáš*. Ostatně například v Szépmüvészeti múzeum v Budapešti je uložena další Braunova kresba z cyklu. Grafický účel poněkud poznamenal jeho propracovaný až málo svižný kreslířský styl. Braun, který působil stranou nejvýraznějších ohnisek středoevropského manýrismu, vstřebal nizozemské vlivy zvláště v proporcích a modelaci figur nebo v provedení draperie. Nicméně náleží k okruhu pozdních manýristů (viz andělská postava), či snad lépe řečeno raně barokních umělců.

Námět loučení Tobiáše se slepým otcem Tóbitem a plačící matkou Chanou (Tobiáš 5, 17–18) možná zapadal do širšího cyklu věnovaného tomuto v katolických kruzích oblíbenému biblickému námětu. Braun zobrazil skupinu hlavních aktérů včetně anděla Rafaela a také psa, který Tobiáše doprovázel na cestě pro stříbro otce, jenž očekával brzkou smrt. V pozadí vidíme další výjevy z příběhu, které jsou ale natolik zběžně provedené, že nelze určit, kterou část zobrazují. Je ale dost pravděpodobné, že se týkají paralelního příběhu Tobiášovy budoucí ženy Sáry, kterou pomocí anděla zachránil před zlým démonem, podobně jako posléze vyléčil otcovu slepotu.

Poklidná kompozice oživená propletením paží postav a zvýrazněným půvabem anděla je zasazena do venkovského prostředí, čímž autor podtrhuje rodinný ráz knihy.

Augustin Braun

Um 1570 Köln am Rhein – nach 1639 Köln am Rhein

Der Abschied des Tobias

1609
Feder in Dunkelgrau, Pinsel in Braun und Blau
190 x 255 mm
Signiert: 1609 / AB
Ursprüngliche Bestimmung: Abraham Bloemaert; später Augustin Braun (Therész Gherszi)
Provenienz: Von Skutezky bei H.G. Guntenkunst in Stuttgart angekauft: Sammlerstempel R. Peltzer (Lugt 2231)
Moravská galerie v Brně, B 2133
Literatur: Fučíková 1969, S. 77

Die ursprüngliche Zuschreibung der Zeichnung an Abraham Bloemaert nimmt nicht wunder – nicht allein des Monogramms AB, sondern auch der augenfälligen niederländischen Einflüsse halber. Therész Gherszi hat vor einiger Zeit erkannt, dass es sich um eine Arbeit (und das Monogramm) von Augustin Braun handelt, was Heinrich Geissler anschließend bestätigt hat. Eliška Fučíková katsie in ihre Dissertation eingereiht. Diesem Umstand und auch ihren Qualitäten zum Trotz ist die Zeichnung bislang der Aufmerksamkeit weiterer Forscher entgangen.

Zeichnungen des Malers und Grafikers Augustin Braun dienten häufig als Stich- und Druckvorlagen, was auch im vorliegenden Fall recht wahrscheinlich ist, in dem man – angesichts des Themas – eine Serie weiterer Illustrationen zum biblischen Buch *Tobias* voraussetzen kann. Übrigens ist z.B in Szépmüvészeti Múzeum in Budapest eine weitere Braunsche Zeichnung aus dem Zyklus hinterlegt. Der Grafikzweck hat seinen durchgearbeiteten und nicht allzu schwungvollen Zeichnerstil etwas beeinträchtigt. Braun, der abseits der bedeutendsten Brennpunkte des mitteleuropäischen Manierismus wirkte, unterlag besonders in Figurenproportionen und -modellierung sowie in der Draperieausführung niederländischen Einflüssen. Des ungeachtet zählte er zum Umkreis der Spätmanieristen (s. die Engelsgestalt) oder besser gesagt der Frühbarock-Künstler.

Das Thema Tobias nimmt Abschied von seinem blinden Vater und seiner weinenden Mutter Hanna (Tobias 5, 17–18) hatte möglicherweise seinen Platz in einem breiteren, diesem in katholischen Kreisen beliebten biblischen Roman gewidmeten Zyklus. Braun hat die Gruppe der Hauptakteure einschließlich des Engels Raphaels und des Hündchens dargestellt, die Tobias auf seinem Weg begleitet haben, als er auszog, das Silber seines auf den baldigen Tod harrenden Vaters zu holen. Im Hintergrund sind weitere Szenen aus dieser Geschichte zu sehen, aber nur flüchtig ausgeführt, so dass nicht auszumachen ist, welche Passage sie darstellen. Mit großer Wahrscheinlichkeit beziehen sie sich auf die Nebenhandlung von Tobias künftiger Frau Sara, die der Engel vor dem bösen Geist retten half, so wie er letztlich auch die Blindheit des alten Vaters heilte.

Die ruhevolle, durch Verflechtung der Arme der Gestalten und Betonung der Anmut des Engels belebte Komposition ist in ein ländliches Ambiente eingefügt, durch das der Autor das familiäre Gepräge des Buches hervorhebt.



27 Anton Gasser

Kolem 1585 Augsburg - po 1622

Oslavení Josepha Heintze

1622
Pero černě, štětec šedě, kolorováno růžově, červeně a šedomodře
185 x 146 mm
Nápis špatně čitelný: Das Tudt der Kunst. Niemandts ersteigtz (?) / Wie wols Hoch kompt, ein schatt Nur Heist. Na soklu: Mioseph Heintz Ao. 1622
Původní určení: Joseph Heintz
Provenience: SVPU
Národní galerie v Praze, K 4485
Literatura: Fučíková 1969, s. 81; Zimmer 1988, obr. 11.

Hans Friedrich Schorer st., otec Hanse Friedricha Schorera, známého svérázného augsburského kreslíře 1. poloviny 17. století (č. kat. 34–69), přijal roku 1594 do učení Antona Gassera, jenž pak putoval po různých místech (v letech 1610 a 1611 je doložen v Praze), až roku 1615 získal místo drážďanského dvorního umělce (Schade 1969, s. 44).

Dalo by se říci, že se Schorerem ml. si byli blízcí nejen věkem, ale také nějakým způsobem i naturelem, u obou prosakujícím z kreslířského projevu i vztahu k umělecké praxi: Jistě si mnohé odnesli z téže dílny Schorera st., který jim nejspíše vštípil opravdu specifický rukopis: uzavřený, nápadně pevný objem tvořený plynulými čarami spoluvytvářejícími modelaci. Absence jakékoliv skicovitosti, lpění na výrazně artikulované, pevné, ale měkké linii u obou vede až ke stupni stylizace hraničícímu s ornamentalitou.

Dalším jejich společným rysem je rezignace na původnost díla. Zatímco Schorer vycházel z mnoha velmi různých vzorů - od nizozemských krajinářů, až po italské mistry předchozího století apod., přimkl se Gasser k jednomu umělci, ke kterému se otevřeně hlásil: k Josephu Heintzovi. Gasser zřejmě přešel ze Schorerovy dílny do dílny Heintzovy, kde se dále zdokonaloval. Obdivovatelem svého nového mistra pak již zůstal a často kopíroval jeho kresby. Kresba *Alegorie Malířství* ze sbírky Národní galerie je Heintzovi dedikována, u některých dalších rozeznáme Heintzovu původní předlohu, nebo o tom svědčí přípis samotného Gassera (např. nápis na jiném listě z Berlína „*...nach meines Herren Joseph Heintz...*", Zimmer 1988, s. 37, 298).

Velmi zajímavá, i když nepříliš jasná je ikonografie listu. Není pochyb o oslavném ladění symbolů. Kružidlo a štětec v ruce ženy jsou symboly umění nebo technických disciplín; kružidlo jako symbol správných proporcí drží v rukou Ripova Krása (Cesare Ripa 37). Spolu se zrcadlem tvoří symboliku perfektní práce. Zde ale drží putto v rukou hada. Není vyloučeno, že Gasser vyměnil symbol zrcadla, jež s kružidlem perfektní práci také symbolizuje, za hada, představujícího spolu se zrcadlem atribut Prudentie, přičemž had znamená právě obezřetnost anebo inteligenci. Nejméně záhadná je bílá hrdlička na ruce ženy, jejíž význam je jednoduchý: zdraví (Cesare Ripa 266).

Pozoruhodná je existence kopie kresby ve skicáři slezského zlatníka (Kat. Wroclaw 1995, č. kat. 220). Buď Gasser realizoval návrh v grafice, nebo snad vznikl obraz?

Anton Gasser

Um 1585 Augsburg - nach 1622

Ehrung für Joseph Heintz

1622
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, koloriert rosa, rot und grau-blau
185 x 146 mm
Aufschrift: Das Tudt der Kunst. Niemandts ersteigtz (?) / Wie wols Hoch kompt, ein schatt Nur Heist. Auf dem Sockel: Mioseph Heintz Ao. 1622
Ursprüngliche Bestimmung: Joseph Heintz
Provenienz: SVPU
Národní galerie v Praze, K 4485
Literatur: Fučková 1969, S. 81; Zimmer 1988, Tab. 11.

Hans Friedrich Schorer d.Ä., Vater von Hans Friedrich Schorer (Kat. Nr. 34–69), eines bekannten, eigenwilligen Augsburger Zeichners aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts hat 1594 Anton Gasser in die Lehre genommen, der dann auf die Wanderschaft ging, für die Jahre 1610 und 1611 in Prag belegt ist, bis er dann 1615 die Stelle eines Dresdener Hofkünstlers errungen hat (Schade 1969, S. 44).

Man könnte sagen, dass sich Gasser und Schorer d.J. nicht nur altersmäßig nahe standen, sondern gewissermaßen auch in ihrem Naturell, das aus der Arbeitsweise als Zeichner und Beziehung zur Kunstpraxis beider spricht: gewiss haben sie sehr viel aus der Werkstatt Schorers d.Ä. mitnehmen können, denn dieser hat ihnen eine spezifische Strichführung beigebracht, die man tatsächlich bei beiden ausmachen kann: das geschlossene, auffällig feste Volumen aus fließenden Linien, welche die Modellierung mitgestalten. Das Fehlen jeglicher Skizzenhaftigkeit, der Hang zur deutlich artikulierten, festen, doch dabei weichen Linie führen bei beiden zu einem an Ornamentalität grenzende Stilisierungsgrad.

Ein weiterer gemeinsamer Wesenszug ist der Verzicht auf die Originalität des Werks. Während Schorer von vielen recht unterschiedlichen Vorlagen ausging, hat sich Gasser nur an Joseph Hainz gehalten. Gasser ist offenbar aus Schorers Werkstatt in die von Heintz hinübergewechselt, wo er sich weiter vervollkommnet hat. Er ist dann für alle Zeiten Bewunderer seines neuen Meisters geblieben und hat häufig dessen Zeichnungen kopiert. Die Zeichnung Allegorie der Malerei aus der Sammlung der Nationalgalerie in Prag ist Heintzens Werk zugeeignet, bei einigen anderen ist Heintzens ursprüngliche Vorlage auszumachen oder wird vor Gasser selbst durch den Schriftzug (z.B. auf einem anderen Blatt aus Berlin) „*...nach meines Herren Joseph Heintz ...*" bestätigt (Zimmer 1988, S. 37, 208).

Hochinteressant, allerdings etwas unklar ist die Ikonografie des Blattes. Es besteht kein Zweifel an der glorifizierenden Gestimmtheit der Symbole. Zirkel und Pinsel in der Hand der Frau sind Symbole der Kunst oder technischen Disziplinen, wie Ripas Schönheit (Cesare Ripa 47) als Symbol der richtigen Proportionen einen Zirkel in der Hand hält, der zusammen mit dem Spiegel die Symbolik der perfekten Arbeit darstellt. Hier aber hält eine Putte eine Schlange in der Hand. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Gasser hier den Spiegel, der zusammen mit dem Zirkel für perfekte Arbeit steht, gegen eine Schlange ausgetauscht hat, die gemeinsam mit dem Spiegel zum Symbol der Prudentia wird, wobei gerade die Schlange für Klugheit steht. Nicht minder rätselhaft ist das weiße Turteltäubchen auf der Hand der Frau, dessen Bedeutung schlicht ist: Gesundheit (Cesare Ripa 266).

Ein wenig rätselhaft ist das Vorhandensein einer Kopie im Skizzenbuch eines schlesischen Goldschmieds (Kat. Wroclaw 1995, Kat. Nr. 220). Hat Gasser den Entwurf in eine Grafik umgesetzt, oder sollte am Ende ein Gemälde entstanden sein?


MIOSEPH. HEINTZ
Ao 1622.
13

28 David Heidenreich

1573 Freiberg – 1633 Vratislav

Ježíš jako chlapec

Dat. 1629
Pero černě, štětec šedě, vysvětlováno bělobou na zelenomodře tónovaném papíře
422 x 320 mm
Značeno: D. Heidenreich F – Ad 1629 am 30Decembris In Breslau
Nápisy shora: Gottes Jugling / Geschenkt/ dran.... // Bey Dag unndt Nacht i ... Mich in Acht?; na rámu medailonu: Also hat Gott die Welltt GeLibet Das Er Seinem Eingebornen Sohn: Gab, Auf das Alle Die an Ihn bleiben nicht Verloren Werten, Sondern Das Ewige Leben Haben. Johann 3 (Jan 3, 16); dole: Verbum Domini.
Původní určení: David Heidenreich
Provenience: Zakoupeno 1931 ze sbírky Aloise Kroha z Opavy
Slezské zemské muzeum v Opavě, 31, 29 [U 462 A]
Literatura: Kat. Wroclaw 1995, s. 85–86, č. kat. 281; Kat. Praha 2006, č. kat. II/3.7.

David Heidenreich, jeden z nejzajímavějších severoněmeckých kreslířů tvořících kolem roku 1600, působil podobně jako další severoněmecký kreslíř žijící ve Vratislavi Jacob Walther zprvu na drážďanském kurfiřtském dvoře, než přesídlil do Slezska. V jeho životopise však chybí cesta dále na jih, do Itálie nebo alespoň pobyt v Mnichově, proto jako kreslíř nevstřebal rafinovanost a lehkost italské manýry. Nevyznává smyslnou líbeznost patrnou například u Jacoba Walthera, nicméně v tvarosloví a stylizaci náleží k reprezentantům internacionálního manýrismu a zřetelné jsou u něj zejména vlivy Bartholomea Sprangera. Heidenreichovi byly vlastní rázné a výrazné perokresby, figury s nadsazenými rysy a stylizací těla, kreslené širokou stopou pera. Dozvuky rudolfínských vlivů však nejsou v díle příliš patrné a list je navíc podle signatury datován rokem 1629, kdy již obecně doznívaly. Pro Heidenreicha jako kreslíře také není zcela typická poloha, ve které se nám touto kresbou představuje – možná, že význam symboliky díla slohové prvky zatlačil do pozadí.
Piotr Oszczanowski, jenž kresbu před časem publikoval, upozornil na knihu *Carmen heroicum in natalem Domini Nostris Iesu Christi*, která vyšla ve Vratislavi roku 1583 a na jejímž titulním listě je zobrazena postava Krista jako chlapce (Kat. Wroclaw 1995, č. kat. 281, s. 85–86). Propracovaná kresba mohla také být návrhem pro grafický list, ale spíše šlo o samostatné dílo vzniklé pravděpodobně na objednávku některého z vratislavských zákazníků.
Komplikovaná stavba díla zaslouží pozornost: Umělec dostál požadavku vyložit obraz textem, zdůraznil knihu – Slovo Boží – a obraz malého Ježíše se symboly lásky a umučení umístil do samostatného medailonu. Máme co do činění s rozvinutou luteránskou ikonografií, která staví na slovu. Vztah Knihy – Slova Božího – a obrazu Božího syna a symbolů lásky a utrpení v samostatném rámu ovinutém růžencem by zasloužil důkladnější ikonografický rozbor.

David Heidenreich

1573 Freiberg – 1633 Breslau

Jesus als Knabe

Dat. 1629
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, mit Deckweiß aufgehellt auf blaugrün getontem Papier
422 x 320 mm
Signiert: D. Heidenreich F – Ad 1629 am 30Decembris In Breslau
Inschriften (von oben): Gottes Jugling / Geschenkt/ dran.... // Bey Dag unndt Nacht i ... Mich in Acht?; auf dem Medaillonrahmen: Also hat Gott die Welltt GeLibet Das Er Seinem Eingebornen Sohn: Gab, Auf das Alle Die an Ihn glauben nicht Verloren Werten, Sondern Das Ewige Leben Haben. Johann 3 (Johannes 3, 16); unten: Verbum Domini.
Ursprüngliche Bestimmung: David Heidenreich
Provenienz: Ankauf 1931 aus der Sammlung Alois Kroh aus Opava
Slezské zemské muzeum v Opavě, Inv. Nr. 31, 29 [U 462 A]
Literatur: Kat. Wroclaw 1995, S. 85–86, Kat. Nr. 281; Kat. Praha 2006, Kat. Nr. II/3.7.

David Heidenreich, einer der interessantesten um das Jahr 1600 tätigen norddeutschen Zeichner, hat so ähnlich wie Jacob Walter, ein weiterer in Breslau wirkender norddeutscher Zeichner, am Dresdener Kurfürstenhof gearbeitet, ehe er nach Schlesien abgewandert ist. In seiner Biographie vermisst man eine Reise in den Süden, nach Italien oder doch wenigstens einen Aufenthalt in München; und so hat er als Zeichner nicht die Raffinesse und Leichtigkeit der italienischen Manier angenommen. Er bekennt sich nicht zur sinnenhaften Lieblichkeit, die z.B. bei Jacob Walther zu sehen ist; dennoch gehört er mit seiner Formenwelt und Stilisierung zu den Repräsentanten des internationalen Manierismus, wobei vor allem Einflüsse von Bartholomäus Spranger hervorkommen. Heidenreich war eine rasante und markige Federzeichnung eigen, Figuren mit übertriebenen Gesichtszügen und Körperstilisierung, mit breitem Federstrich gezeichnet. Nachklänge der rudolfinischen Einflüsse kommen im Werk nicht sonderlich durch, zudem stammt das Blatt laut Signierung aus dem Jahr 1629, als diese ohnehin allgemein abgeklungen waren. Für Heidenreich als Zeichner ist die Haltung, in der er sich hier mit dieser Zeichnung vorstellt, nicht sonderlich typisch. Möglicherweise hat die Symbolschwere des Werks die Stilelemente in den Hintergrund zurückgedrängt.
Piotr Oszczanowski, der diese Zeichnung vor einiger Zeit publiziert hat, verwies auf das Buch *Carmen heroicum in natalem Domini Nostris Iesu Christi*, erschienen zu Breslau im Jahre 1583, dessen Titelblatt Christus als Knabe dargestellt (Kat. Wroclav 1995, Kat. Nr. 281, S. 85–86). Die durchgearbeitete Zeichnung könnte auch ein Stichentwurf gewesen sein, doch handelte es sich wohl eher um ein eigenständiges Werk, wahrscheinlich auf Bestellung eines Breslauer Auftraggebers entstanden.
Der komplizierte Aufbau ist bemerkenswert: Der Künstler wurde beauftragt, das Bild mit einem Text zu durchsetzen und hat das Buch – das Wort Gottes – betont, um das Bild des Jesusknaben mit den Symbolen der Liebe und Passion in einem selbständigen Medaillon unterzubringen. Hier liegt eine voll entfaltete lutheranische Ikonografie vor, die auf das Wort baut. Die Beziehung Buch – Gottes Wort und das Bild von Gottes Sohn mit den Symbolen der Liebe und des Opfertodes in einem selbständigen, mit einem Rosenkranz umwundenen Rahmen wäre einer gründlicheren ikonografischen Analyse wert.


Gottes
Ebenbild
Ist ferndt.
Dran Domino.
Also hat Gott die Welt geliebet
Das Er seinen Eingebornen Sohn
Nicht Leben
Johan. 3.
Verlohren werden
Sondern
Haben
Dreifenreich
Ao 1620 den 30
Decembris
in Breslau
Verbum Domini.
Dritz Englandt Mahler
Beim Mißwandt

29 Hans Krumper – kopie

Kolem 1570 Weilheim – 1634 Mnichov

Zvěstování Panny Marie

1. polovina 17. století
Pero černě, štětec šedě a hnědě
363 x 298 mm
Značeno: H. K. fecit; vpravo č. 12.
Původní určení: Německý mistr 1. pol. 17. stol.; poté Hans Krumper
Provenience: Převod ze Státní knihovny ČSR Klementinum 1962
Národní galerie v Praze, K 54816

Zvěstování Panny Marie je evidentní prací podle Hanse Krumpera. Jeho kresby jsou charakteristické svým pozdním prebarokním stylem rozmělňujícím sustrisovské principy. Můžeme dokonce uvažovat, že jde o vlastní Krumperovu kresbu, i když anděl nesoucí zvěst má krátkou paži: neúměrně krátkou ruku má ale také Kristus ze stuttgartského listu *Kristus s putti v oblacích* (Kaulbach 2007, č. kat. 344).
Výjev je úzkostlivě komponován do obdélníka a lze uvažovat o účelu kresby pro grafické zpracování, čemuž by odpovídala signatura doplněná označením fecit. Panna Marie sedí u okna a postele s nebesy u čtecího pultíku, stranou odložila vyšívání symbolizující její ženské ctnosti. Zajímavé je, že se pohledem neobrací k archandělovi, jak tomu obvykle bývá, ale dívá se na nás.

Hans Krumper – Kopie

Um 1570 Weilheim – 1634 München

Mariä Verkündigung

1. Hälfte des 17. Jhs.
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau und Braun
363 x 298 mm
Signiert: H. K. fecit; rechts Nr. 12.
Ursprüngliche Bestimmung: Deutscher Meister aus der 1. Hälfte des 17. Jhs.; später Hans Krumper
Provenienz: Überführung aus der Staatsbibliothek der ČSR im Klementinum 1962
Národní galerie v Praze, K 54816

Diese *Mariä Verkündigung* ist offensichtlich eine nach Hans Krumper gefertigte Arbeit. Charakteristisch für dessen Zeichnungen ist ein spätbarocker, Sustris' Prinzipien verwässernder Stil. Man könnt sogar meinen, dass hier eine eigenhändige Krumper-Zeichnung vorliegt, auch wenn der die Botschaft überbringende Engel einen kurzen Arm hat: auch der Christus vom Stuttgarter Blatt hat einen unproportional kurzen Arm (*Christus mit Putten auf Wolken*, Kaulbach 2007, Kat. Nr. 344).
Die Szene wurde sorgfältig in ein Rechteck komponiert und die Zeichnung könnte zwecks weiterer grafischer Verarbeitung entstanden sein, wofür auch die durch das Wort fecit ergänzte Signierung spricht. Die Jungfrau Maria sitzt am Fenster und Himmelbett mit Betpult, die ihre die weiblichen Tugenden symbolisierende Stickerei ist beiseite gelegt. Interessanterweise wendet sie ihren Blick nicht wie üblich dem Erzengel, sondern dem Betrachter zu.


H. K. fecit.
12.

30 Hans Krumper

Kolem 1570 Weilheim – 1643 Mnichov

Čtyři andílci s malým Ježíšem, hlavou Jana Křtitele a christologickými symboly

Počátek 17. století
Pero hnědě, štětec šedě
393 x 291 mm
Značeno: I.K. fecit
Nápisy: Hoc serica involutas fruct, ...
Provenience: Causa Dvořák
Národní galerie v Praze, K 54814
Nepublikováno

Kresba zasazená do orámování pravděpodobně oltářní architektury se přes své velké poškození zachovala se signaturou I.K. Kreslířský projev je velmi blízký mnichovskému Hansi Krumperovi, jenž pokračoval ve výzdobě mnichovské rezidence a tamních církevních objektů po svých velkých předchůdcích Friedrichu Sustrisovi, Peteru de Witte zv. Candid a dalších. Široké ploské tváře andílků a také jejich poněkud krátké paže, zjednodušující stylizace rostlinných ornamentů jsou pro jeho tvorbu rozmělňující původní sustrisovské impulzy typické. Matoucí se zdá jen signatura I.K. fecit. Fecit se používalo více v případě grafik, ale na některých – i původních – kresbách je také nalezneme. Krumperův monogram bychom čekali v podobě H.K., ale můžeme vzít v úvahu také původní podobu křestního jména – Johann, latinsky psaného Iohannes –, a první písmeno signatury by Krumperovi tak odpovídalo. Jak uvádí Hans-Martin Kaulbach, v mnichovském Stadtmuseum (Graphische Sammlung, inv. č. 36/1895) je uložen návrh relikviáře se sv. Tiburtiem, podepsaný stejnou signaturou (Kaulbach 2007, č. kat. 345, s. 177).
Ikonografie listu je pro katolické prostředí méně obvyklá, jak ale vidíme v Kaulbachově katalogu, Krumper se podobnými náměty zabýval (Kaulbach 2007, *Andělé s Veroničinou rouškou a nástroji umučení*). Zde je nápadný důraz na hedvábí, které drží andílci a o kterém hovoří všechny nápisy. Není vyloučeno, že obraz u Krumpera objednal například některý cech hedvábníků.

Hans Krumper

Um 1570 Weilheim – 1634 München

Vier Engelchen mit dem Jesusknaben, dem Kopf des Johannes des Täufers und weiteren Christologiesymbolen

Anfang des 17. Jhs.
Feder in Braun, Pinsel in Grau
393 x 291 mm
Signiert: I.K. fecit
Beschriftungen: Hoc serica involutas fruct, ...
Provenienz: Causa Dvořák
Národní galerie v Praze, K 54814
Nicht publiziert

Diese in eine vermutlich zu einer Altararchitektur gehörende Umrahmung eingefügte Zeichnung hat ungeachtet ihres hohen Beschädigungsgrades die Signierung I.K. bewahrt. Die Strichführung kommt dem Münchner Hans Krumper sehr nahe, der die Ausschmückung der Münchner Residenz und der dortigen Sakralbauten die Arbeit seiner großen Vorgänger Friedrich Sustris, Peder de Witte, genannt Candid und anderer fortgesetzt hat. Die breiten, platten Engelsgesichter sowie die etwas zu kurz geratenen Arme, die vereinfachende Stilisierung der Pflanzenornamente sind für sein die ursprünglich von Sustris stammenden Impulse verwässerndes Schaffen typisch. Leicht irreführend scheint nur die Signierung I.K. fecit zu sein. Das Wort fecit wurde eher für den Fall einer Grafik verwendet, doch ist es auch auf manchen Zeichnungen, sogar auf Originalen zu finden. Krumpers Monogramm könnte man in der Gestalt H.K. erwarten, doch muss man dabei die Urform seines Vornamens in Betracht ziehen – Johann, lateinisch Iohannes geschrieben. Der zweite Buchstabe entspricht dann klar dem Namen Krumper. Wie Hans-Martin Kaulbach anführt, wird im Münchner Stadtmuseum (Graphische Sammlung, Inv. Nr. 36/1895) ein Entwurf zu einem Reliquienschrein mit dem hl. Tiburtius aufbewahrt, der die gleiche Signierung trägt (Kaulbach 2007, Kat. Nr. 345, S. 177).
Die Ikonografie des Blattes ist für ein katholisches Milieu weniger üblich, doch wie aus Kaulbachs Katalog hervorgeht, hat sich Krumper mit derartigen Themen befasst (Kaulbach 2007, *Engel mit dem Schweißtuch der Veronica und den Marterwerkzeugen*). Hier fällt der Nachdruck auf die Seide auf, die die Engel halten und die alle Beschriftungen erwähnen. Es ist nicht auszuschließen, daß das Bild bei Krumper von einer Seichenmacherzunft in Auftrag gegeben wurde.


Hoc serico inuolutus fuit Pamus quo Christi seu in. truc[illegible]etis seu depositi. natura sacrificat. terra fuit.
Pars serici flavi, quo fasciæ Christi nati involutæ fuerunt.
E serico albo segmen quo seruabat in B. Virginis deiparæ camisia, quam gestabat cu Dei filiu mundi salute daret.
Sericu hoc rubru continebat linteu quod S. I. Baptistæ substernu fuerat ei sanguine purpurabat cu ja carcere capite p. illerebiæ.

31 Andreas Fischer

Činný počátkem 17. století

Madona s dítětem

1613
Pero černě, štětec šedě
160 x 118 mm
Značeno: 1613 Andreas F(R)iescher – Maler Gesell in P...?
Původní určení: Neznámý kreslíř 17. století
Provenience: Landes Museum Prag – razítko LMP; převedeno z Národního muzea 1949
Národní galerie v Praze, K 25675

Ke kresbě se naštěstí zachovala stará fotografie, na které je ještě patrné správné datum 1613, nikoli 1648, jak se zdá dnes, kdy kresba znatelně zestárla.
Hrdě podepsaný autor Andreas – snad – Fischer byl v té době tovaryšem v některém městě snad od P, nicméně zde opět narazíme na nečitelnost textu. Thieme-Becker uvádí jednoho malíře Andrease Fischera, ale ten zemřel v Norimberku již v roce 1608. Možná také jde o umělce působícího ve Vratislavi (viz životopisy).
Styl kresby je již poznamenán nastupujícím barokem a nezdá se, že by vznikl v některém z center, kde se pěstovala manýristická kresba, jistý půvab jí však nechybí.

Andreas Fischer

Zu Beginn des 17. Jhs. tätig

Madonna mit dem Kind

1613
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
160 x 118 mm
Signiert: 1613 Andreas F(R)iescher – Maler Gesell in P...?
Ursprüngliche Bestimmung: Unbekannter Zeichner des 17. Jhs.
Provenienz: Landes Museum Prag – Stempel LMP; 1949 aus dem Nationalmuseum überführt
Národní galerie v Praze, K 25675

Zur Zeichnung ist glücklicherweise eine alte Fotografie erhalten geblieben, auf der noch das richtige Datum 1613 zu sehen ist und nicht 1648, wie es heute scheinen will, nachdem die Zeichnung sichtlich gealtert ist.
Der stolz unterzeichnete Urheber Andreas – vielleicht – Fischer war demzufolge damals Geselle in einer wohl mit P beginnenden Stadt, doch stoßen wir hier wieder auf die Unleserlichkeit des Textes. Thieme-Becker nennt einen Maler Andreas Fischer, doch ist dieser bereits 1608 in Nürnberg verstorben. Möglicherweise hat es sich aber um einen in Breslau tätigen Künstler gehandelt (s. Biografie).
Der Stil der Zeichnung ist schon vom anbrechenden Barock gekennzeichnet und es hat nicht den Anschein, als sei sie in einem der Zentren entstanden, in denen die manieristische Zeichnung gepflegt wurde, doch kann man ihr einen gewissen Reiz nicht absprechen.



Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění - knihovna
116 42 Praha 1, Celetná 20

32 Matthäus Merian st.

1593 Basilej - 1650 Schwalbach

Zavraždění Albrechta z Valdštejna v Chebu 25. února 1634

Pero hnědě, štětec šedě na grafitové podkresbě
263 x 345 mm
Neznačeno
Původní určení: Matthäeus Merian
Provenience: Zakoupeno ze soukromého majetku 1982
Národní galerie v Praze, K 52181
Literatura: Kat. Eisenstadt 1992, č. kat. 3.11; Kat. Frankfurt a. M. 1993, č. kat. 107; Kat. Praha 1997, č. kat. V/310; Kat. Praha 2007, č. kat. 5. 4.

Kresba představuje typickou polohu figurativní tvorby Merianovy grafické dílny, jejíž rozsáhlá produkce zahrnovala zejména topografické a krajinářské tisky. Vycházely jako volné listy nebo ve svazcích (např. *Topographia* M. Zeillera). Dále zde vznikaly menší knihy emblémů, ale známé jsou zvláště různé ilustrace historických prací, jako tzv. *Godfrieds Chronik* nebo *Theatrum Europaeum*, které vycházelo postupně ve svazcích a informovalo o dřívějších i soudobých událostech. Ve třetím dílu v roce 1634 vyšel mědiryt s vyobrazením zavraždění Albrechta z Valdštejna v Chebu. Podle data je zřejmé, že Merianova dílna pružně reagovala na aktuální evropské dění, kde představovala vražda významného ambiciózního generála a vévody frýdlantského Albrechta z Valdštejna mimořádnou událost. Původně vyšel list jako samostatný leták. Merianova vlastnoruční kresba pojímá zobrazení události jako seriál a pro autentičnost jako noční scénu ve světle loučí. Noční atmosféra vynikla zejména na mědirytu, jenž vznikl vzápětí, ale ani kresbě nelze upřít působivost. Na kresbách Matthäuse Meriana je patrný jeho „umělecký původ" z rodu švýcarských malířů skleněných vitrají, oboru, který v 16. a na přelomu 16. a 17. století kvetl právě v horním Porýní. Jejich kresebná manýra spočívala v důrazu na kontury a lapidární stíny, jak bylo pro sklomalbu, kde hrál roli čitelný obrys, zapotřebí. Tento kreslířský projev si Merian ponechal pro předlohy svých grafik. Kresba vraždy Albrechta z Valdštejna navíc dokládá jeho mistrovství v podání figurálních námětů a v tomto případě také jeho neobyčejnou schopnost kompoziční vyváženosti a přesvědčivosti skupinových scén. Je začerněná na rubové straně, nepochybně tedy sloužila jako přímá předloha pro mědiryt, což ostatně plyne i z jejího zrcadlového obrácení.

Matthäus Merian d.Ä.

1593 Basel - 1650 Schwalbach

Ermordung Albrechts von Wallenstein in Eger am 25. Februar 1634

Feder in Braun, Pinsel in Grau auf Grafit-Vorzeichnung
263 x 345 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Matthäus Merian
Provenienz: Ankauf aus Privatbesitz 1982
Národní galerie v Praze, K 52181
Literatur: Kat. Eisenstadt 1992, Kat. Nr. 3.11; Kat. Frankfurt a. M. 1993, Kat. Nr. 107; Kat. Praha 1997, Kat. Nr. V/310; Kat. Praha 2007, Kat. Nr. 5. 4.

Die Zeichnung zeigt den typischen Standard der Figuralzeichnerei aus der Merianwerkstatt, deren Riesenproduktion Topografie- und Landschaftsdrucke umfasste. Diese kamen als fliegende Blätter oder in Bänden heraus (wie z.B. die *Topographia* von M. Zeiller). Ferner sind hier kleinere Emblembücher entstanden, doch besonderen Ruhm haben die verschiedenen Illustrationen zu historischen Arbeiten errungen, wie z.B. *Godfrieds Chronik* oder *Theatrum Europaeum*, die die nach und nach in Bänden herauskamen und über frühere bzw. aktuelle Ereignisse unterrichteten. Im dritten Band des Jahres 1634 erschien ein Kupferstich, auf dem die Ermordung Albrechts von Wallenstein in Eger dargestellt war. Anhand des Datums ist klar, dass Merians Werkstatt hier sehr flexibel auf einen aktuellen europäischen Vorgang reagierte, den der Mord am bedeutenden und ehrgeizigen General, dem Herzog von Friedland Albrecht von Wallenstein ja vorstellte. Ursprünglich erschien der Stich als fliegendes Blatt. Merians eigenhändige Zeichnung erfasst das Ereignis als Bilderserie und der Authentizität halber als nächtliche Szene im Licht von Kienspänen. Die nächtliche Atmosphäre kann vor allem auf dem unmittelbar darauf erscheinenden Kupferstich gut heraus, doch auch der Zeichnung kann man den Effekt nicht abstreiten.
An Merians Zeichnungen lässt sich seine „künstlerische Abstammung" aus einer schweizerischen Glasmalersippe ablesen, die also in einem Fach arbeitete, das im Lauf des 16. und 17. Jahrhunderts gerade am Oberrhein in Blüte stand. Ihre Zeichenmanier fußte auf der betonten Kontur und den lapidaren Schatten, die bei der Glasmalerei, in der ein klar leserlicher Umriss eine Rolle spielte, vonnöten waren. Diese zeichnerische Arbeitsweise hat Merian auch für seine Druckvorlagen beibehalten. Die Zeichnung mit Wallensteins Ermordung belegt übrigens seine Meisterschaft in der Präsentation von Figuralmotiven und in diesem Fall auch seiner außergewöhnlichen Fähigkeit zur kompositorischen Ausgewogenheit und Überzeugungskraft von Gruppenszenen. Die Zeichnung ist rückseitig geschwärzt, sie hat also zweifellos unmittelbar als Kupferstichvorlage gedient, was übrigens auch aus ihrer Spiegelverkehrung hervorgeht.



33 Matthäus Merian – kopie

1593 Basilej – 1650 Schwalbach

Mucius Scaevola před Porsenou

Krycí barvy a zlato na papíře
85 x 135 mm
Neznačeno
Původní určení: Český mistr 2. pol. 16. stol.
Provenience: Dřívější neznámá; převedeno do Národní galerie 1949
Národní galerie v Praze, K 43166
Literatura: Volrábová 2006, s. 156.

Provedení listu v miniaturistickém duchu dříve vedlo badatele k tomu, že určili kresbu do české knižní malby 16. století. V Německu ale podobné kabinetní exempláře vznikaly také například z ruky Johanna Königa nebo Adama Elsheimera.

Námět díla je zřejmý: Římský voják Gaius Mucius, který chtěl zabít etruského krále Porsenu, zabil omylem pokladníka a byl nato Porsenou vyslýchán. Pohrůžce mučení ohněm se ale vysmál; sám si pravou ruku nechal pálit plameny a od té doby byl zván Mucius Scaevola – Levoruký (Livius II, 12–13; Plutarchos, Publicola, 17, 1; Val. Max. Lib. III. De Patientia, Cap. iii.). Příběh byl „přijat" mezi exempla ctností jako příklad statečné trpělivosti. Šlo o poměrně oblíbený motiv, který se objevoval v italském a německém umění od 15. století až do konce století sedmnáctého (viz literatura).

Naše kresba poněkud trpí nedostatkem lehkosti, což napovídá, že její předlohou byl grafický list: ilustrace z *Historische Chronica der vier Monarchien von Erschaffung der Welt* ... Johanna Lud. Godfrieda, zv. *Godfrieds Chronik*, jež vycházela v letech 1629–1634. Mezi ilustracemi Liviových *Dějin*, které se staly součástí díla, je vytištěno téměř identické vyobrazení Mucia Scaevoly (ilustraci mně pomohl nalézt Achim Riether). Náš kreslíř tedy ilustraci nejen okopíroval, ale povýšil ji na miniaturní malbu.

Lze už jen dodat, že jak Merian, tak náš autor nechají Muciovi pálit ruku levou.

Matthäus Merian – Kopie

1593 Basel – 1650 Schwalbach

Mucius Scaevola vor Porsenna

Deckfarbe und Gold auf Papier
85 x 135 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Böhmischer Meister aus der 2. Hälfte des 16. Jhs.
Provenienz: Ursprünglich unbekannt; 1949 in die Nationalgalerie überführt
Národní galerie v Praze, K 43166
Literatur: Volrábová 2006, S. 156.

Die Ausführung des Blattes im miniaturistischen Geist hat früher die Forscher irregeführt, die daher die Zeichnung in die böhmische Buchmalerei des 16. Jahrhunderts eingeordnet haben. In Deutschland sind aber auch ähnliche Kabinettstücke entstanden, beispielsweise von der Hand Johann Königs oder Adam Elsheimers.

Das Thema ist eindeutig: Der römische Krieger Gaius Mucius hat in der Absicht, den Etruskerkönig Porsenna zu töten, irrtümlich dessen Kämmerer erschlagen und wurde von Porsenna verhört. Die Drohung, er werde mit Feuer gefoltert, hat er verlacht und sich selbst die rechte Hand über einem Kohlenbecken verbrennen lassen, was ihm den Namen Mucius Scaevola – Linkshand eintrug (Livius II, 12–13; Plutarch, Publicola, 17, 1; Val. Max. Lib. III. De Patientia, Cap. III.). Die Geschichte wurde unter die Exempel der Tugendhaftigkeit als Beispiel für Standhaftigkeit und Leidensfähigkeit aufgenommen. Es handelte sich um ein relativ beliebtes Motiv, das in der italienischen und deutschen Kunst vom 15. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts immer wieder aufgetaucht ist (s. Bibliographie).

Unsere Zeichnung leidet ein wenig an mangelnder Leichtigkeit, was die Vermutung nahe legt, dass ihr ein Stich zur Vorlage gedient hatte: eine Illustration aus der *Historischen Chronica der vier Monarchien von Erschaffung der Welt* ... von Johann Lud. Godfried, genannt *Godfrieds Chronik*, erschienen in den Jahren 1629–1634. Unter den Illustrationen von Livius' *Geschichte*, die zum Bestandteil des Werks wurde, ist eine fast identisch Abbildung des Mucius Scaevola abgedruckt (bei der Suche nach dieser Illustration hat mir Achim Riether geholfen). Unser Zeichner hat also nicht nur eine Illustration kopiert, sondern diese sogar zur Miniaturenmalerei erhoben.

Allerdings mit einem Schönheitsfehler: Sowohl Merian als auch der vorliegende Autor lassen Mucius' linke Hand verbrennen.



34–69 Hans Friedrich Schorer

1585 Augsburg – 1654 Augsburg

K málokterému uměleckému projevu se tolik hodí slohové označení tvorby „mezi manýrismem a barokem", jako ke kresbám Hanse Friedricha Schorera, i když i v rámci tohoto okruhu představuje jeho dílo zvláštní proud. Schorerův rukopis je natolik nápadně „artikulovaný", že jej někteří badatelé považovali až za suchý. Oproti dalším augsburským kreslířům v jeho projevu nalezneme málo vzletnosti a v tomto srovnání jej shledáme opravdu méně „múzickým". Nelze mu však upřít jistý půvab. Augsburští mistři počátkem 17. století vesměs ctili jistý kreslířský styl, jejž reprezentovali například stárnoucí Matthias Kager nebo Johann König, či Caspar Strauss. Schorerův rukopis však má jistě kořeny již v dílně jeho otce a učitele Hanse Schorera. Schorerova umělecká východiska jsou tedy na jednu stranu stále nejasná, na druhou stranu však až příliš zřejmá: V jeho díle nalezneme vzory italských a německých mistrů, citovaných po kouskách někdy zřetelně, jindy velmi modifikovaně. Z tohoto eklektismu pak vznikl jeho svébytný nezaměnitelný styl. Námětová škála jeho kreseb sahá od krajin, přes mytologické výjevy, po ornamentální návrhy včetně uměleckořemeslných prací.

Kresby Hanse Friedricha Schorera není těžké rozeznat. Jsou svérázně stylizovány, někdy až do krajností. Schorerův augsburský současník Johann König pracoval podobně, ale jeho stylizace jsou hutnější a postrádají jakousi poetičnost, kterou nacházíme v Schorerovi.

Jutta Grewenig, která se pokusila sestavit Schorerův životopis, si klade otázku, kde vzal tolik vzorů pro své celkem vzato kompilační dílo (Grewenig 1983). Zřejmě má pravdu, že své četné italské vzory měl prostředkovány významnými umělci, které znal z Augsburgu – například Hansem Rottenhammerem, Matthiasem Kagerem nebo a zejména Lucasem Kilianem, na jehož grafické listy při pohledu na Schorerovy kresby mnohdy pomyslíme. Velmi lákavá je zřejmě představa, že navštívil Prahu. Víme, že v Praze v letech 1610 a 1611 byl Schorerův „spolužák" z otcovy dílny Anton Gasser (Schade 1969, s. 44) a je docela možné, že se oba bývalí tovaryši mohli stýkat i v pozdějších letech, kdy je již společná dílna nespojovala; některé náměty mu Gasser mohl také zprostředkovat.

Otázkou zůstává účel Schorerových kreslířských aktivit. Jako předlohy pro grafické listy, jak tomu často bývalo u jeho kolegů, většinou nesloužily, jak lze usuzovat z mizivého počtu grafik, které známe (Grewenig 1983). Kaulbach míní, že pracoval zejména pro uměleckořemeslné dílny (Kaulbach 2007, s. 613). To je dost pravděpodobné už proto, že v Augsburgu kvetlo v 17. století zejména stříbrnictví. Jak uvádí Heinrich Geissler, pravděpodobně prodával své kresby pro potřeby stříbrníků nebo jako samostatné sběratelské listy, což podporuje skutečnost, že kresby často signoval a datoval. Před časem se na aukci Kunsthaus Lempertz objevil obraz *Klanění králů*, jenž je podepsán „Schorer" (http://www.internationaleauctioneers.com/data/lempertz/856/0240763/jpg, vyhledáno 23. 2. 2007) Nejde o dílo vysokých kvalit, nicméně pro nás je neobyčejně zajímavý. Některá místa – jako například draperie plášťů některých králů – jsou provedena řemeslně dobře, jinde se zdá, že malíř nezvládal základní malířské zásady. Typy figur, zejména tváře Marie a Josefa, mají k Schorerovým pracím opravdu velmi blízko. Jde-li skutečně o Schorerovo dílo, je vidět, že existují ještě velké rezervy v poznání jeho uměleckých činností.

Hans Friedrich Schorer

1585 Augsburg – 1654 Augsburg

Für kaum eine künstlerische Leistung trifft die Bezeichnung „zwischen Manierismus und Barock" besser zu als für die Zeichnungen von Hans Friedrich Schorer, obgleich sein Werk im Rahmen dieses Umkreises eine Sonderströmung darstellt. Schorers Federführung ist so auffällig „artikuliert", dass sie von manchen Forschern als trocken angesehen wurde. Gegenüber anderen Augsburger Zeichnern findet man in seiner Arbeitsweise nur wenig Beschwingtheit und sie kann in einem solchen Vergleich wirklich als minder „musisch" befunden werden. Allerdings kann man ihr einen gewissen Reiz nicht abstreiten. Die Augsburger Meister des frühen 17. Jahrhunderts hielten durchweg einen gewissen Zeichenstil hoch, wie ihn beispielsweise der alternde Matthias Kager, Johann König oder Caspar Strauss repräsentierten. Schorers Linienführung hatte bereits im Werk seines Vaters und Lehrmeisters Hans Schorer gewisse Wurzeln. Schorers künstlerische Ausgangspunkte sind einerseits immer noch unklar, anderseits wieder allzu offensichtlich: man findet in seinem Werk Vorlagen italienischer und deutscher Meister, die stückweise manchmal deutlich, anderswo wieder stark modifiziert zitiert werden. Aus diesem Ekletizismus ist dann sein eigenwilliger, unverkennbarer Stil entstanden. Die Themenskala seiner Zeichnungen reicht von Landschaften über mythologische Themen bis hin zu Ornamentalentwürfen einschließlich kunsthandwerklicher Arbeiten.

Zeichnungen von Hans Friedrich Schorer sind ohne Schwierigkeiten zu erkennen. Sie sind eigenwillig, manchmal bis ins Extrem stilisiert. Sein Augsburger Zeitgenosse Johann König hat ähnlich gearbeitet, doch sind dessen Stilisierungen robuster und entbehren eine gewisse Poetik, die man bei Schorer findet.

Jutte Grewenig, die den Versuch unternommen hat, Schorers Biografie zusammenzutragen, stellt sich die Frage, woher er so viele Vorlagen für sein eigentlich kompilierendes Werk genommen hat (Grewenig 1983). Sie hat offensichtlich darin recht, dass ihm seine zahlreichen italienischen Vorbilder durch bedeutende Künstler, die er aus Augsburg kannte, vermittelt worden waren – beispielsweise durch Hans Rottenhammer, Matthias Kager oder Lucas Kilian, der in erste Linie zu nennen wäre und dessen Stiche einem beim Blick auf Schorers Zeichnungen häufig in den Sinn kommen. Höchst verlockend ist auch die Vorstellung, dass er Prag besucht haben könnte. Bekanntlich hat Schorers „Mitschüler" aus der väterlichen Werkstatt Anton Gasser in den Jahren 1610 und 1611 in Prag geweilt (Schade 1969, S. 44) und es ist durchaus denkbar, dass die beiden einstigen Gesellen auch in späteren Jahren Kontakt gehalten haben, als sie nicht mehr durch eine gemeinsame Werkstatt miteinander verbunden waren, so dass möglicherweise auch Gasser einige Themen vermitteln konnte.

Eine Frage bleibt der Zweck seiner zeichnerischen Tätigkeit. Als Vorlagen zu Stichen oder Drucken, wie das bei seinen Kollegen zu sein pflegte, haben sie größtenteils nicht gedient, wie man aus der verschwindend geringen Zahl der von ihm bekannten Grafiken schließen kann (Grewenig 1983). Kaulbach ist der Meinung, er habe vorwiegend für Kunsthandwerkstätten gearbeitet (Kaulbach 2007, S. 613). Das ist allein schon deshalb wahrscheinlich, weil im 17. Jahrhundert in Augsburg vor allem die Silberschmiedekunst in Blüte stand. Wie Heinrich Geissler geschrieben hat, verkaufte er seine Zeichnungen mut-

Ve sbírce staré kresby v Národní galerii v Praze nalezneme 29 listů, které mu lze připsat. Většina těchto kreseb byla zahrnuta do dvou bohužel nevydaných prací – již citované magisterské práce Jutty Grewenig z roku 1983 a do disertace Elišky Fučíkové z roku 1969. Některé kresby jsou datovány, takže je lze chronologicky zařadit. S ostatními nedatovanými máme poněkud potíž: Schorerův kreslířský rukopis se nijak výrazně nevyvíjel, přesto jsem se pokusila na základě analogií s datovanými kresbami seřadit je v chronologickém sledu.

maßlich für den Gebrauch der Silberarbeiter oder als selbständige Sammlerstücke, wofür der Umstand spricht, dass er seine Zeichnungen häufig signiert und datiert hat. Vor einiger Zeit tauchte auf einer Auktion des Kunsthauses Lempertz ein Bild *Anbetung der Könige* auf, das mit „Schorer" unterschrieben ist (http://www.internationaleauctioneers.com/data/lempertz/856/0240763/jpg, aufgesucht am 23. 2. 2007). Es handelt sich nicht um ein Werk von hoher Qualität, doch ist es für uns außerordentlich interessant. Einige Stellen – wie z.B. die Manteldraperie bei einigen Königen – sind handwerklich gut ausgeführt, an anderen Stellen scheint es, dass der Künstler elementare Grundsätze der Malerei nicht im Griff hatte. Die Figurentypen, insbesondere die Gesichter von Maria und Joseph, stehen den Arbeiten von Schorer wirklich sehr nahe. Sollte es sich tatsächlich um ein Schorer-Werk handeln, kann man daran ersehen, dass angesichts seiner Kunst faktisch noch große Wissenslücken bestehen.

In der Sammlung Alte Kunst der Nationalgalerie in Prag sind 29 Blätter zu finden, die Schorer zugeschrieben werden können. Die meisten dieser Zeichnungen wurden in zwei leider nicht herausgegebene Arbeiten eingereiht – in die bereits erwähnte Magisterarbeit von Jutta Grewenig aus dem Jahr 1983 und in die Dissertationsarbeit von Eliška Fučíková aus dem Jahr 1969, die breiteren Kreisen vorenthalten blieben. Einige Zeichnungen sind datiert, so dass man sie chronologisch aneinanderreihen kann. Mit den restlichen undatierten gibt es gewissen Schwierigkeiten: Schorers Zeichenstil hat sich nicht augenfällig fortentwickelt. Trotzdem habe ich den Versuch unternommen, sie aufgrund von Analogien zu den datierten Zeichnungen in eine chronologische Reihenfolge zu bringen.

34 Krajina

1609
Pero v tmavě šedém tónu, kolorováno lehkými tóny hnědé a modré
196 x 211 mm
Značeno uprostřed vpravo dole: „HSF"; vlevo nahoře datováno: 1609
Původní určení: Dříve Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer (Fučíková)
Provenience: Převzato z Národního muzea 1949
Národní galerie v Praze, K 24799
Literatura: Fučíková 1969, s. 103; Grewenig 1983, s. 266, č. kat. F 3.

Schorerovy krajiny nalezneme také v jiných evropských sbírkách. Například Szépmüvészeti múzeum v Budapešti některé vlastní, jiné nedávno publikoval Hans Martin Kaulbach v soupisovém katalogu (Kaulbach 2007, č. kat. 620–622); stuttgartské jsou však z pozdějšího období. Je nasnadě, že ve všech případech modifikoval grafiky nizozemských umělců, zejména Hanse Bola (1534–1593). Kresby měly nejspíše reprezentovat finální umělecké dílo, určené do některé sbírky, kde si majitelé přáli vlastnit díla v nizozemském duchu. Jisté styčné body bychom nalezli s krajinami jiného Schorerova současníka Rudolfa Meyera (1605–1638) a jak naznačuje Achim Riether, je možné, že Meyer jeho krajiny znal (Riether 2002, č. kat. 384).
Obě krajiny jsou kresleny na čtyřiadvacetiletého kreslíře podivuhodně vyzrálým rukopisem.

Landschaft

1609
Feder in dunklem Grauton, in leichten Braun- und Blautönen koloriert
196 x 211 mm
Signiert Mitte rechts unten: „HSF", links oben datiert: 1609
Ursprüngliche Bestimmung: früher Hans Hoffmann; bestimmt als H. F. Schorer (Fučíková)
Provenienz: 1949 aus dem Nationalmuseum übernommen
Národní galerie v Praze, K 24799
Literatur: Fučíková 1969, S. 103; Grewenig 1983, S. 266, Kat. Nr. F 3.

Schorers Landschaften sind auch in anderen europäischen Sammlungen anzutreffen. So besitzt beispielsweise das Museum der Schönen Künste in Budapest mehrere, andere hat Hans Martin Kaulbach unlängst in seinem Sammelkatalog (Kaulbach 2007, Kat. Nr. 620–622) publiziert. Die Stuttgarter Zeichnungen entstammen aber einer späteren Zeit. Es liegt nahe, dass er in allen Fällen Grafiken niederländischer Künstler modifiziert hat, insbesondere von Hans Bol (1534–1593). Die Zeichnungen sollten höchstwahrscheinlich ein für eine Sammlung bestimmtes finales Kunstwerk repräsentieren, deren Besitzer Werke im niederländischen Geist ihr eigen nennen wollten. Gewisse Berührungspunkte könnte man auch mit den Landschaften von Schorers Zeitgenossen Rudolf Meyer (1605–1638) finden, und wie Achim Riether andeutet, ist es möglich, dass Meyer seine Landschaften gekannt hat (Riether 2002, Kat. Nr. 384).
Beide Landschaften wurden in einer für einen vierundzwanzigjährigen Künstler beachtlichen Linienführung gezeichnet.



35 Krajina

Kolem 1609?
Pero v tmavě šedém tónu, kolorováno lehkými tóny hnědé a modré
197 x 154 mm
Značeno vpravo dole: „HSF"
Původní určení: Dříve Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer (Fučíková)
Provenience: Převzato z Národního muzea 1949
Národní galerie v Praze, K 24800
Literatura: Fučíková 1969, s. 105; Grewenig 1983, s. 257, č. kat. F 4.

Kresba sice není datovaná, ale o autorství nemůže být pochyb a podle stylové a rukopisné příbuznosti s předcházející kresbou můžeme její vznik určit do stejného období.

Landschaft

Um 1609?
Feder in dunklem Grauton, in leichten Braun- und Blautönen koloriert
197 x 154 mm
Signiert rechts unten: „HSF"
Ursprüngliche Bestimmung: früher Hans Hoffmann; bestimmt als H. F. Schorer (Fučíková)
Provenienz: 1949 aus dem Nationalmuseum übernommen
Národní galerie v Praze, K 24800
Literatur: Fučíková 1969, S. 105; Grewenig 1983, S. 257, Kat. Nr. F 4.

Zwar ist die Zeichnung undatiert, doch besteht kein Zweifel über die Urheberschaft. Anhand der Verwandtschaft in Stil und Machart kann man sie in die gleiche Periode einordnen.



36 Paridův soud

1609
Pero šedě, štětec hnědě
198 x 196 mm
Značeno vlevo dole: „HSF 1609"
Původní určení: Dříve Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer st. (Fučíková)
Provenience: Převzato z Národního muzea 1949
Národní galerie v Praze, K 24630
Literatura: Fučíková 1969, s. 106; Grewenig 1983, s. 188, č. kat. B 3.

Schorer zřejmě nejčastěji navrhoval výzdobu uměleckořemeslných předmětů. V tomto případě by snad mělo jít o dno nějaké rozměrné dekorativní mísy. Náznak kruhového formátu vpravo nahoře a celkové přizpůsobení kompozice do kruhu by tomu odpovídaly. Na stříbrné konvičce z mnichovské Schatzkammer, připisované Hansi Jamnitzerovi, je však například podobná kompozice ztvárněna na víku. Geissler publikoval kresbu s námětem Ganymedovy historie (dnes v Augsburgu), která se našemu listu podobá celkovým přístupem i rozměry listu – pravděpodobně šlo o jakousi sérii.
Kresba je datovaná 1609, takže se srovnáváním od ní můžeme odrazit k časovému určení ostatních listů.

Das Urteil des Paris

1609
Feder in Grau. Pinsel in Braun
198 x 196 mm
Signiert links unten: „HSF 1609"
Ursprüngliche Bestimmung: früher Hans Hoffmann; bestimmt als H. F. Schorer d.Ä. (Fučíková)
Provenienz: 1949 aus dem Nationalmuseum übernommen
Národní galerie v Praze, K 24630
Literatur: Fučíková 1969, S. 106; Grewenig 1983, S. 188, Kat. Nr. B 3.

Am häufigsten hat Schorer wohl Dekor für kunsthandwerkliche Stücke entworfen. Im vorliegenden Fall dürfte es sich um den Boden einer großen Zierschüssel gehandelt haben. Die Andeutung des Kreisformats rechts oben und die Gesamtanordnung der Komposition zu einem Kreis bestätigt das wohl. Auf einem Hans Jamnitzer zugeschriebenen Silberkännchen aus der Münchner Schatzkammer ist eine ähnliche Komposition auf dem Deckel untergebracht. Geissler hat eine Zeichnung aus Augsburg zum Thema der Ganymed-Sage publiziert, die unserem Blatt in Gesamtkonzeption und Abmessungen ähnelt; wahrscheinlich dürfte es sich um eine Serie gehandelt haben.
Die Zeichnung ist auf das Jahr 1609 datiert, so dass man anhand eines Vergleichs mit ihr eine zeitliche Einordnung der übrigen Blätter versuchen kann.


1609

37 Návrh na loďku s víkem tvaru mušle s figurální výzdobou

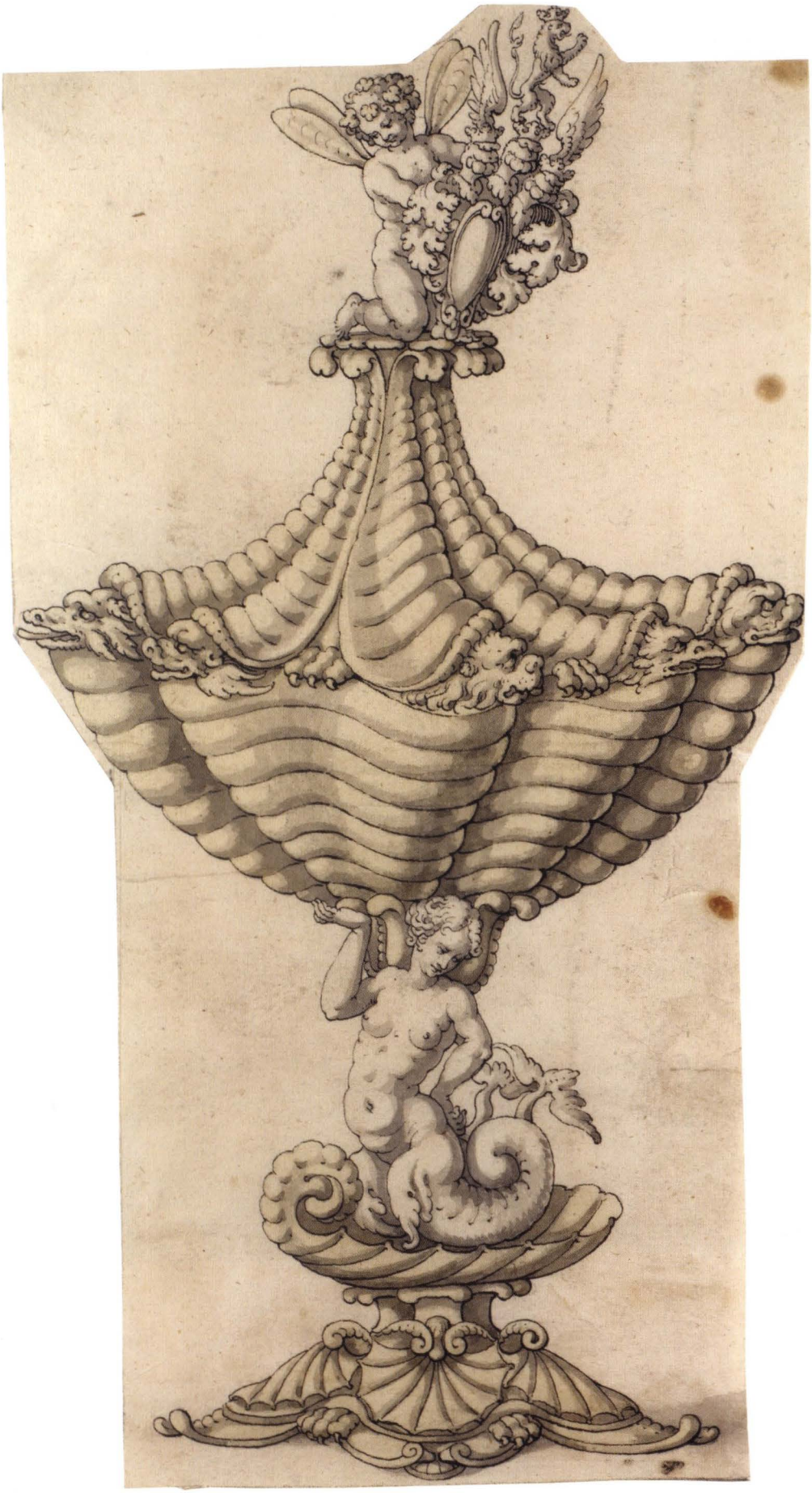
Kolem 1610 - 1614
Pero černě, štětec šedě
301 x 162 mm
Neznačeno
Původní určení: Dříve Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer st. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31437
Literatura: Fučíková 1969, s. 113; Grewenig 1983, s. 189, č. kat. D 6.

Ladné figury podobného ražení jako u předchozí kresby nalezneme na návrhu na pohár s víkem, který se nepochybně měl v realizaci stát stříbrnickou prací. Podle srovnatelných figurálních motivů na víku a v dříku poháru jde o ranější práci.

Entwurf eines Pokals mit muschelförmigem Deckel und Figuraldekor

Um 1610 - 1614
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
301 x 162 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: früher Hans Hoffmann; bestimmt als H. F. Schorer d.Ä. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31437
Literatur: Fučíková 1969, S. 113; Grewenig 1983, S. 189, Kat. Nr. D 6.

Anmutige Figuren ähnlicher Gestalt wie auf der vorigen Zeichnung findet man auf dem Entwurf eines Deckelpokals, der zweifellos auch als Silberarbeit zur Ausführung kommen sollte. Den vergleichbaren Figuralmotiven auf Deckel und Schaft des Pokals nach zu schließen handelt es sich um eine frühere Arbeit.



38 Kůň

1611?
Pero černě, štětec modře
109 x 143 mm
Neznačeno
Původní určení: Dříve Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer st. (Fučíková)
Provenience: Dr. Gross, 1963
Národní galerie v Praze, K 37561
Literatura: Fučíková 1969, s. 108.

Důvod vzniku samostatných zvířecích motivů není úplně jasný: nejde o návrhy pro řemeslníky, nejsou to studijní kresby. Schorer pravděpodobně vytvářel také jakési studijní předlohy pro jiné umělce.
Kresba koně s poměrně křehkou obrysovou linií a objemovým cítěním modelu se blíží raným kresbám a pravděpodobně vznikla kolem roku 1610.

Pferd

1611?
Feder in Schwarz, Pinsel in Blau
109 x 143 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: früher Hans Hoffmann; bestimmt als H. F. Schorer d.Ä. (Fučíková)
Provenienz: Dr. Gross, 1963
Národní galerie v Praze, K 37561
Literatur: Fučíková 1969, S. 108.

Der Grund für die Entstehung selbständiger Tiermotive ist nicht restlos geklärt: Es handelt sich weder um Entwürfe für Handwerker noch um Studien. Hier hat Schorer wahrscheinlich so etwas wie Studienvorlagen für andere Künstler geschaffen.
Das Pferd mit relativ fragiler Umrisslinie und gefühltem Modellvolumen kommt den frühen Zeichnungen nahe und ist wohl um 1610 entstanden.

39 Ještěrka

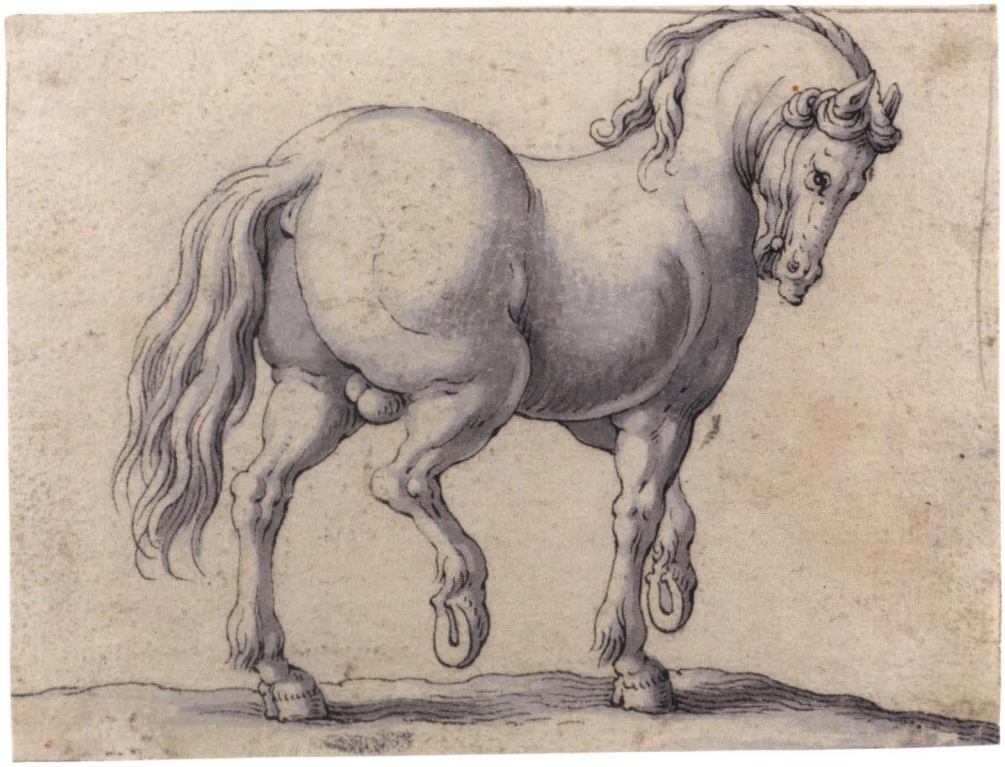
1611
Pero černě, štětec šedě
85 x 153 mm
Značeno vlevo dole: „HSF 1611"
Původní určení: Dříve Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer st. (Fučíková)
Provenience: Dr. Gross, 1963
Národní galerie v Praze, K 38438
Literatura: Fučíková 1969, s. 107; Grewenig 1983, s. 250, č. kat. E 24.

Jak píše Grewenig, malé plastické zvířecí figury byly jako samostatné zlatnické práce po roce 1600 velmi oblíbené. V kunstkomoře mnichovské rezidence nalezneme podobný námět u malého stolního zvonku Wenzela Jamnitzera.

Eidechse

1611
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
85 x 153 mm
Signierung: Signiert links unten: „HSF 1611"
Ursprüngliche Bestimmung: früher Hans Hoffmann; bestimmt als H. F. Schorer d.Ä. (Fučíková)
Provenienz: Dr. Gross, 1963
Národní galerie v Praze, K 38438
Literatur: Fučíková 1969, S. 107; Grewenig 1983, S. 250, Kat. Nr. E 24.

Wie Grewenig schreibt, waren kleine plastische Tierfiguren nach 1600 als selbständige Goldschmiedearbeiten sehr beliebt. In der Kunstkammer der Münchner Residenz kann man ein ähnliches Motiv an einer kleinen Tischglocke von Wenzel Jamnitzer finden.




15F.16ii

40 Triton troubící na roh

Pero černě, štětec šedě
179 x 102 mm
Původní určení: Dříve Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer st. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31444
Literatura: Kat. Augsburg 1968, č. kat. 146; Fučíková 1969, s. 118; Grewenig 1983, s. 151, č. kat. B 32.

Figury antických vodních božstev byly oblíbené pro dekorativní náročné nádoby, jak ostatně vidíme na návrhu na pohár (č. kat. 47). Pro tuto kresbu vzácně existuje přímá analogie na další Schorerově kresbě poháru v Mnichově (Kat. Augsburg 1968, č. kat. 349) s vyobrazením Tritona ve stejném postoji, takže souvislost obou kreseb je jistá.
Geissler, který naši kresbu znal, ji zmiňuje a spolu s mnichovským pohárem ji klade do souvislosti s Raffaelovým *Triumfem Amfitrité* ve Vile Farnesině (Kat. Augsburg 1968, č. kat. 146). Vlivy s drobnými pracemi Adriaena de Vries, které zde vidí Grewenig, nejsou vyloučeny (Grewenig 1983, s. 151), nicméně těžko říci, v jak úzkém jsou vztahu, zda je Schorer nepřevzal zprostředkovaně. Tyto nalezené analogie dobře dokládají, jak dokázal Schorer vstřebat a přetavit rozličné vzory, se kterými se porůznu setkával, a svědčí o jeho dobrém přehledu o evropském umění. Kresba náleží ke Schorerovým dobrým typickým dílům, netrpí nejistotou rukopisu ani anatomickými chybami.

Ins Horn blasender Triton

Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
179 x 102 mm
Ursprüngliche Bestimmung: früher Hans Hoffmann; bestimmt als H. F. Schorer d.Ä. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31444
Literatur: Kat. Augsburg 1968, Kat. Nr. 146; Fučíková 1969, S. 118; Grewenig 1983, S. 151, Kat. Nr. B 32.

Figuren antiker Wassergottheiten waren für Prunkgefäße beliebt, wie an diesem Pokalentwurf zu sehen ist (Kat. Nr. 47). Zu dieser Zeichnung gibt es eine direkte Analogie auf einer weiteren Schorer-Zeichnung eines Pokals in München (Kat. Augsburg 1968, Kat. Nr. 349) mit einem Triton in gleicher Haltung, so dass der Zusammenhang zwischen beiden als sicher gelten kann.
Geissler, der auch unsere Zeichnung kannte, erwähnt sie und bringt sie gemeinsam mit der Münchner Zeichnung mit Raffaels *Triumph der Amphitrite* in der Villa Farnesina (Kat. Augsburg 1968, Kat. Nr. 146) in Zusammenhang. Beziehungen zu kleinen Arbeiten von Adriaen de Vries, die Grewenig hier sieht, lassen sich nicht ausschließen (Grewenig 1983, S. 151), doch lässt sich nur schwerlich sagen, wie eng diese waren und ob Schorer sie nicht mittelbar übernommen hat. Diese gefundenen Analogien belegen gut, wie Schorer die verschiedenen Vorbilder, denen er begegnet ist, aufzunehmen und umzuformen verstand; außerdem zeugt dies von seinem guten Überblick über die europäische Kunst. Die Zeichnung gehört zu den guten und typischen Werken und leidet weder an unsicherer Linienführung noch an anatomischen Fehlern.



41 Triton a nymfa

Kolem 1620?
Pero černě, štětec šedě
188 x 165 mm
Neznačeno
Původní určení: Dříve Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer st. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31448
Literatura: Fučíková 1969, s. 116; Grewenig 1983, s. 149, č. kat. B 30.

Triton a nymfou v objetí se sice váží ke kresbě *Tritona* (č. kat. 40) tematicky a pravděpodobně mají stejný účel návrhu pro dalšího umělce-řemeslníka, ale kreslířsky jsou si v rámci Schorerova díla poměrně vzdálené. Grewenig uvádí, že vlivy bychom nalezli opět mezi italskými bronzy, vidí i souvislost s díly Rottenhammerovými. Způsob, jak tvůrce zacházel s draperií, je ale blízký spíše Kagerovým kresbám.
Pro Schorera není kresba úplně typická. Zběžný a nepříliš přesvědčivý způsob kreslení vodních vln svědčí o malé pozornosti, kterou věnoval okolí ústřední dvojice.

Triton und Nymphe

Um 1620?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
188 x 165 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: früher Hans Hoffmann; bestimmt als H. F. Schorer d.Ä. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31448
Literatur: Fučíková 1969, S. 116; Grewenig 1983, S. 149, Kat. Nr. B 30.

Der die Nymphe umarmende Triton knüpft zwar thematisch an die Zeichnung des vorigen *Tritons* (Kat. Nr. 40) an und ist wohl zum gleichen Zweck, nämlich als Entwurf für einen Kunsthandwerker entstanden, doch zeichnerisch stehen sich beide Arbeiten im Rahmen von Schorers Werk ziemlich fern. Wie Grewenig schreibt, könnte man wieder Einflüsse von Seiten italienischer Bronzearbeiten finden, auch sieht sie Beziehungen zu Rottenhammers Arbeiten. Die Art und Weise, wie mit der Draperie umgegangen wird, steht jedoch eher den Zeichnungen Kagers nahe.
Die Zeichnung ist nicht typisch für Schorer. Die flüchtige und nicht sehr überzeugende Darstellungsweise der Wellen spricht für eine geringe Aufmerksamkeit, die der Umgebung des zentralen Paares zukommen ließ.



42 Kristus u sloupu

Kolem 1620?
Pero černě, štětec šedě
172 x 94 mm
Neznačeno
Původní určení: Dříve Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer st. (Fučíková) jako Ecce Homo
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31449
Literatura: Fučíková 1969, s. 117; Grewenig 1983, s. 70, č. kat. A 10.

Do období pravděpodobně kolem roku 1620, kdy Schorer zobrazoval figury oblých tvarů s lineárně stylizovanými záhyby draperií, zřejmě spadá i kresba *Kristus u sloupu*. Opět mělo nejspíše jít o návrh pro malou kovolijeckou – bronzovou práci, jak soudíme z charakteru kompozice a „postoje" Krista, vyvažující statické tendence.
Grewenig upozorňuje na podobnost s Könige vým *Ecce Homo* (Kat. Augsburg 1968, s. 217, č. kat. 272, obr. 119), ale spíše jde o vlivy v rámci okruhu. V tomto období je Schorerův projev oproti Könige vým málo ladným kresbám esteticky stylizovanější.

Christus an der Säule

Um 1620?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
172 x 94 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: früher Hans Hoffmann; bestimmt als H. F. Schorer d.Ä. (Fučíková) als Ecce Homo
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31449
Literatura: Fučíková 1969, S. 117; Grewenig 1983, S. 70, Kat. Nr. A 10.

In die vermutlich vor 1620 liegende Epoche, in der Schorer Figuren von gerundeten Körperformen mit linear stilisiertem Faltenwurf geschaffen hat, fällt offenbar auch die Zeichnung Christus an der Säule. Auch hier dürfte es sich um einen Entwurf für eine kleine Metallguss- bzw. Bronzearbeit handeln, wie man auch der Komposition und der die statischen Tendenzen ausgleichenden „Haltung" des Christus schließen kann.
Grewenig verweist auf die Ähnlichkeiten mit Königs *Ecce Homo* (Kat. Augsburg 1968, S. 217, Kat. Nr. 272, Abb. 119), doch dürfte es sich eher um Einflüsse innerhalb des Umkreises handeln. In jener Periode war Schorers Ausdrucksweise gegenüber Königs nicht sonderlich anmutigen Zeichnungen ästhetisch besser stilisiert.



43 Domovní štít (?) – Mladík s turbanem a vlajkou

Kolem 1630?
Pero černě, štětec šedě, podkresba grafitem
247 x 98 mm
Neznačeno
Původní určení: Středoevropský mistr 16. století; určeno jako H. F. Schorer st. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31442
Literatura: Fučíková 1969, s. 119; Grewenig 1983, s. 202, č. kat. D 13.

Tvar kartuše napovídá, že jde o návrh pro domovní štít, a tím se rozšiřuje oblast, pro kterou Schorer dokázal navrhovat. Ledvinovitý tvar vycházel z vyspořeného místa a mohl být doplněn nějakým protějškem.
Postava tureckého mladíka je zdařilá a vzácně zaznamenáváme i snahu o výraz tváře. Propracovaná a lineární stylizace svalů i draperie se zdají být již o něco málo pozdější. Medvěd na štítu u Turkových nohou, který snad má představovat domovní znamení, se hlásí ke vzorům z předcházejícího století. Další zobrazení ležícího Turka (č. kat. 63) ale nejspíše s touto kresbou přímo nesouvisí, obě díla si nejsou příliš blízká ani rukopisem.

Hauszeichen (?) – Jüngling mit Turban und Fahne

Um 1630?
Feder in Schwarz, Pinsel Grau, Grafit-Vorzeichnung
247 x 98 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Mitteleuropäischer Meister des 16. Jahrhunderts, bestimmt als H. F. Schorer d.Ä. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31442
Literatur: Fučíková 1969, S. 119; Grewenig 1983, S. 202, Kat. Nr. D 13.

Die Kartuschenform entspricht dem Verwendungszweck als Hauszeichen-Entwurf und erweitert das Betätigungsfeld, auf dem sich Schorer mit seinen Entwürfen bewegt hat. Die Nierenform geht vom ausgesparten Platz aus und könnte durch ein Gegenstück ergänzt worden sein.
Die Gestalt des türkischen Jünglings ist gelungen und man kann hier auch eine nicht häufige Bemühung um den Gesichtsausdruck feststellen. Die durchgearbeitete lineare Stilisierung von Muskeln und Draperie scheint geringfügig später hinzugekommen zu sein. Der Bär auf dem Schild zu den Füßen des Türken, der wohl als Hauszeichen gedacht war, bekennt sich zu Vorbildern aus dem verflossenen Jahrhundert. Eine weitere Zeichnung mit einem liegenden Türken (Kat. Nr. 63) hängt mit dieser wohl nicht direkt zusammen, außerdem stehen sie sich in der Linienführung nicht sonderlich nahe.



44 Sv. Šebestián

Po 1630
Pero černě, štětec šedě
219 x 127 mm
Neznačeno
Původní určení: Dříve Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer st. (Fučíková)
Provenience: Ze sbírky Dr. Grosse 1963
Národní galerie v Praze, K 38439
Literatura: Fučíková 1969, s. 109; Grewenig 1983, s. 151, č. kat. A 19.

Poměrně nevzrušený výjev – včetně výrazu tváře – jinak tradičně pojatého umučení sv. Šebestiána a absence trýznitelů, kteří na něj střílejí šípy, svědčí o tom, že kresba byla určena jako předloha pravděpodobně pro drobnou plastickou komorní práci. Ostatně tak můžeme soudit také z výrazné stylizace vlasů, draperie aj. Vzorů mohl mít autor řadu, jak vysledovala Jutta Grewenig, protože tento námět byl pro drobnou plastiku vcelku oblíbený.
Figura je srovnatelná s postavou Turka na návrhu domovního štítu (č. kat. 43) a zřejmě si byly kresby blízké i rokem vzniku.

Der hl. Sebastian

Nach 1630
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
219 x 127 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: früher Hans Hoffmann; bestimmt als H. F. Schorer d.Ä. (Fučíková)
Provenienz: Aus der Sammlung Dr. Gross 1963
Národní galerie v Praze, K 38439
Literatur: Fučíková 1969, S. 109; Grewenig 1983, S. 151, Kat. Nr. A 19.

Die einschließlich des Gesichtsausdrucks relativ ungerührte Szene eines ansonsten traditionell angegangenen Märtyrertodes des hl. Sebastians und die Abwesenheit der ihn mit Pfeilen durchbohrenden Folterer sprechen für den Zweck als Entwurf zu einer plastischen Verarbeitung der eigentlichen Gestalt, mutmaßlich als kleines Kabinettstück. Darauf kann man ansonsten auch aufgrund der ausdrucksvollen Stilisierung von Haupthaar, Draperie usw. schließen. Der Autor könnte eine Reihe von Vorlagen gehabt haben, wie Grewenig ausfindig gemacht hat, denn dieses Thema war für die Kleinplastik ziemlich beliebt.
Die Figur könnte man mit der Gestalt des Türken auf dem Hauszeichen-Entwurf (Kat. Nr. 43) vergleichen; wahrscheinlich lagen die Entstehungsjahre nicht weit auseinander.



45 Studie mužské figury zezadu

1634
Pero černě, štětec šedě, vysvětlováno bělobou
298 x 161 mm
Značeno na rubu: „1634 HSF".
Původní určení: Hans Friedrich Schorer ml.; Schorer, st. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31453
Literatura: Fučíková 1969, s. 115; Grewenig 1983, s. 230–232, č. kat. E 5 a E 6.

Přestože celek studie nohou, trupu a pravé ruky náleží k Schorerovým zdařilým kresbám, podivně ji autor pokazil dokreslením levé ruky. Grewenig upozorňuje, že podobné studie známe od Paola Giovaneho, následně od Hanse Rottenhammera (Grewenig 1983, s. 230). Ať už vzal Schorer svůj vzor kdekoliv, dokreslil mu levou horní končetinu neúměrně dlouhou a svou studii tak značně znehodnotil.
Účel kresby není zcela zřejmý – vzácně totiž nejde o hotový návrh nebo nějakou učební pomůcku, ale zdá se, že jde opravdu o studii, kterých od tohoto kreslíře mnoho neznáme. Buď připravoval nějakou kompozici, nebo – spíše – jej zaujala figura z ruky jiného mistra (Grewenig naznačuje vliv Candidových cyklů měsíců a s nimi spojených zobrazených sezonních prací.)

Studie einer Männerfigur von hinten

1634
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, mit Deckweiß aufgehellt
298 x 161 mm
Signierung auf der Rückseite: „1634 HSF".
Ursprüngliche Bestimmung: Hans Friedrich Schorer d.J.; Schorer d.Ä. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31453
Literatur: Fučíková 1969, S. 115; Grewenig 1983, S. 230–232, Kat. Nr. E 5 u. E 6.

Obgleich die Studie von Beinen, Rumpf und rechtem Arm als Ganzes zu den gelungenen Schorer-Zeichnungen zählt, hat der Autor sie durch die Hinzufügung des linken Arms eigenartig verdorben. Grewenig verweist darauf, dass eine ähnliche Studie von Paolo Giovane bekannt ist, anschließend daran auch von Hans Rottenhammer (Grewenig 1983, S. 230). Egal, woher Schorer seine Vorlage genommen hat, so hat der doch die linke Vordergliedmaße unproportioniert lang ausgeführt und somit seine Studie beträchtlich entwertet.
Der Zweck dieser Zeichnung ist nicht ganz klar – es handelt sich nämlich weder um einen fertigen Entwurf noch um ein Lehrmittel, sondern allem Anschein nach wirklich um eine Studie, wie man sie von diesem Zeichner nicht in großer Zahl kennt. Entweder hat er eine Komposition vorbereitet, oder – was wahrscheinlicher klingt – sich von der Gestalt eines anderen Meisters faszinieren lassen (Grewenig deutet einen Einfluss von Candids Zyklen der Monate und Saisonarbeiten an).



46 Dvě mužské postavy v kloboucích

Po 1630?
Pero černě, štětec šedě
247 x 98 mm
Neznačeno
Původní určení: Hans Hoffmann
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31825
Nepublikováno

Eliška Fučíková tuto kresbu do svého katalogu z roku 1969 nezařadila, poté ji pominula také Jutta Grewenig. Přitom podle stylu kresby, typu stylizace figur a draperií, způsobu šrafování a stínování štětcem apod. nemůže být o Schorerově autorství pochyb. K pochybnostem pravděpodobně také přispělo poněkud žánrové ladění, u Schorera nezvyklé.
Časově lze kresbu zařadit k pozdějším pracím. Ikonograficky bychom oba muže „v cestovním" oděvu mohli pokládat za přihlížející některému Klanění – buď králů, nebo pastýřů.

Zwei Männergestalten mit Hüten

Nach 1630?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
247 x 98 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Hans Hoffmann
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31825
Nicht publiziert

Eliška Fučíková hat diese Zeichnung nicht in ihren Katalog von 1969 aufgenommen, Jutta Grewenig hat sie ebenfalls links liegen lassen. Dabei kann aufgrund ihres Stils, des Stilisierungstypus der Figuren und Draperien, der Schraffierungsweise und Pinselschattierung usw. kein Zweifel an Schorers Urheberschaft bestehen. Zweifel weckte wahrscheinlich nur die ansonsten bei Schorer ungewöhnliche Genrestimmung.
Zeitlich könnte man die Zeichnung unter die späteren Arbeiten einreihen. Ikonografisch wären die beiden Männer im „Reisegewand" unter die Zuschauer bei einer der Anbetungen – entweder der Hirten oder der Könige – einzuordnen.



47 Návrh poháru ve tvaru mušle

Kolem 1630–1635?
Pero černě, štětec šedomodře a žlutě
276 x 162 mm
Neznačeno
Původní určení: Dříve Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer st. (Fučíková)
Sběratelské značky: Dr. Gross (Lugt neuvádí)
Provenience: Ze sbírky Dr. Grosse
Národní galerie v Praze, K 38440
Literatura: Fučíková 1969, s. 113; Grewenig 1983, s. 191, č. kat. D 7.

O účelu návrhu jistě není pochyb: měl sloužit jako uměleckořemeslná předloha dekorativního poháru-loďky. Lev a orel – symboly moci – na kupě loďky vypovídají o vysokých ambicích návrhu. Lev navíc přidržuje medailon s dalšími podobnými doplňky, helmami a dalším lvem, které by mohly náležet vysoce postavenému objednavateli. Je otázkou, zda zde nešlo o práci na konkrétní objednávku, i když znak prozatím chybí.
Podle zhuštěné stylizace tvořené řadou linií soudíme, že kresba vznikla v Schorerově pozdějším období, tedy až ve třicátých letech 17. století.

Entwurf zu einem muschelförmigen Pokal

Um 1630–1635?
Feder in Schwarz, Pinsel in Graublau und Gelb
276 x 162 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: früher Hans Hoffmann; bestimmt als H. F. Schorer d.Ä. (Fučíková)
Sammlerzeichen: Dr. Gross (von Lugt nicht angeführt)
Provenienz: Aus der Sammlung Dr. Gross
Národní galerie v Praze, K 38440
Literatur: Fučíková 1969, S. 113; Grewenig 1983, S. 191, Kat. Nr. D 7.

Über die geplante Verwendung des Entwurfs bestehen keine Zweifel: er sollte als kunsthandwerkliche Vorlage für einen Prunkpokal von Bootsform dienen. Löwe und Adler – Machtsymbole – auf der bootsförmigen Koppa verraten einiges über die hochgesteckten Ambitionen des Entwurfs. Zudem hält der Löwe ein Medaillon mit weiteren ähnlichen Utensilien, Helmen und einem weiteren Löwen, die anscheinend zu einem hochgestellten Auftraggeber Bezug hatten. Die Frage bleibt, ob es sich um eine Arbeit an einer konkreten Bestellung handelt, auch wenn das Wappen bislang noch fehlt.
Anhand der verdichteten Stilisierung aus einer Reihe von Linien kann man schließen, dass die Zeichnung in Schorers Spätzeit entstanden ist, also erst in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts.



Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění - knihovna
116 42 Praha 1, Celetná 20

48 Páv

Kolem 1635?
Pero černě, štětec šedě, vysvětlováno bíle na šedomodře tónovaném papíře
68 x 118 mm
Neznačeno
Původní určení: Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer st. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31821
Literatura: Fučíková 1969, s. 111; Grewenig 1983, s. 247, č. kat. E 21.

Kresba páva (stejně jako kresba volavky, č. kat. 49) je časově špatně zařaditelná. Svou svéráznou stylizací napovídá, že se Schorer inspiroval vzory z předcházejícího století.

Pfau

Um 1635?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, mit Weiß aufgehellt, auf graublau getontem Papier
68 x 118 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Hans Hoffmann; bestimmt als H.F. Schorer d.Ä. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31821
Literatur: Fučíková 1969, S. 111; Grewenig 1983, S. 246, Kat. Nr. E 21.

Die Zeichnung *Der Pfau* ist genau wie *Der Reiher* (Kat. Nr. 49) zeitlich schwer einzuordnen. Sie verrät mit ihrer eigenwilligen Stilisierung, dass Schorer sich von Vorlagen aus dem vergangenen Jahrhundert inspirieren ließ.

49 Studie volavky

Kolem 1635?
Pero černě, štětec šedě
64 x 78 mm
Neznačeno
Původní určení: Hans Hoffmann; určeno jako H. F. Schorer st. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31820
Literatura: Fučíková 1969, s. 112; Grewenig 1983, s. 246, č. kat. E 20.

Reiher-Studie

Um 1635?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
64 x 78 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Hans Hoffmann; bestimmt als H.F. Schorer c.Ä. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31820
Literatur: Fučíková 1969, S. 112; Grewenig 1983, S. 246, Kat. Nr. E 20.

50 Ryba na stuze

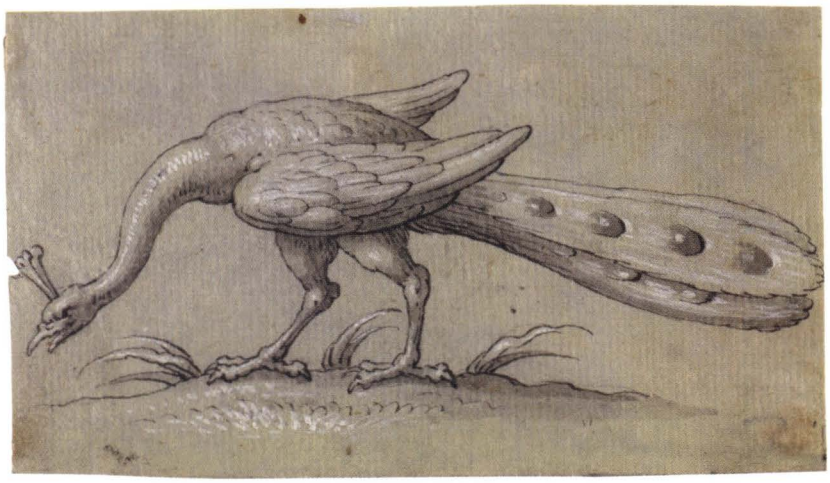
Kolem 1635?
Pero černě, štětec šedě na zeleně tónovaném papíře
77 x 65 mm
Neznačeno
Původní určení: Hans Friedrich Schorer? st.
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 37545
Literatura: Fučíková 1969, s. 110; Grewenig 1983, s. 218, č. kat. D 26.

Ryba na stuze bezpochyby sloužila jako dekorativní motiv pro Schorerovy návrhy pro zlatníky a nebyla u něj ojedinělá (Grewenig 1983, č. kat. D 24). Co se týče provenience kresby, je zajímavé, že byla získána mimo hlavní konvolut z obchodu H. Štěpánka.

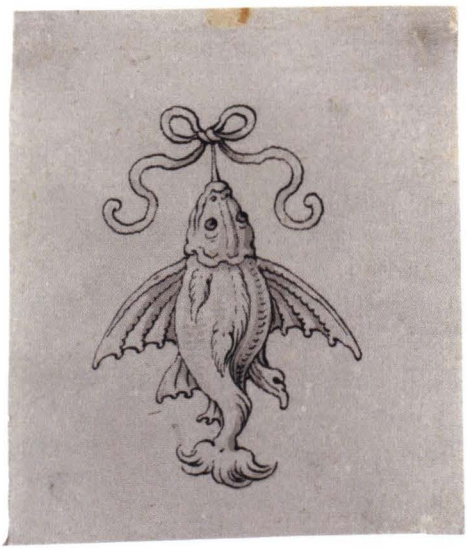
Fisch am Band

Um 1635?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau auf grün getontem Papier
77 x 65 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Hans Friedrich Schorer? d.Ä.
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 37545
Literatur: Fučíková 1969, S. 110; Grewenig 1983, s. 218, Kat. Nr. D 26.

Der Fisch am Band diente zweifellos als Dekormotiv zu einem Goldschmiede-Entwurf von Schorer und war bei ihm nicht einzigartig (Grewenig 1983, Kat. Nr. D 24). Was die Provenienz der Zeichnung anbelangt, ist interessant, dass sie neben dem Hauptkonvolut aus der Kunsthandlung H. Štěpánek erworben wurde.







51 Studie nohy

Před 1635?
Kresba grafitem, perem černě, štětcem šedě
81 x 56 mm
Neznačeno
Původní určení: Hans Hoffmann (?); určeno jako H. F. Schorer ml. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31451
Literatura: Fučíková 1969, s. 124; Grewenig 1983, s. 239, č. kat. E 13.

Série studií nohou a rukou, včetně dětských, je v rámci známých Schorerových kreseb výjimečná. Zdá se, že šlo o příklady určené pro žáky, protože na vlastní studie charakter rukopisu nepoukazuje. Časově je lze těžko zařadit a zdá se, že nejde o cyklus vzniklý najednou, nicméně kresby většinou vznikly pravděpodobně až po roce 1630. Některé listy mají volnější rukopis, jiné – jako tento – jsou výrazně (typicky) stylizovány. K volnějším lze zařadit kresbu nohou (chodidel) v opáncích.

Beinstudie

Vor 1635?
Zeichnung mit Grafit, schwarzer Feder, grauem Pinsel
81 x 56 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Hans Hoffmann (?); bestimmt als H. F. Schorer d.J. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31451
Literatur: Fučíková 1969, S. 124; Grewenig 1983, S. 239, Kat. Nr. E 13.

Die Studienserie einzelner Füße und Hände, darunter auch von Kindergliedmaßen stellt im Rahmen der bekannten Schorer-Zeichnungen eine Ausnahme dar. Dem Anschein nach ging es dabei um Vorlagen für Schüler, da die Machart nicht auf eigene Studien verweist. Zeitlich schwer einzuordnen, doch scheint es sich nicht um einen gleichzeitig entstanden Zyklus zu handeln, allerdings sind die meisten Zeichnungen wohl erst nach 1630 entstanden. Einige Blätter zeigen eine lockere Machart, andere hingegen – wie etwa dieses – sind kräftig (oder typisch) stilisiert. Zu den lockeren könnte man das Blatt mit den Füßen in Bundschuhen zählen.

52 Studie nohy z profilu

Před 1635?
Pero černě, štětec šedě
86 x 79 mm
Neznačeno
Původní určení: Hans Hoffmann (?); určeno jako H. F. Schorer ml. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31452
Literatura: Fučíková 1969, s. 125; Grewenig 1983, s. 238, č. kat. E 12.

Beinstudie im Profil

Vor 1635?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
86 x 79 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Hans Hoffmann (?); bestimmt als H. F. Schorer d.J. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31452
Literatur: Fučíková 1969, S. 125; Grewenig 1983, S. 238, Kat. Nr. E 12.

53 Studie dětských nohou

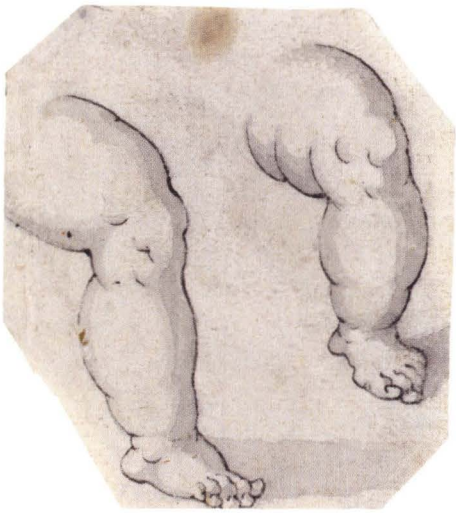
Před 1635?
Pero černě, štětec šedě
84 x 76 mm
Neznačeno
Původní určení: Monogramista HSF; určeno jako H. F. Schorer ml. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31440
Literatura: Fučíková 1969, s. 126; Grewenig 1983, s. 241, č. kat. E 15.

Studie Kinderbeinen

Vor 1635?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
84 x 76 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Hans Hoffmann (?); bestimmt als H. F. Schorer d.J. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31440
Literatur: Fučíková 1969, S. 126; Grewenig 1983, S. 241, Kat. Nr. E 15.







54 Studie nohou v opáncích

1635
Pero černě, štětec šedě
77 x 136 mm
Značeno nahoře uprostřed: HSF . 1635
Původní určení: Monogramista HSF; určeno jako H. F. Schorer ml. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31439
Literatura: Fučíková 1969, s. 121; Grewenig 1983, s. 234, č. kat. E 8.

Studie von Füßen in Bundschuhen

1635
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
77 x 136 mm
Signierung oben mitte: „HSF . 1635"
Ursprüngliche Bestimmung: Monogrammist HSF (?); bestimmt als H. F. Schorer d.J. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31439
Literatur: Fučíková 1969, S. 121; Grewenig 1983, S. 234, Kat. Nr. E 8.

55 Studie (dětské) ruky

Kolem 1635?
Pero černě, štětec šedě
63 x 93 mm
Neznačeno
Původní určení: Monogramista HSF (?); určeno jako H. F. Schorer ml. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31441
Literatura: Fučíková 1969, s. 127; Grewenig 1983, s. 240, č. kat. E 14.

Kinderhand-Studie

Um 1635?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
63 x 93 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Monogrammist HSF (?); bestimmt als H. F. Schorer d.J. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31441
Literatur: Fučíková 1969, S. 127; Grewenig 1983, S. 240, Kat. Nr. E 14.

56 Studie tří rukou

Kolem 1635?
Pero černě, štětec šedě
82 x 161 mm
Neznačeno
Původní určení: Hans Hoffmann (?); určeno jako H. F. Schorer ml. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31450
Literatura: Fučíková 1969, s. 129; Grewenig 1983, s. 235, č. kat. E 9.

Studie von drei Händen

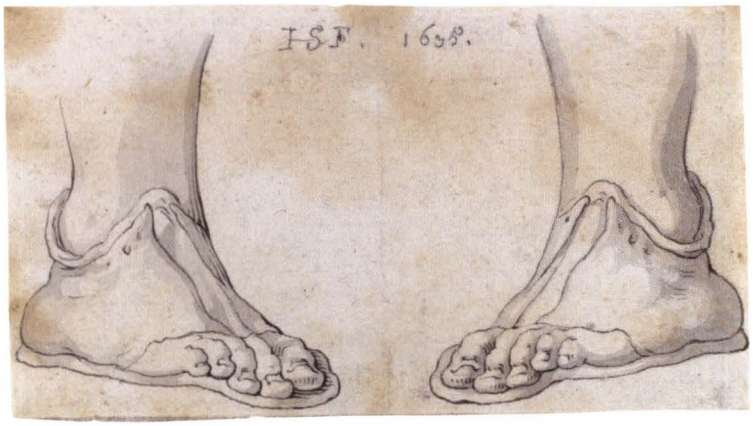
Um 1635?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
82 x 161 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Hans Hoffmann (?); bestimmt als H. F. Schorer d.J. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31450
Literatur: Fučíková 1969, S. 129; Grewenig 1983, S. 235, Kat. Nr. E 9.

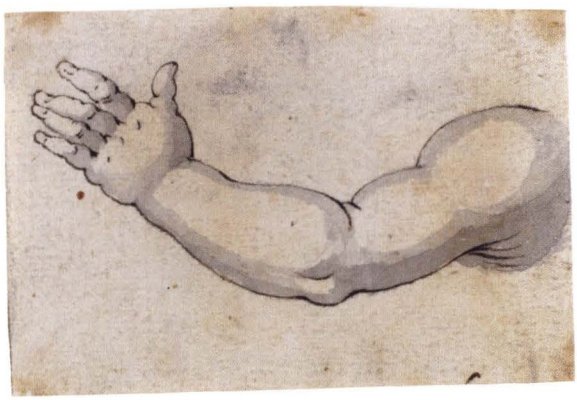
57 Studie rukou

Kolem 1635?
Pero černě, štětec šedě
75 x 112 mm
Neznačeno
Původní určení: Středoevropský mistr 2. poloviny 16. století; určeno jako H. F. Schorer ml. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31446
Literatura: Fučíková 1969, s. 123; Grewenig 1983, s. 236, č. kat. E 10.

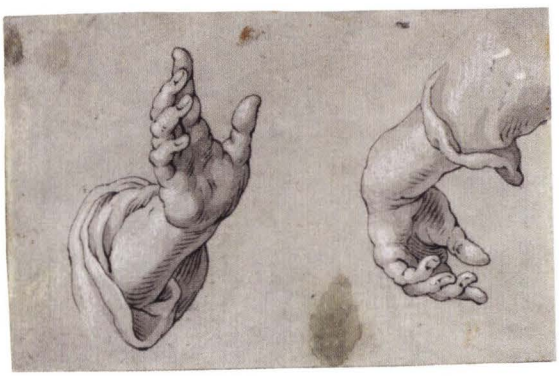
Handstudie

Um 1635?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
75 x 112 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Mitteleuropäischer Meister aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts; bestimmt als H. F. Schorer d.J. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31446
Literatur: Fučíková 1969, S. 123; Grewenig 1983, S. 236, Kat. Nr. E 10.


ISF. 1638.







58 Studie rukou lámajících chléb a sepjatých rukou

Kolem 1635?
Pero černě, štětec šedě na modrošedě tónovaném papíře
77 x 151 mm
Neznačeno
Původní určení: Středoevropský mistr 2 poloviny 16. století;
určeno jako H. F. Schorer ml. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31445
Literatura: Fučíková 1969, s. 122; Grewenig 1983, s. 237, č. kat. E 11.

Studie von Brot brechenden und gefalteten Händen

Um 1635?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau auf blaugrau getontem Papier
77 x 151 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Mitteleuropäischer Meister aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts; bestimmt als H. F. Schorer d.J. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31445
Literatur: Fučíková 1969, S. 122; Grewenig 1983, S. 237, Kat. Nr. E 11.

59 Studie ruky s prstenem

Kolem 1635?
Grafit, pero černě, štětec šedě
73 x 146 mm
Neznačeno
Původní určení: Monogramista HSF;
určeno jako H. F. Schorer ml. (Fučíková)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31438
Literatura: Fučíková 1969, s. 128; Grewenig 1983, s. 242, č. kat. E 16.

Studie einer Hand mit Ring

Um 1635?
Grafit, Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
73 x 146 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Monogrammist HSF;
bestimmt als H. F. Schorer d.J. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31438
Literatur: Fučíková 1969, S. 128; Grewenig 1983, S. 242, Kat. Nr. E 16.

60 Studie svalů nohou a hýždí

Po 1635?
Pero černě, štětec šedě
173 x 163 mm
Značeno grafitem: C. A. 1654
Původní určení: Monogramista CA; později Hans Friedrich Schorer ml.
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31454
Nepublikováno

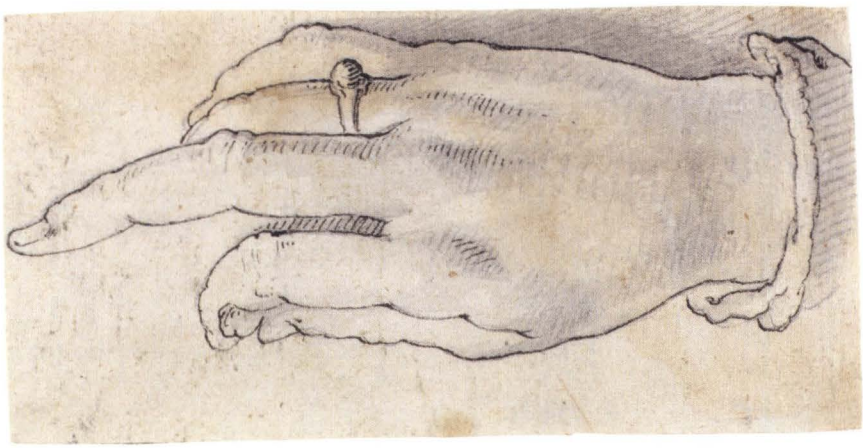
Studie von Bein- und Gesäßmuskeln

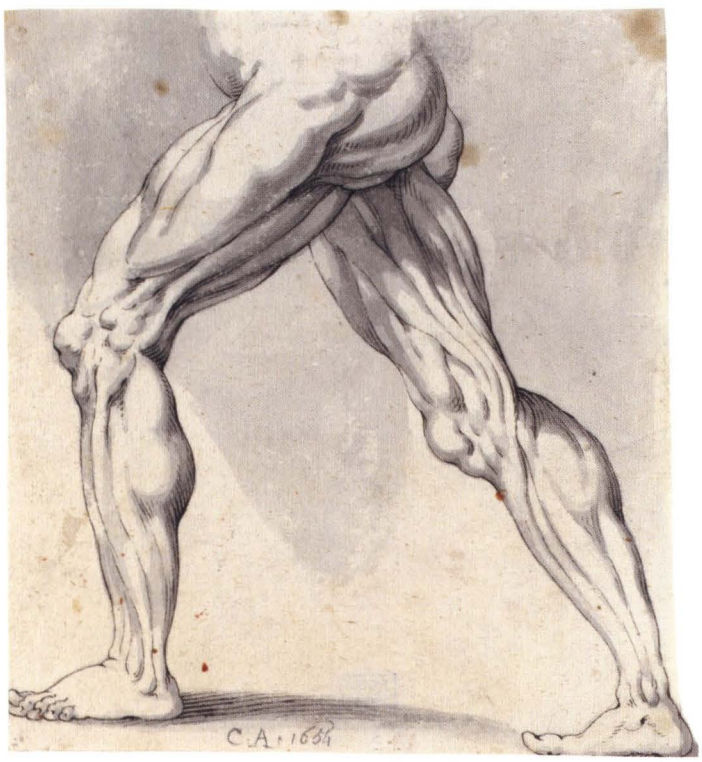
Nach 1635?
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
173 x 163 mm
Signierung: mit Grafit C. A. 1654
Ursprüngliche Bestimmung: Monogrammist CA;
bestimmt als H. F. Schorer d.J. (Fučíková)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31454
Nicht publiziert

Ačkoliv jde o list získaný zároveň se Schorerovým konvolutem, nebyl Schorerovi zatím připsán. Na blízkost kresby Schorerovým pracím před časem upozornil Werner Schade připisem na paspartě – srovnáním zejména kreseb prstů u nohou a sporé šrafury s ním lze souhlasit. Na Schorerovy typické figurální náměty je provedení muskulatury poněkud příliš výrazné a je blízké kresbám Johanna Königa. Přesto Schorerovi kresbu lze připsat podle jistého sklonu k ornamentální stylizaci.
Dodatečná nesprávná signatura u nohou sem byla přenesena z nápisu na rubu listu.

Obgleich das Blatt im Schorer-Konvolut erworben wurde, ist es diesem Autor bislang nicht zugeschrieben worden. Auf seine Nähe zu den Schorer-Arbeiten hat seinerzeit Werner Schade hingewiesen. Vergleicht man vor allem die Zehen und die schüttere Schraffur, kann man ihm zustimmen. Für die bei Schorer typischen Figuralthemen ist die Muskulatur etwas zu markig ausgeführt, so dass sie den Zeichnungen von Johann König nahe kommt. Dennoch könnte man die Studie aufgrund einer gewissen Neigung zur ornamentalen Stilisierung Schorer zuschreiben.
Die nachträgliche unrichtige Signatur an den Füßen wurde von der Beschriftung auf der Blattrückseite hierher übertragen.






C.A. 1654

61 Sv. Antonín Poustevník / Sv. Antonín Poustevník natočený doleva

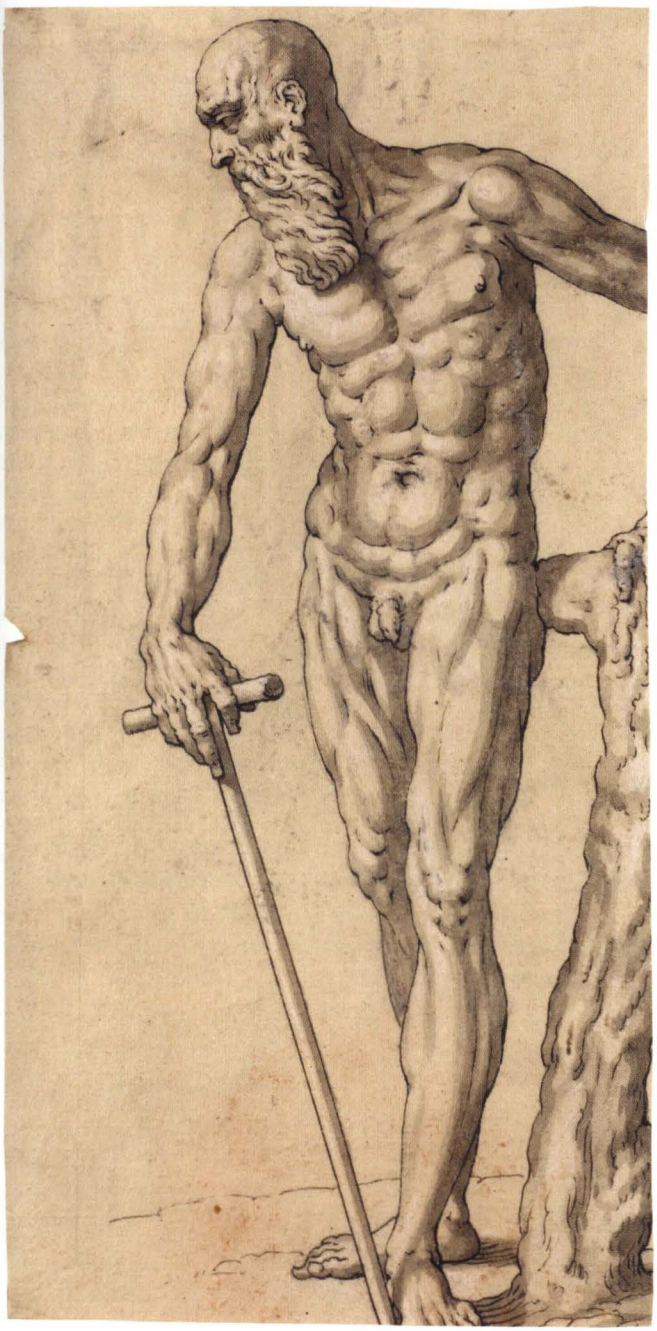
Před polovinou 17. století
Pero černě, štětec šedě, vysvětlováno bělobou
261 x 132 mm
Neznačeno
Původní určení: Neznámý (Středoevropský 1. pol. 17. století)
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31483
Nepublikováno

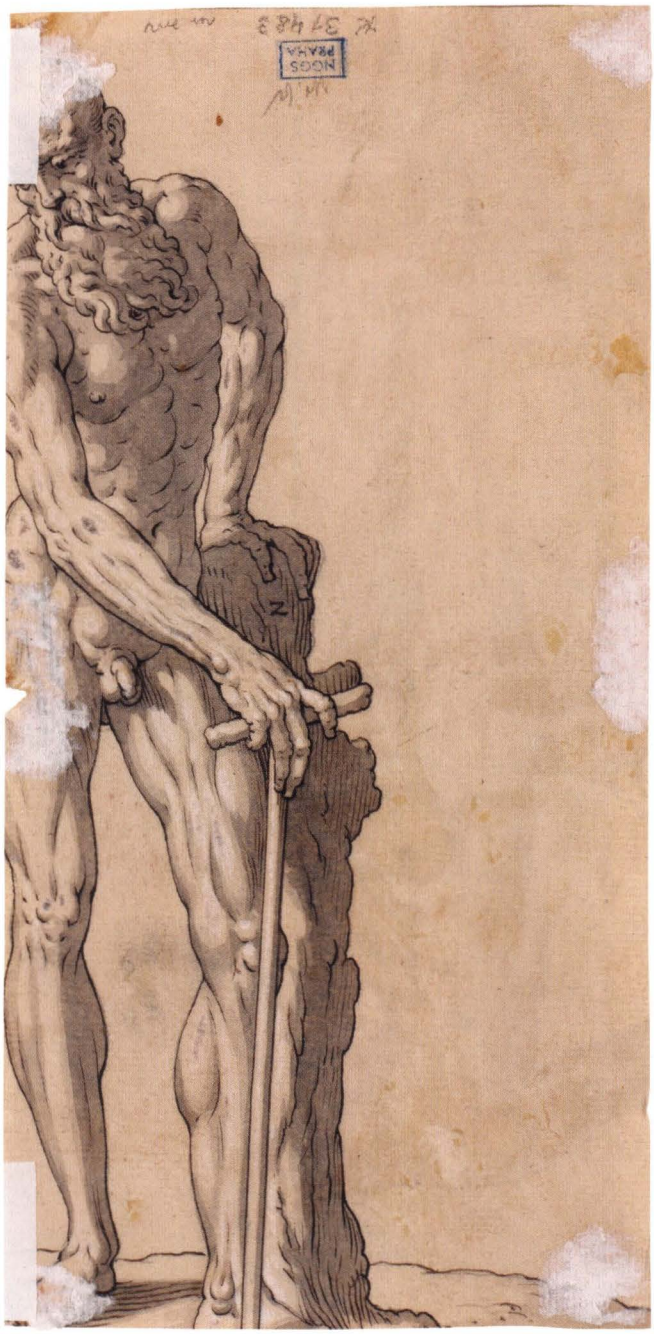
Oboustranná kresba unikla pozornosti Elišky Fučíkové, ačkoliv byla zakoupena v jednom konvolutu s většinou Schorerových kreseb; Jutta Grewenig ji také neuvádí. V rámci kolekce z Národní galerie je to přitom jedna z nejpůsobivějších kreseb, které lze Schorerovi připsat.
Podle charakteristických linií jde o jeho kresbu, ačkoliv nepatří k nejtypičtějším. Výrazný posun ke svéráznému „naturalismu", jenž se u Schorera projevuje ústupem z „elegance" a ještě sušším provedením, vyrovnává autorova ornamentální stylizace. Podle těchto znaků lze dataci posunout do pozdějšího období, pravděpodobně do čtyřicátých let 17. století. Důkladné až nadsazené provedení muskulatury připomíná Schorerova augsburského současníka Johanna Königa.
Světec, považovaný za zakladatele křesťanského mnišství, je zobrazen podle tradice s dlouhým vousem a se svým atributem, holí ve tvaru T.

Der Einsiedler St. Antonius / Der Einsiedler St. Antonius nach links gedreht

Vor Mitte des 17. Jhs.
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, mit Deckweiß aufgehellt
261 x 132 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Unbekannter (Mitteleuropäischer Zeichner aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts)
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31483
Nicht publiziert

Die beidseitige Zeichnung ist der Aufmerksamkeit von Eliška Fučíková entgangen – obgleich sie in einem Konvolut mit den meisten Schorer-Zeichnungen angekauft wurde – Jutta Grewenig lässt sie gleichfalls unerwähnt. Es handelt sich im Rahmen der Kollektion aus der Nationalgalerie um eine der eindrucksvollsten Zeichnungen, die Schorer zugeschrieben werden können.
Den charakteristischen Linen zufolge handelt es sich um seine Zeichnung, allerdings nicht gerade um eine besonders typische. Die Ausdrucksverlagerung zu einem eigenwilligen „Naturalismus", die sich bei Schorer durch einen Rückzieher von der „Eleganz" und eine noch trockenere Ausführung meldet, macht der Autor durch eine ornamentale Stilisierung wett. Aufgrund dieser Merkmale kann man die Datierung auf einen späteren Zeitpunkt verschieben, wahrscheinlich in die 40er Jahre des 17. Jahrhunderts. Die gründliche bis übertriebene Ausführung der Muskulatur erinnert an einen weiteren Augsburger Schorer-Zeitgenossen, an Johann König.
Der als Begründer des christlichen Mönchstums angesehene Heilige ist hier traditionsgemäß mit seinem Attribut, einem langen Bart und einem T-förmigen Stab abgebildet.




NGOS
PRAHA

62 Kartuše se symboly smrti

Před polovinou 17. století
Pero černě, kolorováno transparentními barvami, zčernalá běloba
120 x 184 mm
Neznačeno
Původní určení: Německý kreslíř kolem 1600
Provenience: Sbírka Dr. Otakar Gross (Lugt neuvádí); získáno 1963
Národní galerie v Praze, K 37560
Nepublikováno

K pracím Hanse Friedricha Schorera lze přiřadit tuto kresbu jednak na základě charakteristického rukopisu a jednak díky analogii s další verzí podobného námětu, uložené v British Museum. Dekorativní motiv, nejspíše předloha pro další použití, jak bylo u Schorera obvyklé, je výjimečný v rámci jeho kreseb kolorováním. Kolorovaná je také kresba z British Museum, značená a datovaná „von 23 augusti – Anno 1641". Datace nabízí určení také naší kresby před rok 1650. Monogram londýnského listu je však v rámci Schorerových signatur poněkud neúplný: HS.-). Rukopis je ale pro něj v obou případech charakteristický.
Oba listy mají velmi zajímavou ikonografii: představují symboly smrti a zároveň připomínají cyklus život-smrt. V případě pražské kresby je ústřední výjev zarámován do dekorativní kartuše, kterou nahoře zdobí hlavy andílků (lze rozeznat náznaky křídel), ve spodní části se nachází rozšklebený maskaron. Symbolika působí srozumitelněji v kontextu s londýnskou kresbou, kde je andílčí hlava s křídly a ďábelský maskaron naspodu dobře čitelný. Uprostřed na lebce s kostmi přesýpací hodiny symbolizují čas, ze dvou misek po stranách stoupá dým, který se nahoře spojuje – symbol opakující se polarity život-smrt.

Kartusche mit Todessymbolen

Vor Mitte des 17. Jahrhunderts
Federzeichnung in Schwarz, mit transparentfarben koloriert, geschwärztes Deckweiß
120 x 184 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Deutscher Zeichner um 1600
Provenienz: Sammlung Dr. Otakar Gross (bei Lugt nicht angeführt); erworben 1963
Národní galerie v Praze, K 37560
Nicht publiziert

Diese Zeichnung kann man sowohl aufgrund der charakteristischen Machart als auch dank der Analogie zu einer weiteren Version eines ähnlichen Themas im Britischen Museum den Arbeiten von Hans Friedrich Schorer zuordnen.
Das dekorative Motiv, höchstwahrscheinlich wie bei Schorer üblich eine Vorlage für weitere Verwendung, ist koloriert, was im Rahmen seiner Zeichnungen eine Ausnahme bedeutet. Koloriert ist auch die Zeichnung aus dem Britischen Museum, die signiert und „von 23 augusti – Anno 1641" datiert ist. Diese Datierung legt auch eine Bestimmung unserer Zeichnung vor dem Jahr 1650 nahe. Das Monogramm des Londoner Blattes wirkt jedoch im Rahmen von Schorers Signierungen etwas unvollständig: HS.-). Die Machart ist aber in beiden Fällen für ihn charakteristisch.
Die Ikonografie beider Blätter ist hochinteressant: Beide zeigen Todessymbole und erinnern zugleich an den Zyklus Leben – Tod. Im Fall der Prager Zeichnung ist die Zentralszene in eine dekorative Kartusche eingefasst, die oben von Engelsköpfchen (mit erkennbaren Flügelandeutungen) geziert wird, in der Unterpartie von einem zähnefletschenden Maskaron. Der Symbolgehalt wirkt in Zusammenhang mit der Londoner Zeichnung eingängiger, da dort der geflügelte Engelskopf und der diabolische Maskaron unten gut zu entziffern sind. Mitten auf dem Totenschädel mit den Gebeinen symbolisiert die Sanduhr die verrinnende Zeit, aus zwei Schalen in der Mitte steigt Rauch auf, der sich oberhalb vereint – ein Symbol für die nie endende Wiederholung der Polarität von Leben und Tod.



63 Augsburský kreslíř 1. poloviny 17. století

Domovní štít? – Ležící mladík v turbanu

Po 1635
Pero černě, štětec šedě
94 x 225 mm
Neznačeno
Původní určení: Středoevropský mistr konce 16. století; posléze Hans Hofmann; naposledy Hans Friedrich Schorer
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31447
Literatura: Fučíková 1969; Grewenig 1983, č. kat. D 14.

Kresba se sice Schorerovým pracím celkovým pojetím blíží, některé části jsou mu velmi příbuzné (např. chodidla, stylizace země apod.), ale pro jeho projev je pojetí příliš „rozvolněné". Také Grewenig ponechává otázku Schorerova autorství otevřenou.

Augsburger Zeichner aus der 1. Hälfte des 17. Jhs.

Hauszeichen? – Liegender Jüngling mit Turban

Nach 1635
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
94 x 225 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Mitteleuropäischer Meister vom Ende des 16. Jahrhunderts; dann Hans Hofmann; letztmalig Hans Friedrich Schorer
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31447
Literatur: Fučíková 1969; Grewenig 1983, Kat. Nr. D 14.

Die Zeichnung kommt zwar in ihrer Gesamtkonzeption den Schorer-Arbeiten nahe, einige Partien weisen eine ausgesprochene Verwandtschaft auf (z. B. Füße, Stilisierung des Erdbodens u. ä), doch ist die Auffassung für seine Schaffensweise allzu „locker". Auch Grewenig lässt die Frage von Schorers Urheberschaft offen.

64 Augsburský kreslíř 1. poloviny 17. století

Dvě mužská poprsí (Alegorie chuti a hmatu?)

Kolem 1650
Pero černě, štětec šedě
162 x 269 mm
Neznačeno
Původní určení: Hans Hoffmann
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31826
Nepublikováno

Augsburger Zeichner aus der 1. Hälfte des 17. Jhs.

Zwei Männerbüsten (Allegorien von Geschmack und Tastsinn?)

Um 1650
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
162 x 269 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Hans Hoffmann
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31826
Nicht publiziert

65 Augsburský kreslíř 1. poloviny 17. století

Studie dvou chlapeckých poprsí

1652
Pero černě, štětec šedě a bělobou
88 x 166 mm
Značení na rubu: – ihn zu Július – A° (?) 1652 –
Původní určení: Středoevropský mistr 2. pol. 16. století; poté Hans Hoffmann; nakonec Německý kreslíř 17. století
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31443
Nepublikováno

Malířsky pojatá dvě chlapecká poprsí mají některé rysy podobné Schorerovým kresbám. Zejména jsou to samozřejmě obrysové kontury, stylizace očí, vlasů a prstů rukou. Proti jeho autorství ale svědčí více malířské pojetí a mírně pokročilejší práce se světlem.

Augsburger Zeichner aus der 1. Hälfte des 17. Jhs.

Studie zu zwei Knabenbüsten

1652
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau und Deckweiß
88 x 166 mm
Signierung: auf der Rückseite – ihn zu Július – A° (?) 1652 –
Ursprüngliche Bestimmung: Mitteleuropäischer Meister aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts; dann Hans Hoffmann; letztmalig Deutscher Zeichner aus dem 17. Jahrhundert
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31443
Nicht publiziert

Die nach Malerart angegangenen zwei Knabenbüsten haben einige mit den Schorer-Zeichnungen gemeinsame Wesenszüge. Das sind selbstverständlich die Konturen, Stilisierung der Augen, Haare und Finger. Gegen dessen Urheberschaft sprechen die malerische Konzeption und die bereits ein wenig fortgeschrittenere Arbeit mit dem Licht.







66—67 Augsburský kreslíř 1. poloviny 17. století

Zápas Gigantů

1. polovina 16. století
Pero černě, štětec šedě a bělobou
286 x 178 mm
Neznačeno
Původní určení: Středoevropský 2. poloviny 16. století; poté Hans Hofmann
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31481
Nepublikováno

Zápas Gigantů

1. polovina 16. století
Pero černě, štětec šedě a bělobou
292 x 213 mm
Neznačeno
Původní určení: Středoevropský 2. poloviny 16. století; poté Hans Hofmann
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31482
Nepublikováno

Dvojice kreseb tvoří protějšky a je dost pravděpodobné, že jde o sochařské předlohy. Nejsou to nezajímavá díla, nicméně nepatří ke špičkovým výkonům augsburských či dalších jihoněmeckých umělců. Přístupem k vyjádření muskulatury a vyjádřením obrysových linií i stylizace vlasů, prstů apod. můžeme jejich původ hledat v Schorerově blízkém okruhu.

Augsburger Zeichner aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Kampf der Giganten

1. Hälfte des 16. Jhs.
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau und Deckweiß
286 x 178 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Mitteleuropäischer Meister aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts; dann Hans Hofmann
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31481
Nicht publiziert

Kampf der Giganten

1. Hälfte des 16. Jhs.
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau und Deckweiß
292 x 213 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Mitteleuropäischer Meister aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts; dann Hans Hofmann
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31482
Nicht publiziert

Diese beiden Zeichnungen stellen Pendants vor und es gilt als recht wahrscheinlich, dass es sich um Bildhauervorlagen handelt. Sie sind keine uninteressanten Werke, gehören aber doch nicht zu den Spitzenleistungen Augsburger oder anderer süddeutscher Künstler. Wegen der Bearbeitung von Muskulatur und Umrisslinien, aber auch der Stilisierung von Haar, Fingern usw. könnte man ihren Ursprung in einem Schorer nahe stehenden Umkreis suchen.





68 Německý kreslíř (ve stylu Tobiase Stimmera)

1539 Schaffhausen – 1584 Straubing

Voják na pozadí architektury v krajině

Pero černě
187 x 273 mm
Původní určení: Tobias Stimmer
Provenience: Arnold Skutezky zakoupil 1908 na aukci C. J. Wawry; Skutezky (Lugt 177)
Moravská galerie v Brně, B 2288

Zvláštní kresba časově těžko zařaditelná. Nejvíce se její styl blíží známé kresbě Tobiase Stimmera z Basileje s výjevem bitvy (Geissler 1979 č. kat. H3; Koeplin 1985, s. 98). Náš list má ale značně neuspořádaný rukopis.

Deutscher Zeichner (im Stil von Tobias Stimmer)

1539 Schaffhausen – 1584 Straubing

Soldat vor Hintergrund aus Architektur in Landschaft

Feder in Schwarz
187 x 273 mm
Ursprüngliche Bestimmung: Tobias Stimmer
Provenienz: Von Arnold Skutezky 1908 auf einer Auktion bei C. J. Wawra erstanden; Skutezky (Lugt 177)
Moravská galerie v Brně, B 2288

Die eigenartige Zeichnung ist zeitlich schwer einzuordnen. Ihr Stil kommt der bekannten Zeichnung von Tobias Stimmer aus Basel mit einer Schlachtszene am nächsten (Geissler 1979, Kat. Nr. H3; Koeplin 1985, S. 98). Unser Blatt verrät eine beträchtlich ungeordnete Machart.



69 Středoevropský mistr 2. poloviny 16. století

Dvě předlohy pro ornamentální výplně

Pero a štětec černě a šedě
30 x 136 mm, 32 x 138 mm
Původní určení: Středoevropský 16. století
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31466–31467
Nepublikováno

Oba pásy s vojenskými trofejemi jsou příkladem kvalitních dekorativních kreseb. Podle druhů zbraní lze určit jejich vznik do 16. století, není ale vyloučeno, že se kreslíř držel starších typů.

Mitteleuropäischer Meister aus der 2. Hälfte des 16. Jhs.

Zwei Vorlagen für Ornamentfüllungen

Feder und Pinsel in Schwarz und Grau
30 x 136 mm, 32 x 138 mm
Ursprüngliche Bestimmung: Mitteleuropäisch 16. Jh.
Provenienz: Erworben 1956 durch Ankauf von der Gemäldehandlung Heřman Štěpánek
Národní galerie v Praze, K 31466–31467
Nicht publiziert

Die beiden Bänder mit Kriegstrophäen können als Beispiel für hochwertige Dekorzeichnungen dienen. Den Waffentypen nach könnte man ihre Entstehung auf das 16. Jahrhundert ansetzen; doch ist nicht auszuschließen, dass der Zeichner sich an ältere Typen gehalten hat.





70 Neznámý německý mistr kolem 1600

Ležící Bakchus / torzo ornamentu (verso)

Pero hnědě, černá křída (verso) na papíře s filigránem
145 x 183 mm
Neznačeno
Provenience: Získáno ze soukromé sbírky 2005
Národní galerie v Praze, K 58281
Nepublikováno

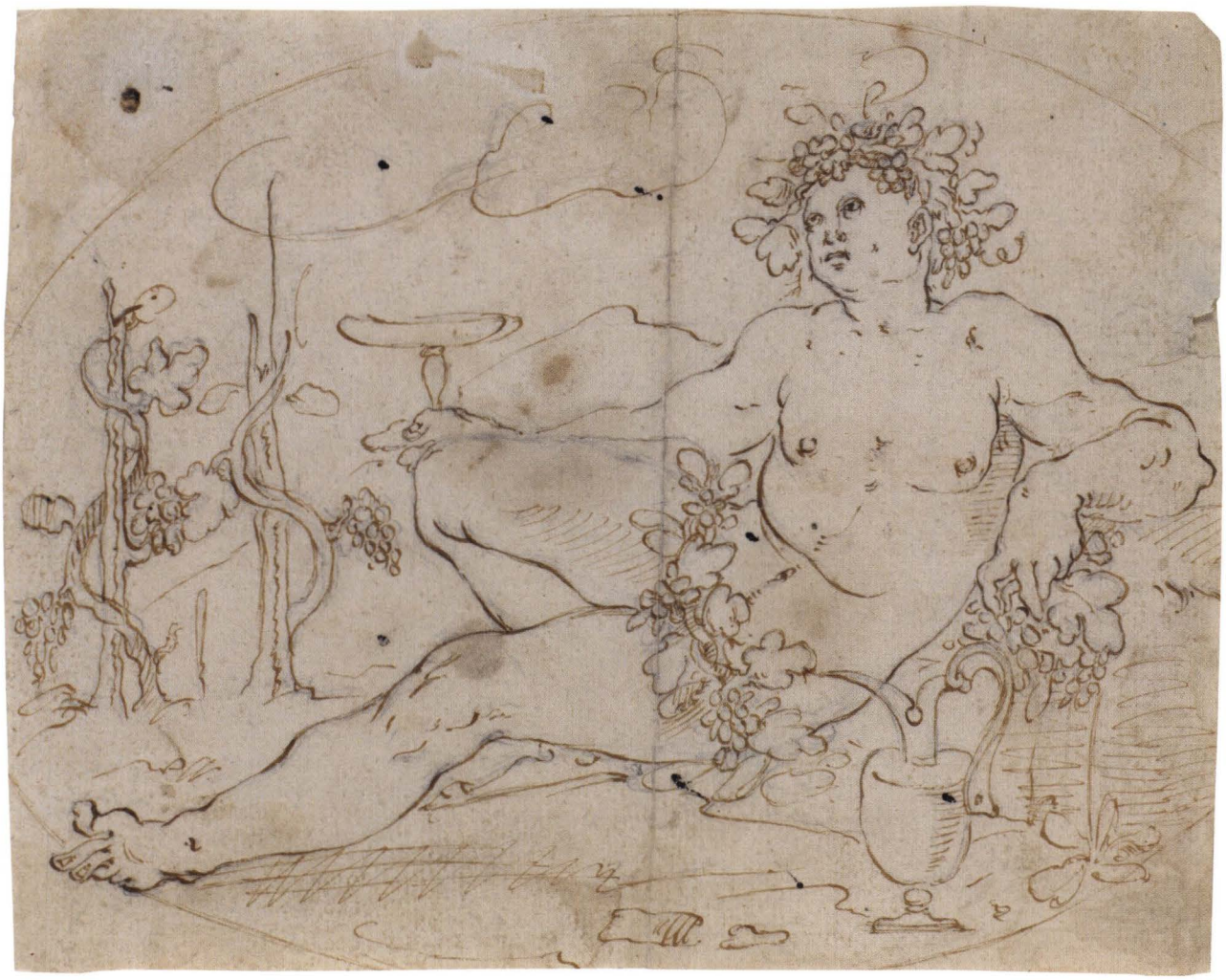
Pravděpodobně ještě před rokem 1600 vznikla v německém prostředí kresba ležícího boha vína. Z rukopisu je patrné, že autor byl jistě v kontaktu s nizozemskou dobovou produkcí, ale přes patrné kvality jej nelze s jistotou určit. Ikonografie není nijak výjimečná a těžko nám bude vodítkem. Účelem byl jistě návrh na dekorativní mísu, jak napovídá naznačený ovál, do kterého je vepsaná kompozice. To by napovídalo vznik někde v augsburském nebo například norimberském okruhu.

Unbekannter deutscher Meister um 1600

Liegender Bacchus / Ornament-Torso (Verso)

Feder in Braunton / schwarze Kreide (Verso) auf Filigranpapier
145 x 183 mm
Unsigniert
Provenienz: Erworben in Jahr 2005 aus einer Privatsammlung
Národní galerie v Praze, K 58281
Nicht publiziert

Die Zeichnung des liegenden Weingottes ist wahrscheinlich noch vor 1600 im deutschen Raum entstanden. Aus der Arbeitsweise geht hervor, dass der Urheber sicherlich in Kontakt mit der niederländischen zeitgenössischen Produktion stand, doch kann er ungeachtet der offensichtlichen Qualität nicht mit Gewissheit ausgemacht werden. Die Ikonografie ist nicht außergewöhnlich und kann kaum als Fingerzeig herhalten. Der Zweck war wohl ein Entwurf für eine Prunkschale, wie das angedeutet Oval verrät, in das die Komposition einbeschrieben wurde. Dies dürfte für eine Entstehung irgendwo im Augsburger oder beispielsweise Nürnberger Umkreis sprechen.



71 Jihoněmecký kreslíř (Friedrich Sustris – kopie)

Kolem 1540 Benátky? – 1599 Mnichov

Personifikace Lásky (?)

Pero černě, štětec modře a červeně
196 x 123 mm
Neznačeno
Původní určení: V. V. Reiner; později Bartolomeus Spranger – podle
Provenience: Převzato z Národního muzea 1949
Národní galerie v Praze, K 24538
Nepublikováno

Ženské postavě nesoucí srdce a šíp chybí smyslovost typická pro rudolfínskou kresbu. Typ figury a široký obličej by ale odpovídal mnichovskému vlivu Friedricha Sustrise.

Süddeutscher Zeichner (Friedrich Sustris – Kopie)

Um 1540 Venedig? – 1599 München

Personifizierung der Liebe (?)

Feder in Schwarz, Pinsel in Blau und Rot
196 x 123 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: V. V. Reiner; später Bartholomäus Spranger – (à la)
Provenienz: 1949 aus dem Nationalmuseum übernommen
Národní galerie v Praze, K 24538
Nicht publiziert

Dem Herz und Pfeil tragenden Frauengestalt-Typus fehlt die für die rudolfinische Zeichnung charakteristische Sinnlichkeit. Der Figurentyp und das breite Gesicht dürften aber dem Münchner Einfluss von Friedrich Sustris entsprechen.



72 Mnichovský kreslíř (Hans Krumper – dílna)

Kolem 1570 Weilheim – 1634 Mnichov

Alegorie Života

Pero a štětec hnědě
320 x 195 mm
Neznačeno
Nápisy: VELVT AQUAE DILABIMUR / SICNASCIMUR SIC VIVIMUS SICMORIMVR
Provenience: Získáno převodem ze Státní knihovny ČSR 1962
Národni galerie v Praze, K 54820

Kresba s poněkud nezvyklou ikonografií symbolů života a smrti měla jistě sloužit jako předloha pro městskou kašnu. Mnichovský kreslířský styl a účel ji řadí mezi sochařské návrhy. Vše nasvědčuje tomu, že vznikla v dílně Hanse Krumpera. Kreslířsky není list bez kvalit a typem tváří a modelace lidské figury i stylizací rostlinných motivů odpovídá Krumperově stylu. Přesto kresbu jistá topornost a některé nedokonalosti – jako poněkud neohrabaně podané dlaně a prsty – řadí minimálně mezi dílenské práce.

Münchner Zeichner (Hans Krumper – Werkstatt)

Um 1570 Weilheim – 1634 München

Allegorie des Lebens

Feder und Pinsel in Braun
320 x 195 mm
Unsigniert
Aufschriften: VELVT AQUAE DILABIMUR / SICNASCIMUR SIC VIVIMUS SICMORIMVR
Provenienz: Erworben 1962 durch Überführung aus der Staatsbibliothek der ČSR
Národni galerie v Praze K 54820

Die eine etwas ungewöhnliche Ikonografie der Symbole für Leben und Tod bringende Zeichnung war sicher als Vorlage zu einem Stadtbrunnen gedacht. Der Münchner Zeichenstil und der Zweck reihen sie unter die Bildhauerentwürfe ein. Alles spricht dafür, dass sie in der Werkstatt von Hans Krumper entstanden ist. Das Blatt weist gewisse zeichnerische Qualitäten auf, in Gesichtstyp, Modellierung der Menschengestalt sowie der Stilisierung der Pflanzenornamente entspricht es Krumpers Stil. Eine gewisse Steife und einige Unzulänglichkeiten wie die etwas plumpe Darstellung von Hand und Fingern weisen ihm seinen Platz unter den Werkstattarbeiten zu.


VELVT AQVAE
DILABIMVR
SIC MORIMVR
SIC NASCIMVR SIC VIVIMVS

73 Mnichovský okruh (Peter de Witte zv. Candid – následovník)

1548 Bruggy – 1628 Mnichov

Ukládání do hrobu

Konec 16. století
Pero hnědě, štětec šedohnědě
252 x 201 mm
Původní určení: Daniele de Volterra-Riciarelli
Provenience: Sbírka Th. Hudson, Londýn; Arnold Skutezky (Lugt 177)
Moravská galerie v Brně, B 2485
Nepublikováno

Kvalitní list s kompozičně vyzrálou scénou ukládání do hrobu je dílem autora, který prošel italskou zkušeností, nicméně jeho uzavřený kreslířský styl vede do středoevropské oblasti. Rukopis kresby lze označit za dílo mistra působícího v jižním Německu, pravděpodobně v blízkosti Mnichova, v okruhu Petra de Witte zv. Candid. V Candidově okruhu bychom mohli nalézt pravidelnou stavbu hlav s oválnými tvářemi a produchovnělým výrazem. Jinak byl ale samotný Candid kreslířem pronikavějšího temperamentu a nelze proto předpokládat, že by autorem naší kresby byl on sám.
Ikonograficky kresba vychází z tradičních sestav výjevu a jak už bylo výše naznačeno, předobraz bychom mohli hledat mezi italskými díly.

Münchner Umkreis (Peter de Witte, genannt Candid – Nachfolger)

1548 Brügge – 1628 München

Grablegung

Ende des 16. Jahrhunderts
Feder in Braun, Pinsel in Graubraun
252 x 201 mm
Ursprüngliche Bestimmung: Daniele de Volterra-Riciarelli
Provenienz: Sammlung Th. Hudson, London; Arnold Skutezky (Lugt 177)
Moravská galerie v Brně, B 2485
Nicht publiziert

Das hochwertige Blatt mit einer kompositorisch ausgereiften Grablegungsszene ist das Werk eines Autors, der italienische Erfahrungen gesammelt hatte, doch verweist sein in sich geschlossener Zeichenstil auf die mitteleuropäische Region. Die Zeichnung in ihrer Machart könnte man als Werk eines in Süddeutschland tätigen Meisters bezeichnen, wahrscheinlich aus der Nähe von München im Umkreis von Peter de Witte genannt Candid. In Candids Umkreis könnte man auch den regelmäßigen Kopfbau mit ovalen Gesichtern und durchgeistigtem Ausdruck finden. Ansonsten war Candid aber ein Zeichner von rasanterem Temperament und man darf ihn nicht persönlich als Autor annehmen.
Ikonografisch geht die Zeichnung von der traditionellen Zusammensetzung der Szene aus und wie bereits angedeutet, könnte man die Urvorlage dazu unter den italienischen Werken suchen.



74 Středoevropský mistr (Hans Rottenhammer – okruh)

1564 Mnichov – 1624 Augsburg

Odhalení těhotné Kallistó

Kolem 1595
Pero a štětec hnědě
170 x 302 mm
Původní určení: Joseph Heintz; poté Hans Rottenhammer
Provenience: Sbírka dr. Šafaříka; zakoupeno ze soukromé sbírky
Národní galerie v Praze, K 7376
Nepublikováno

Původně byla kresba připsána Josephu Heintzovi, posléze figurovala mezi listy Hanse Rottenhammera. Kompozicí je velmi blízká listu s *Křestem Kristovým* (č. kat. 20), ale v provedení figur se liší. Joseph Heintz také tento námět namaloval, avšak ani jeho práci kresba neodpovídá. Profánní témata byla sice více oblíbená v rudolfínském okruhu, ale není to pravidlem. Prozatím se tedy spokojme s přibližným autorským určením do okruhu středoevropských kreslířů kolem 1600.

Mitteleuropäischer Meister (Hans Rottenhammer – Umkreis)

1564 München – 1624 Augsburg

Enthüllung der schwangeren Callisto

Um 1595
Feder und Pinsel in Braun
170 x 302 mm
Ursprüngliche Zeichnung: Joseph Heintz; später Hans Rottenhammer
Provenienz: Sammlung Dr. Šafařík; Angekauft aus einer Privatsammlung
Národní galerie v Praze, K 7376
Nicht publiziert

Ursprünglich wurde die Zeichnung Joseph Heintz zugeschrieben, letztlich figurierte sie unter den Blättern von Hans Rottenhammer. In ihrer Komposition kommt sie zwar dem Blatt *Christi Taufe* (Kat. Nr. 20) sehr nahe, doch die Ausführung der Figuren entspricht diesem nicht. Joseph Heintz hat dieses Thema gemalt, doch auch seinen Händen entspricht diese Zeichnung nicht. Zwar waren profane Themen im rudolfinischen Umkreis sehr beliebt, doch kann das nicht zur Regel gemacht werden. Vorerst müssen wir uns also mit einer angenäherten Urheberbestimmung in den Umkreis der mitteleuropäischen Zeichner um 1600 abfinden.

75 Jihoněmecký mistr (Matthias Kager – okruh)

1575 Mnichov – 1634 Augsburg

Studie mužského aktu a skupina vojáků

Pero černě, štětec šedomodře
78 x 105 mm
Neznačeno
Původní určení: Středoevropský mistr 16. století
Provenience: Zakoupeno 1956 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31474
Nepublikováno

Kreslíř byl zjevně poučen italskou zkušeností. Na listě jsou dva figurální výjevy, které spolu nejspíše nesouvisí, takže se nemůžeme opřít o ikonografii. Mužská figura typem odpovídá jihoněmeckému okruhu. Některý z badatelů dříve napsal na paspartu, že je kresba blízká Matthiasi Kagerovi, což se zdá být zatím nejbližší autorský okruh.

Süddeutscher Meister (Matthias Kager – Umkreis)

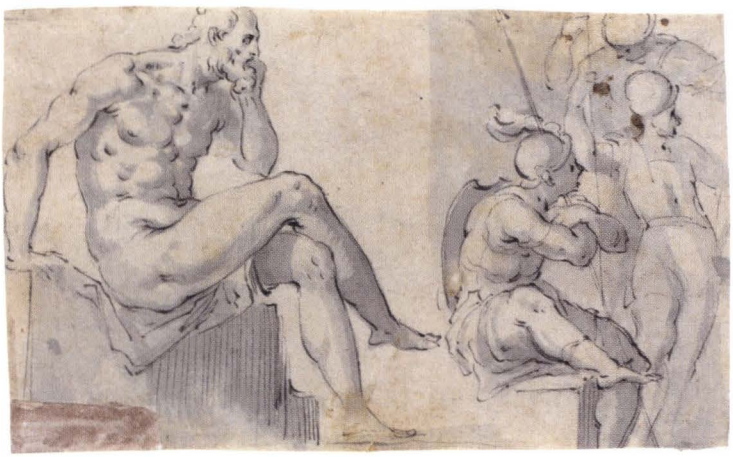
1575 München – 1634 Augsburg

Studie – männlicher Akt und Soldatentrupp

Feder in Schwarz, Pinsel in Graublau
78 x 105 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Mitteleuropäischer Meister des 16. Jahrhunderts
Provenienz: Angekauft 1956 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31474
Nicht publiziert

Der Zeichner hatte offenbar Lehren aus italienischen Erfahrungen gezogen. Das Blatt zeigt zwei Figuralszenen, die wohl nicht miteinander zusammenhängen, so dass man sich hier nicht auf die Ikonografie stützen kann. Die Männergestalt entspricht dem süddeutschen Umkreis. Einer der früheren Forscher hat auf dem Passepartout vermerkt, dass die Zeichnung Matthias Kager nahe stehe, was bislang als nächstliegender Autorenumkreis einleuchtet.





76 Německý kreslíř 1. poloviny 17. století

Pokušení Krista

Pero a štětec šedo-hnědě
125 x 218 mm
Neznačeno
Původní určení: Václav Hollar
Provenience: Hollareum
Národní galerie v Praze, K 31235
Literatura: Sprinzels 49.

Kresba byla dlouho pokládána za dílo Václava Hollara podle leptu, který Hollar na základě předlohy Adama Elsheimera (1578–1610) vytvořil (Pennington 99). Hollarovy figurální kresby jsou poměrně vzácné a jejich styl se navzájem velmi liší. Ani tato kresba se jiné Hollarově figurální kompozici – předloze pro grafický list – nepodobá. Má však některé znaky obvyklé mezi kreslíři německého prostředí 1. poloviny 17. století: sklony k linearitě, zjednodušenou stylizaci stromů. Elsheimerova originální kresba, dnes uložená v Museum Städel ve Frankfurtu, se sice dříve nacházela ve sbírkách hraběte Thomase Howarda z Arundelu, ale byla také kopírována v německém okruhu. Pokládám za více pravděpodobné, že autorem mohl být některý z Hollarových německých současníků.

Deutscher Zeichner aus der 1. Hälfte des 17. Jhs.

Christi Versuchung

Feder und Pinsel in Graubraun
125 x 218 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Václav Hollar
Provenienz: Hollareum
Národní galerie v Praze, K 31235
Literatur: Sprinzels 49.

Aufgrund einer Radierung, die Hollar nach einer Vorlage von Adam Elsheimer (1578–1610) ausgeführt hat (Pennington 99), wurde die Zeichnung lange für ein Werk Václav Hollars gehalten. Hollars Figuralzeichnungen sind dabei relativ selten und unterscheiden sich stilistisch voneinander. Auch diese Zeichnung ähnelt keiner hollarschen Figuralkomposition als Stichvorlage. Dafür weist sie einige Wesenszüge auf, die unter den Zeichnern der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts im deutschen Raum üblich waren: Neigungen zur Linearität, vereinfachte Baumstilisierung. Die heute im Museum Städel Frankfurt aufbewahrte Originalzeichnung von Elsheimer befand sich zwar früher in den Sammlungen des Grafen Thomas Howard of Arundel, ist aber auch im deutschen Umkreis kopiert worden. Ich halte es für mehr als wahrscheinlich, dass der Urheber einer der deutschen Hollar-Zeitgenossen sein konnte.



77 Jihoněmecký kreslíř

Sv. Jan Křtitel

Konec 16. století
Pero tmavě šedě, štětec šedě
295 x 163 mm
Neznačeno
Původní určení: C. D. Asam
Provenience: Zakoupeno od Arnolda Skutezkého 1938 (Lugt 177)
Moravská galerie v Brně, B 2279
Nepublikováno

Vliv mnichovského okruhu zasahoval široké teritorium a koncem 16. století umělci v jižním Německu přejímali jeho styl.
Autor kresby sv. Jana Křtitele možná působil v Augsburgu nebo jeho okolí, jak lze usoudit z výrazných stínů vržených shora, protože podobně modeloval objem svých kreseb například Matthias Kager. Poněkud tvrdý rukopis kresby Jana Křtitele však nedosahuje jeho kvalit. Podle jisté izolovanosti postavy Jana Křtitele se zdá, že jde o sochařský návrh. Figura má pevný postoj a přes výrazný kontrapost se zdá být v těžišti dobře vyvážená. Nalezneme zde některé společné rysy s řadou kreseb apoštolů – návrhů pro dřevořezby – z Graphische Sammlung ve Stuttgartu, které Kaulbach připsal Zachariasi Lenckerovi (? Augsburg – 1612 Brixen; Kaulbach 2007, č. kat. 367–380). Naše kresba je však kreslena lapidárnějším způsobem.
Ikonograficky nejde o nijak výjimečné zpracování. Sv. Jan Křtitel se svým typickým atributem – dlouhým křížem, který ukazuje na ležícího beránka, symbol Beránka Božího, Ježíše Krista – se tak představuje jako prorok, jenž předpovídá brzký příchod Spasitele.

Süddeutscher Zeichner

St. Johannes der Täufer

Ende des 16. Jhs.
Feder dunkelgrau, Pinsel grau
295 x 163 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: C. D. Asam
Provenienz: Angekauft von Arnold Skutezky 1938 (Lugt 177)
Moravská galerie v Brně, B 2279
Nicht publiziert

Der Einfluss des Münchner Umkreises erreichte ein breites Territorium und gegen Ende des 16. Jahrhunderts haben die Künstler in Süddeutschland seinen Stil übernommen.
Der Urheber der Zeichnung *St. Johannes der Täufer* war möglicherweise in Augsburg oder Umgebung tätig, wie man anhand der von oben fallenden kräftigen Schatten schließen kann. Ähnlich hat beispielsweise Matthias Kager das Volumen seiner Zeichnungen modelliert. Die gewissermaßen harte Linienführung bei Johannes dem Täufer erreicht jedoch dessen Qualitäten nicht. Eine gewisse Isoliertheit der Gestalt Johannes des Täufers weckt den Eindruck, dass es sich hier um einen Bildhauerentwurf handelt. Die Figur hat einen festen Stand und scheint ungeachtet des Kontraposts im Schwerpunkt gut ausgewogen. Man findet hier einige gemeinsame Züge mit mehreren Apostelzeichnungen – Schnitzwerkentwürfen – aus der graphischen Sammlung in Stuttgart, die Kaulbach Zacharias Lencker (? Augsburg – 1612 Brixen; Kaulbach 2007, Kat. Nr. 367–380) zugeschrieben hat. Unsere Zeichnung wurde jedoch in einer lapidareren Art ausgeführt, obwohl ihre Ikonografie nichts Außergewöhnliches bringt: Johannes der Täufer mit seinem klassischen Attribut, dem langen Kreuz, auf ein liegendes Schäflein, das Symbol für das Lamm Gottes, also Jesus Christus deutend, präsentiert sich hier als Prophet, der das baldige Eintreffen des Erlösers vorhersagt.



78 Německý kreslíř kolem 1600

Nechte maličkých přijít ke mně

Pero a štětec šedo-modře
230 x 147 mm
Neznačeno
Původní určení: Dříve F. M. Parmegianino; nyní Středoevropský 17. století
Provenience: Zakoupeno ze soukromé sbírky
Národní galerie v Praze, K 11582
Literatura: Kaulbach 2007, č. kat. 893 (v pozn.).

Podle neurčeného originálu vznikly kopie, z nichž známe dnes pražskou kresbu, variantu ze Stuttgartu a Kaulbach uvádí ještě třetí verzi v Niederösterreichisches Landesmuseum (viz literatura). Heinrich Geissler před časem určil jako autora původní předlohy Friedricha Sustrise pravděpodobně podle způsobu zobrazování oblých tvarů. Například ženská postava vpravo vychází také ze sustrisovských typů. Kaulbach ale upozorňuje na repusoárovou dvojici polopostav, což byl typický kompoziční prvek výjevů Hanse von Aachen.

Deutscher Zeichner um 1600

Lasset die Kindlein zu mir kommen

Feder und Pinsel in Graublau
230 x 147 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Früher F. M. Parmegianino; jetzt
Mitteleuropäischer Zeichner des 17. Jahrhunderts
Provenienz: Aus Privatsammlung angekauft
Národní galerie v Praze, K 11582
Literatur: Kaulbach 2007, Kat. Nr. 893 (in den Anm.).

Nach einem unbekannten Original sind – die heute bekannten – drei Kopien entstanden, von denen wir die Prager Zeichnung und eine Variante in Stuttgart kennen, während Kaulbach noch eine dritte Version aus dem Niederösterreichischen Landesmuseum (s. Bibliographie) anführt. Heinrich Geissler hat vor einiger Zeit Friedrich Sustris als Urheber der Erstvorlage bestimmt, anscheinend anhand der gerundeten Formen folgenden Linienführung. So geht die Frauengestalt rechts auch aus Sustris-Typen hervor. Kaulbach verweist aber auf das Halbfigurenpaar als Repoussoir, das als typisches Kompositionselement von Aachens Szenen gilt.



79 Jihoněmecký kreslíř po 1600

Nejsvětější Trojice

Pero a štětec hnědě
306 x 191 mm
Neznačeno
Původní určení: Rudolfínský; později Mnichovský
Provenience: Zakoupeno ze soukromé sbírky 1958
Národní galerie v Praze, K 32300
Literatura: Fučíková 1969, č. kat. 91.

Jak hodnotila Eliška Fučíková ve své disertaci (viz literatura), patřil autor k dobrému průměru bavorského umění té doby. Kresba není bez kvalit, nicméně kreslíř nejevil snahu po originalitě. Opíral se o jihoněmecké vzory, možná více augsburské než přímo mnichovské. Tradičně pojatému výjevu byl snad vzorem některý grafický list.

Süddeutscher Zeichner nach 1600

Die heilige Dreifaltigkeit

Feder und Pinsel in Braun
306 x 191 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Rudolfinisch; später Münchnerisch
Provenienz: 1958 aus Privatsammlung angekauft
Národní galerie v Praze, K 32300
Literatur: Fučíková 1969, Kat. Nr. 91.

Wie Eliška Fučíková in ihrer Dissertationsarbeit (s. Bibliographie) urteilte, gehörte der Autor zum guten Durchschnitt der bayerischen Kunst jener Zeit. Die Zeichnung ist nicht ohne Qualitäten, doch legte der Zeichner kein Streben nach Originalität an den Tag. Er stützte sich auf süddeutsche Vorlagen, möglicherweise stärker auf Augsburger als auf Münchner. Die traditionell aufgefasste Szene könnte als Stich- oder Druckvorlage gedient haben.



80 Jihoněmecký kreslíř počátku 17. století

Zvěstování Panny Marie

Pero černě, štětec hnědě a modře
256 x 157 mm
Značeno na rubu: Zu dem 160/Jar 7 21 sep./ in Hall
Původní určení: H. Rottenhammer; později Georg Pecham
Provenience: Landes-Museum Prag (Lugt neuvádí); převedeno z Národního muzea 1949
Národní galerie v Praze, K 25692
Literatura: Fučíková 1969, s. 96–97.

Přesná data uváděná na rubu bývala zvykem spíše u kopií než u originálů kreseb. Pečlivé, ale poněkud plošné provedení kresby také kopii odpovídá. Jinak list náleží k ukázkám průměrné jihoněmecké kreslířské produkce, v té době velmi bohaté.
Kompozice ctí tradiční schéma a navíc se hlásí k obrazu *Zvěstování Panny Marie* od Petra Candida v mnichovském kostele sv. Michaela; necituje však doslova. Srovnáme-li náš list s Candidovou předlohou z Herzog Anton-Ulrich Museum (inv. č. Z 514), je jasné, že namísto Boha Otce náš autor vkomponoval skupinu andílků, po stranách pozměnil andělské skupiny, archanděla přinášejícího zvěstování nechal přilétnout a vedle čtecího pultíku Panny Marie umístil vyšívací potřeby.

Süddeutscher Zeichner, Anfang 17. Jh.

Mariä Verkündigung

Feder in Schwarz, Pinsel in Braun und Blau
256 x 157 mm
Signiert auf der Rückseite: Zu dem 160/Jar 7 21 sep./ in Hall
Ursprüngliche Bestimmung: H. Rottenhammer; später Georg Pecham
Provenienz: Landes-Museum Prag (von Lugt nicht angeführt); 1949 aus dem Nationalmuseum überführt
Národní galerie v Praze, K 25692
Literatur: Fučíková 1969, S. 96–97.

Genaue Daten auf der Rückseite sind eher bei Kopien als Originalzeichnungen üblich. Die sorgsam, aber etwas flächig ausgeführte Zeichnung entspricht auch einer Kopie. Ansonsten gehört das Blatt zu den Musterstücken der zu jener Zeit überreichen zeichnerischen Mittelmaßproduktion in Süddeutschland.
Die Komposition hält sich an das klassische Schema und bekennt sich außerdem zum Bild *Mariä Verkündigung* von Peter Candid in der Münchner St. Michaelskirche, ohne es jedoch wörtlich zu zitieren. Vergleicht man unser Blatt mit Candids Vorlage aus dem Herzog Anton-Ulrich Museum (Inv. Nr. Z 514), wird klar, dass unser Autor anstelle von Gottvater eine Engelgruppe eingefügt, die Engelgruppen zu den Seiten abgeändert hat, den die Botschaft bringenden Erzengel herabschweben ließ und die Jungfrau Maria neben ein Lesepult mit Stickereiarbeit postiert hat.

81 Německý kreslíř 1. poloviny 17. století

Neřesti vedou Sinora k soudu (Pomluva Apellova?)

Pero černě, štětec šedě
89 x 122 mm
Neznačeno
Nápisy: Suspitio, Iudex, Ignorantia, invidiatio, Sinor, Galuminia, Valotia, peneditia, Veritas
Původní určení: Monogramista HSF – Hans Hofmann
Provenience: Zakoupeno 1957 od Heřmana Štěpánka, Obchod obrazy
Národní galerie v Praze, K 31476
Nepublikováno

Autora kresby bychom mohli hledat v okolí Michaela Herra (1591 Metzingen – 1661 Norimberk), což má však svá úskalí. Výrazné linie a náznak smyčkových záhybů draperie i nadsazené dlaně rukou jsou mu blízké, na druhé straně Herr většinou volil jinou stylizaci obličejů. U listu tak malých rozměrů není snadné určit charakteristické znaky kreslíře. S výhradou můžeme kresbu srovnat s kresbou Michaela Herra *Obřezání Krista* (Gatenbröcker – Bidlingmaier – Riether 1991, č. kat. 17).
Není zřejmě bez významu, že kresba původně náležela ke konvolutu kreseb obsahujících zejména díla Hanse Friedricha Schorera. Pokud by kresba pocházela ze Schorerovy dílny, znamenalo by to odkrytí jeho další kreslířské polohy.
Ikonografie listu představuje muže, kterého vlečou personifikace neřestí Invidiatio – Závist a Calumnia – křivé obvinění za přihlížení Valotie a Peneditie před soudce, jehož ovládají Ignorantia a Suspitio – Podezíravost, zatímco Veritas – Pravda se krčí stranou.

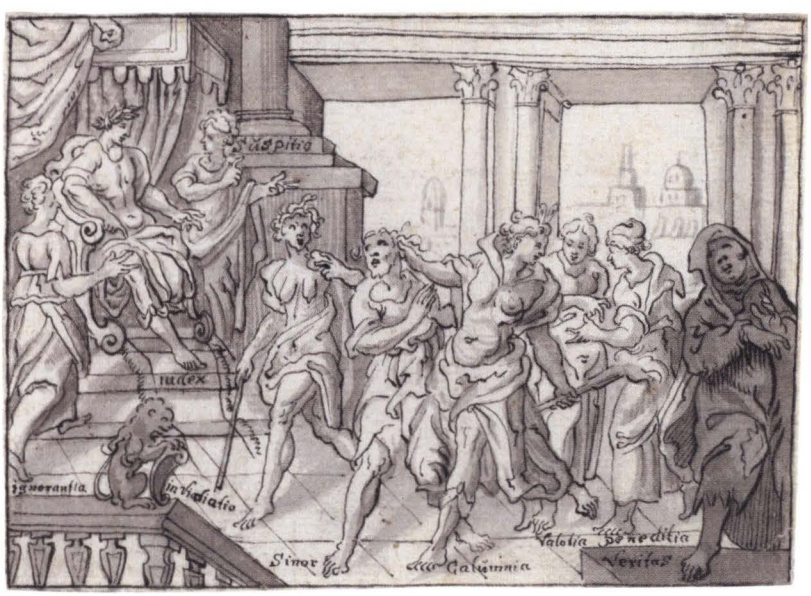
Deutscher Zeichner aus der 1. Hälfte des 17. Jhs.

Die Laster bringen Sinor vor Gericht (Verleumdung des Apelles?)

Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
89 x 122 mm
Unsigniert
Beschriftung: Suspitio, Iudex, Ignorantia, invidiatio, Sinor, Galuminia, Valotia, peneditia, Veritas
Ursprüngliche Bestimmung: Monogrammist HSF – Hans Hofmann
Provenienz: Angekauft 1957 von Heřman Štěpánek, Gemäldehandlung
Národní galerie v Praze, K 31476
Nicht publiziert

Den Urheber der Zeichnung könnte man im Umkreis von Michael Herr (1591 Metzingen – 1661 Nürnberg) suchen, was jedoch seine Tücken hat. Die kräftigen Linien und Andeutungen von Schlingenfalten in der Draperie, auch die übertriebenen Hände kommen diesem Künstler nahe, anderseits hat Herr größtenteils zu einer anderen Stilisierung der Gesichter gegriffen. Bei einem Blatt von derart kleinen Abmessungen ist es nicht einfach, die charakteristischen Merkmale des Zeichners zu enthüllen. Mit gewissen Vorbehalten kann man die Zeichnung mit dem Werk *Christi Beschneidung* (Gatenbröcker – Bidlingmaier – Riether 1991, Kat. Nr. 17) vergleichen.
Es ist offenbar nicht ohne Bedeutung, dass die Arbeit ursprünglich zu einem Zeichnungskonvolut gehörte, das hauptsächlich Werke von Hans Friedrich Schorer enthielt. Sollte sie aus dessen Werkstatt stammen, brächte sie die Entdeckung einer weiteren zeichnerischen Arbeitsweise dieses Künstlers.
Die Ikonografie des Blattes zeigt einen Mann, den Invidiatio (Neid) und Calumnia (falsche Anschuldigung) angesichts von Personifizierung der Laster Valotia und Peneditia vor den Richter schleppen, der von Ignorantia (Unwissenheit) und Suspitio (Verdächtigung) beherrscht wird, während Veritas, die Wahrheit abseits kauert.




Suspitio
Iudex
Ignorantia
Invidia
Falsitia
Benedicta
Simor
Calumnia
Veritas

82 Augsburský? mistr před 1600

Personifikace Míru (?)

Pero hnědě, štětec hnědě
132 x 205 mm
Neznačeno
Původní určení: Hans von Aachen
Provenience: Dar Vojtěcha Lanny, který zakoupil na aukci sbírky Klintasch ve Vídni 1889.
Národní galerie v Praze, K 1276
Nepublikováno

Půvabnou kresbu, jež sloužila nejspíše jako předloha pro některého stříbrníka, jak usuzujeme ze tvaru kartuše, do které je námět komponován, lze těžko zařadit do konkrétního okruhu.
Symbolika výjevu není zcela jasná. Sedící žena odložila atributy Minervy – přilbu a meč, nasadila si korunu a třímá v rukou roh hojnosti. Bez významu nemusí být ani fakt, že strom, u něhož žena sedí, má dva kmeny. V prvním plánu lze tedy předpokládat, že kresba má představovat vládu úrody po období války, nicméně by ikonografie listu jistě stála ještě za větší pozornost. Mezi známými emblémy lze například nalézt personifikaci Charakteru ženy, kde ženská postava v jedné ruce drží olivovou ratolest a ve druhé meč jako symboly protikladných ženských vlastností (Henkel – Schöne 1996, 1542); na našem listu ale dívka zbroj odložila a vládne hojností.

Augsburger? Meister vor 1600

Personifizierung des Friedens (?)

Feder in Braun, Pinsel in Braun
132 x 205 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Hans von Aachen
Provenienz: Schenkung von Vojtěch Lanna; von diesem auf der Auktion der Sammlung Klintasch in Wien 1889 ersteigert
Národní galerie v Praze, K 1276
Nicht publiziert

Die entzückende Zeichnung, höchstwahrscheinlich Vorlage für einen Silberschmied, wie aus der Kartuschenform hervorgeht, in die das Thema hineinkomponiert wurde, lässt sich nur schwer in einen konkreten Umkreis einordnen.
Die Symbolik der Szene ist nicht ganz klar. Die sitzende Frauengestalt hat die Attribute der Minerva – Schwert und Helm – abgelegt, sich dafür eine Korne aufs Haupt gesetzt und hält ein Füllhorn in der Hand. Bedeutungslos muss nicht einmal der Umstand sein, dass der Baum, an dem sie sitzt, zwei Stämme hat. Vordergründig kann man also annehmen, dass der Gehalt auf dem Regiment der Fruchtbarkeit nach Zeiten des Krieges beruht, doch ist die Ikonografie des Blattes sicher größerer Aufmerksamkeit wert. Unter den bekannten Emblemen kann man beispielsweise eine Personifizierung des weiblichen Wesens ausmachen, wobei eine Frauengestalt in einer Hand einen Ölzweig und in der anderen ein Schwert hält – Symbole für die Widersprüchlichkeit weiblicher Eigenschaften (Henkel – Schöne 1996, 1542); auf unserem Blatt hat das Mädchen das Kriegsgerät abgelegt und regiert mittels Überfluss.

83 Augsburský kreslíř počátku 17. století

Venuše s Venušiným chrámem (?) Caritas (?)

Pero černě, štětec šedě
134 x 181 mm
Neznačeno
Původní určení: Německý
Provenience: Arnold Skutezky zakoupil od Johanna Chiniho 1925; Skutezky (Lugt 177)
Moravská galerie v Brně, B 2545
Nepublikováno

Přípisy na paspartě od Heinricha Geisslera a Thomase da Costa Kaufmanna řadí kresbu ke kopiím podle některého augsburského mistra, buď Hanse Rottenhammera, nebo spíše Matthiase Kagera. Pevné, mírně ornamentálně stylizované linie byly v augsburském okruhu oblíbené, jak ostatně dokládají kresby Hanse Friedricha Schorera nebo Caspara Strausse, k jejichž projevu má Caritas poměrně blízko.
Námět je poněkud nejasný – ženská figura se dvěma putti zpravidla symbolizuje Caritas. V našem případě ještě přidržuje pavilonek, atribut, jenž může znamenat chrámek lásky

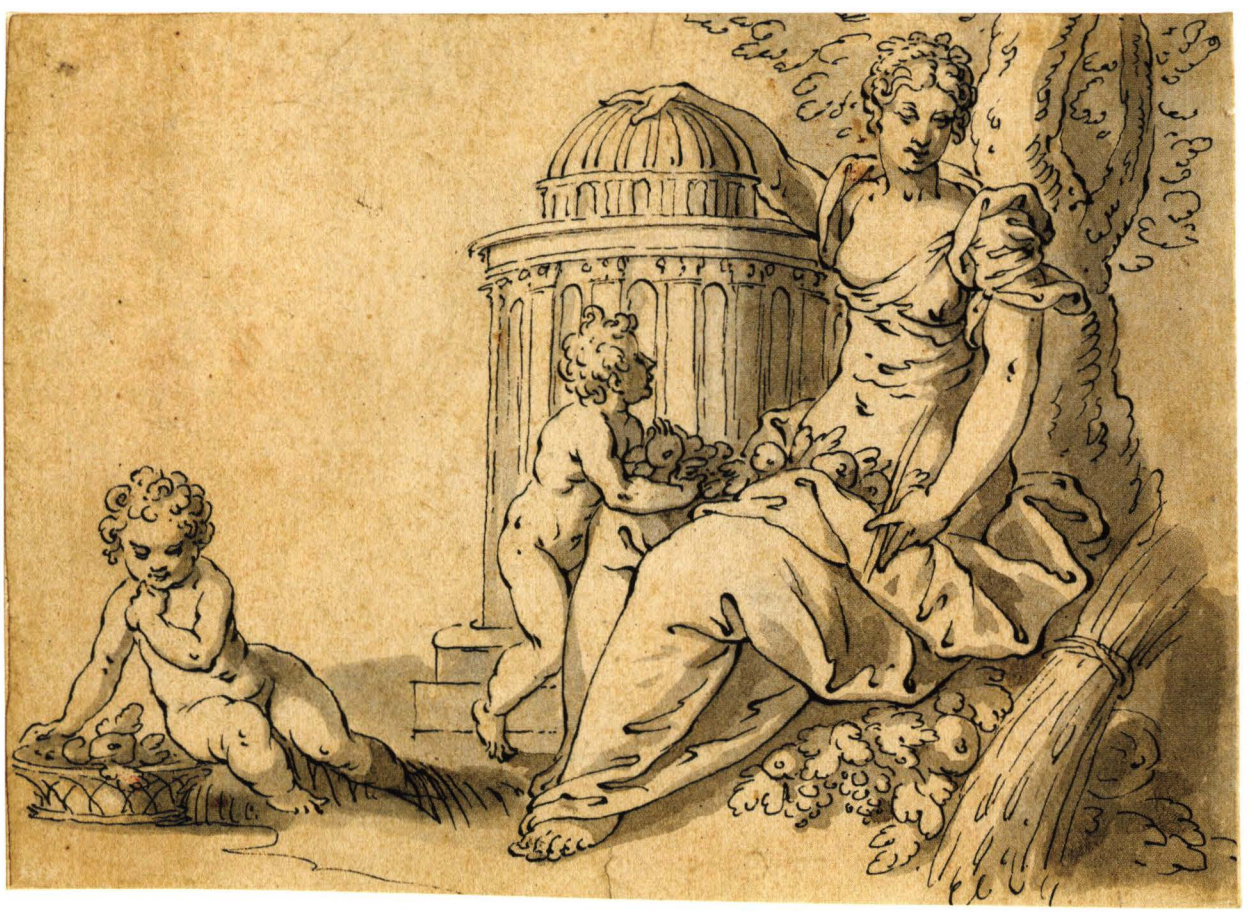
Augsburger Zeichner Anfang des 17. Jhs.

Venus mit Venustempel (?) Caritas (?)

Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
134 x 181 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Deutsch
Provenienz: Durch Arnold Skutezky von Johann Chini 1925 gekauft; Skutezky (Lugt 177)
Moravská galerie v Brně, B 2545
Nicht publiziert

Die Vermerke auf dem Passepartout von Heinrich Geissler und Thomas da Costa Kaufmann reihen die Zeichnung unter die Kopien eines Augsburger Meisters ein, entweder von Hans Rottenhammer oder eher Matthias Kager. Feste, sanft ornamental stilisierte Linien waren im Augsburger Umkreis beliebt, wie übrigens die Zeichnungen von Hans Friedrich Schorer oder Caspar Strauss belegen, deren Machart diese Caritas relativ nahe steht.
Das Thema ist etwas unklar – eine Frauengestalt mit zwei Putten symbolisiert in der Regel die Caritas. In unserem Fall hält sie noch einen Pavillon, ein Attribut, das ein Tempelchen der Liebe bedeuten kann.





84 Německý kreslíř počátku 17. století

Sedící Minerva zezadu

Pero a štětec hnědě
207 x 157 mm
Značeno: B. S.
Původní určení: Monogramista BS
Provenience: Zakoupeno v antikvariátu 1977
Moravská galerie v Brně, B 11028
Nepublikováno

Figura Minervy nenechá na pochybách, že jde o postavu adorující nějaký erb, snad na grafickém listu, nebo na nástěnné malbě v reprezentativním prostoru. Mírný podhled by svědčil spíše pro druhou možnost. Poněkud volné analogie bychom nalezli u kresby sedící Minervy zepředu od Lucase Kiliana ze Stuttgartu (Kaulbach 2007, č. kat. 301).
Kreslířský princip nahození stínů štětcem na úspornou podkresbu před dokončením perem odpovídá původu v některém německém centru mezinárodního manýrismu – Mnichově nebo Augsburgu. Zběžné provedení a neviditelná tvář figury nám ale jen těžko dovolují bližší autorské určení.

Deutscher Zeichner Anfang des 17. Jhs.

Sitzende Minerva von hinten

Feder und Pinsel in Braun
207 x 157 mm
Signiert: B. S.
Ursprüngliche Bestimmung: Monogrammist BS
Provenienz: 1977 in einem Antiquariat erstanden
Moravská galerie v Brně, B 11028
Nicht publiziert

Die Minervafigur lässt keine Zweifel daran, dass es sich um eine Gestalt handelt, die ein auf einem Druck oder auf Wandgemälde in einem Prunkraum befindliches Wappen adoriert. Die leichte Froschperspektive Blick spricht eher für die zweite Möglichkeit. Eine ziemlich freie Analogie könnte man auf der Zeichnung der sitzenden Minerva von vorn von Lucas Kilian aus Stuttgart finden (Kaulbach 2007, Kat. Nr. 301).
Das zeichnerische Prinzip des Schattenwurfs mit dem Pinsel auf eine sparsame Vorzeichnung vor Vollendung mit der Feder entspricht dem Ursprung in einem der deutschen Zentren des internationalen Manierismus – München oder Augsburg. Die flüchtige Ausführung und das unsichtbare Antlitz der Figur erlauben kaum eine nähere Bestimmung des Urhebers.

85 Augsburský kreslíř počátku 17. století

Umučení sv. Šebestiána

1621
Pero černě, štětec šedě
268 x 159 mm
Značeno vpravo dole: 1621. zu Aug
Původní určení: Neznámý 17. století
Provenience: Razítko Landes-Museum Prag (Lugt neuvádí); převedeno z Národního muzea v Praze 1949
Národní galerie v Praze, K 26017
Nepublikováno

Poměrně kvalitní práce některé augsburské dílny se hlásí k dílu Hanse von Aachen, jak je zřejmé z dvojice polopostav vojáků v popředí. Kompoziční pojetí umučení světce je jinak poměrně tradiční.

Augsburger Zeichner Anfang des 17. Jhs.

Der Märtyrertod des hl. Sebastian

1621
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
268 x 159 mm
Signiert rechts unten: 1621. zu Aug
Ursprüngliche Bestimmung: Unbekannt, 17. Jahrhundert
Provenienz: Stempel Landes-Museum Prag (von Lugt nicht angeführt); überführt aus dem Nationalmuseum in Prag 1949
Národní galerie v Praze, K 26017
Nicht publiziert

Die relativ wertvolle Arbeit aus einer Augsburger Werkstatt lehnt sich an das Werk des Hans van Aachen an, wie vor allem aus den beiden Halbfiguren der Kriegsknechte im Vordergrund hervorgeht. Kompositorisch hält die Auffassung vom Märtyrertod des Heiligen an der Tradition fest.




S. Sebastianus M.

86 Německý (augsburský) kreslíř 1. poloviny 17. století

Klanění tří králů

Pero hnědě a černě, štětec hnědě
152 x 181 mm
Neznačeno
Původní určení: Michal Václav Halbax
Provenience: Převzato z Národního muzea 1949
Národní galerie v Praze, K 27927

Donedávna byla kresba připisována českému mistru Michalu Václavu Halbaxovi žijícímu na přelomu 17. a 18. století. Bližší pohled na styl kresby ale vede spíše k autorství některého z německých mistrů ještě z 1. poloviny 17. století. Kresba je blízká zejména augsburskému okruhu, jak lze soudit z obrysových linií a zejména z modelace tváří.

Deutscher (Augsburger) Zeichner aus der 1. Hälfte des 17. Jhs.

Anbetung der Könige

Feder in Schwarz und Braun, Pinsel in Braun
152 x 181 mm
Unsigniert
Ursprüngliche Bestimmung: Michal Václav Halbax
Provenienz: 1949 aus dem Nationalmuseum übernommen
Národní galerie v Praze, K 27927

Noch vor kurzem wurde die Zeichnung dem an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert lebenden böhmischen Meister Michal Václav Halbax zugeschrieben. Bei näherem Hinblick auf den Stil ist man geneigt, die Urheberschaft bei einem der deutschen Meister aus der ersten Hälfte das 17. Jahrhunderts zu suchen. Die Zeichnung steht vor allem dem Augsburger Umkreis nahe, wie man aus den Konturlinien und insbesondere der Gesichtsmodellierung schließen kann.

87 Německý kreslíř (Georg Kopp – okruh?)

Kolem 1570 Rottenburg u Neckaru – asi 1622 Straubing

Vyhnání z chrámu (?)

Pero hnědě, štětec hnědě
298 x 209 mm
Neznačeno
Provenience: Zakoupeno ze sbírky Arnolda Skutezkého 1938
Moravská galerie v Brně, B 7207

Výjev je kopií podle některého, pravděpodobně italského obrazu; kreslíř se nevyvaroval určitých chyb. Do okruhu Georga Koppa vede hojné použití výrazných štětcových stínů. Nicméně provedení kresby v hnědé barvě a také jistá pravidelnost v řasení draperií nejsou pro tohoto svérázného mistra právě typické. Jisté je, že kresba nevznikla v mnichovském ani drážďanském okruhu.
Vzrušená scéna zasazená do chrámové architektury není ikonograficky zcela jasná. Vidíme, že skupinu mužů násilím nutí kdosi opustit síň. Zdá se, že jde o některý starozákonní výjev. Výraznou roli zde bezpochyby hraje stařec v pravé polovině kompozice, Mojžíš by však byl zobrazen s určitými atributy.

Deutscher Zeichner (Georg Kopp – Umkreis?)

Um 1570 in Rottenburg am Neckar – mutmaßlich 1622 Straubing

Austreibung aus dem Tempel (?)

Feder in Braun, Pinsel in Braun
298 x 209 mm
Unsigniert
Provenienz: Erworben 1938 durch Ankauf aus der Sammlung Arnold Skutezky
Moravská galerie v Brně, B 7207

Die Szene ist die Kopie eines wahrscheinlich italienischen Bildes; der Zeichner hat dabei verschiedene Fehler nicht vermieden. Auf den Umkreis von Georg Kopp lässt der reichliche Einsatz von kräftigen Pinselschatten schließen. Dennoch können die Ausführung in Braun sowie eine gewisse Regelmäßigkeit im Faltenwurf nicht als typisch für diesen urtümlichen Meister gelten. Sicher ist, dass die Zeichnung weder im Münchner noch Dresdener Umkreis entstanden ist.
Die in eine Tempelarchitektur eingefügte wild bewegte Szene ist ikonografisch nicht restlos klar. Man sieht, dass eine Männergruppe gewaltsam zum Verlassen eines Saales gezwungen wird. Allem Anschein nach handelt es sich um eine alttestamentliche Szene. Eine dominierende Rolle spielt dabei der Greis in der rechten Bildhälfte; wäre damit Moses gemeint, wäre er gewiss mit bestimmten Attributen ausgestattet worden.





88 Německý kreslíř po 1600

Zvěstování Panny Marie

Pero a štětec hnědě, vysvětlováno bělobou
255 x 182 mm
Značeno na klekátku: Ao: 1610
Původní určení: Hans von Aachen; poté Hans Rottenhammer
Provenience: Zakoupeno ze soukromé sbírky
Národní galerie v Praze, K 4662
Literatura: Fučíková 1969, č. kat. 101.

Deutscher Zeichner nach 1600

Mariä Verkündigung

Feder und Pinsel in Braun, mit Deckweiß aufgehellt
255 x 182 mm
Signiert auf Betstuhl: Ao: 1610
Ursprüngliche Bestimmung: Hans von Aachen; später Hans Rottenhammer
Provenienz: Erworben durch Ankauf aus Privatsammlung
Národní galerie v Praze, K 4662
Literatur: Fučíková 1969, Kat. Nr. 101.

89 Středoevropský kreslíř počátku 17. století

Dvě ženské postavy (fragment)

Pero a štětec šedým tónem
142 x 94 mm
Neznačeno
Provenience: Causa Dvořák
Národní galerie v Praze, K 57734

Mitteleuropäischer Zeichner vom Anfang des 17. Jhs.

Zwei Frauengestalten (Fragment)

Feder und Pinsel in Grauton
142 x 94 mm
Unsigniert
Provenienz: Causa Dvořák
Národní galerie v Praze, K 57734





90 Německý kreslíř 1. poloviny 17. století

Paridův soud (podle grafického listu)

Pero a štětec hnědě
148 x 110 mm
Značeno: Rottenhammer M...
Původní určení: Johann Rottenhammer
Provenience: Ze sbírky dr. Otakara Grosse
Národní galerie v Praze, K 37901

Deutscher Zeichner aus der 1. Hälfte des 17. Jhs.

Das Urteil des Paris (nach einem Stich)

Feder und Pinsel in Braun
148 x 110 mm
Signiert: Rottenhammer M...
Ursprüngliche Bestimmung: Johann Rottenhammer
Provenienz: Aus der Sammlung Dr. Otakar Gross
Národní galerie v Praze, K 37901

91 Německý kreslíř počátku 17. století (Hans von Aachen – kopie)
1552 Kolín nad Rýnem – 1615 Praha

Faethónův pád a proměna Heliad

Pero černě, štětec šedě
324 x 409 mm
Značeno: Hans von Aachen del.
Původní určení: Hans von Aachen – kopie
Provenience: Zakoupeno ze soukromého majetku
Národní galerie v Praze, K 4874
Literatura: Fučíková 1969, s. 149; Jacoby 2000, č. kat. 40.

Jde o kopii dle Aachenova obrazu v Ambrasu.

Deutscher Zeichner vom Anfang des 17. Jhs. (Hans von Aachen – Kopie)
1552 Köln am Rhein – 1615 Prag

Phäetons Fall und Verwandlung der Heliaden

Feder in Schwarz, Pinsel in Grau
324 x 409 mm
Signiert: Hans von Aachen del.
Ursprüngliche Bestimmung: Hans von Aachen – Kopie
Provenienz: Durch Ankauf aus Privatbesitz
Národní galerie v Praze, K 4874
Literatur: Fučíková 1969, S. 149; Jacoby 2000, Kat. Nr. 40.

Es handelt sich um eine Kopie nach Aachens Bild in Ambras.


Hobbenkamer



92 Německý kreslíř 17. století (Hans Rottenhammer – kopie)
1564 Mnichov – 1624 Augsburg

Zavržení z Posledního soudu

Pero hnědě, štětec modře
285 x 315 mm
Původní určení: Neznámý kreslíř 17. století; poté Hans Rottenhammer – kopie
Provenience: Získáno převodem z Národního muzea 1949
Národní galerie v Praze, K 26058

List je kopií Rottenhammerovy kresby dnes v Muzeu výtvarných umění A. S. Puškina v Moskvě.

Deutscher Zeichner 17. Jh. (Hans Rottenhammer – Kopie)
1564 München – 1624 Augsburg

Die Verdammten aus dem Jüngsten Gericht

Feder in Braun, Pinsel in Blau
285 x 315 mm
Ursprüngliche Bestimmung: Unbekannter Zeichner 17. Jahrhundert; danach Hans Rottenhammer – Kopie
Provenienz: Erworben durch Überführung aus dem Nationalmuseum 1949
Národní galerie v Praze, K 26058

Die Zeichnung ist die Kopie einer heute im A.S.Puschkin-Museum der Bildenden Künste in Moskau befindlichen Rottenhammer-Zeichnung.

93 Německý kreslíř kolem 1600

Poslední soud

Pero hnědě, štětec šedě, běloba na hnědém papíře
451 x 348 mm
Původní určení: Agostino Carracci
Provenience: Arnold Skutezky zakoupil z Wurzbachovy sbírky u G. Mossela v Mnichově; Skutezky (Lugt 177)
Moravská galerie v Brně, B 2623

Deutscher Zeichner um 1600

Das Jüngste Gericht

Feder in Braun, Pinsel in Grau, Deckweiß auf braunem Papier
451 x 348 mm
Ursprüngliche Bestimmung: Agostino Carracci
Provenienz: Von Arnold Skutezky aus der Sammlung Wurzbach bei G. Mossel in München gekauft; Skutezky (Lugt 177)
Moravská galerie v Brně, B 2623

94 Německý kopista (Hans Werl – podle)

Panna Maria Královna nebes se symboly Loretánské litanie

Pero černě na papíře s filigránem (Briquet 1012)
400 x 245 mm
Provenience: A. Skutezky zakoupil u Heera ve Vídni 1906.
Moravská galerie v Brně, B 2900

Podle originální kresby uložené v Mnichově (Staatliche Graphische Sammlung).

Deutscher Kopist (nach Hans Werl)

Die Jungfrau Maria als Himmelskönigin oder Symbole der loretanischen Litanei

Feder in Schwarz auf Filigranpapier (Briquet 1012)
400 x 245 mm
Provenienz: Von A. Skutezky bei Heer in Wien 1906 gekauft.
Moravská galerie v Brně, B 2900

Nach der in München, Staatliche Graphische Sammlung hinterlegten Originalzeichnung.



Životopisy

Hans Bocksberger ml.

O životě Hanse Bocksbergera ml. se zachovalo málo archivních dokladů. Víme, že se narodil roku 1539 a že byl synem Hanse Bocksbergera staršího, člena rozvětvené umělecké rodiny původně ze Salcburku. Ve svých čtyřiadvaceti letech se snažil odejít do Mnichova, a to se mu nakonec podařilo. Roku 1564 je ale doložen v Norimberku, kam přišel zřejmě z Řezna. Nakonec je v letech 1579 a 1583 doložen ve Vídni.
Hans Bocksberger mladší byl činný zejména v grafické tvorbě dřevořezu. Známe jeho kresebné návrhy na drobné listy, podílel se na grafických cyklech Josta Ammana, zejména na *Bibli* z roku 1564 a ilustracích Livia.

Melchior Bocksberger

Z rozvětvené původně salcburské rodiny Bocksbergerů pocházel také Melchior, jehož příbuzenský vztah k ostatním ale není úplně jasný. Kaeppele uvažuje, že byl snad synovcem Hanse staršího. Datum jeho narození není známo a předpokládejme, že se učil u svých příbuzných. V roce 1559 je doložen jako mistr v Mnichově. Pracoval pro dvůr, ale střídavě se uplatnil také v Dachau. Od roku 1574 byl již činný v Řezně, kde pracoval na nástěnných malbách radnice a jiných budov. Zde vznikly jeho proslulé návrhové kresby se zvířaty. V Řezně zůstal do konce života roku 1587.

Augustin Braun

Narodil se kolem roku 1570 v Kolíně nad Rýnem a zemřel tamtéž po roce 1639. Někdy se uvádí, že byl bratrem kolínského děkana a editora série *Civitates Orbis Terrarum* Georga Brauna, ale o jeho uměleckých základech nejsou žádné zprávy. Možná, že se díky němu základům grafického umění přiučil v dílně Franze Hogenberga, rytce zmíněných svazků. Každopádně byl činný jako malíř a zejména v počátcích plodný grafik. Braunovo dílo, námětově silně podbarvené vlnou protireformace, vstřebalo vlivy nizozemských umělců, ale i soudobé podněty manýristů působících v jihoněmeckých centrech.

Andreas Fischer

Thieme-Becker uvádí jediného malíře toho jména činného v Norimberku kolem roku 1600. Ten však byl pohřben v roce 1608. Vzhledem k málo čitelnému místu určení, které však pravděpodobně začíná písmenem P nebo B, není úplně vyloučeno, že šlo o potomka vratislavského malíře Andrease Fischera, působícího zde v letech 1488 – 1513.

Biographien

Hans Bocksberger d. J.

Über das Leben Hans Bocksbergers d. J. gibt es nur wenige Archivbelege. Bekannt ist, dass er 1539 als Sohn des Hans Bocksberger d. Ä., Mitglied einer aus Salzburg stammenden verzweigten Künstlerfamilie geboren wurde. Mit vierundzwanzig suchte er sich nach München aufzumachen, was ihm auch gelungen ist. Im Jahr 1564 ist er aber in Nürnberg belegt, wohin er offenbar aus Regensburg zugewandert ist. Schließlich gibt es Belege für seinen Wienaufenthalt in den Jahren 1579 und 1583. Hans Bocksberger d. J. hat sich insbesondere mit Holzschnittgrafik befasst. Bekannt sind seine zeichnerischen Entwürfe für kleine Blätter, auch hat er an den Grafikzyklen von Jost Ammann mitgewirkt, insbesondere an der *Bibel* aus dem Jahr 1564 und den Illustrationen zu Livius.

Melchior Bocksberger

Aus der verzweigten Salzburger Bocksberger-Familie stammte auch Melchior Bocksberger, dessen Verwandtschaftsverhältnis nicht völlig geklärt ist. Kaeppele erwägt, er könne ein Neffe von Hans d.Ä. gewesen sein. Sein Geburtsdatum ist unbekannt und es wird angenommen, dass er zu seinen Verwandten in die Lehre gegangen ist. Im Jahr 1559 ist er als Meister in München belegt. Er arbeitete für den Hof und hat abwechselnd auch in Dachau gewirkt. Ab 1574 war er in Regensburg tätig, wo er an Wandmalereien für das Rathaus und andere Gebäude gearbeitet hat. Hier sind auch seine berühmten Entwurfszeichnungen zu Tierbildern entstanden. Er blieb bis an sein Lebensende 1587 in Regensburg.

Augustin Braun

Geboren um 1570 in Köln am Rhein, verstorben nach 1639 dortselbst. Gelegentlich wird angeführt, er sei ein Bruder des Kölner Dechanten und Herausgeber der Serie *Civitates Orbis Terrarum* Georg Braun gewesen, doch liegen über seine künstlerischen Grundlagen keine Nachrichten vor. Möglicherweise hat er dank dieser Verwandtschaft etwas von den Grundlagen der Grafikkunst in der Werkstatt von Franz Hogenberg, dem Stecher der genannten Bände erlernt. Auf jeden Fall war er als Maler und vor allem in den Anfängen als produktiver Grafiker tätig. Seine Arbeiten stehen thematisch stark unter dem Einfluss der Gegenreformation. Brauns Werk hat Einflüsse niederländischer Künstler aufgenommen, aber auch zeitgenössische Impulse von den in den süddeutschen Zentren wirkenden Manieristen.

Andreas Fischer

Thieme-Becker erwähnt nur einen einzigen um 1600 in Nürnberg tätigen Maler dieses Namens, der jedoch 1608 begraben wurde. Wegen des nur schwer zu entziffernden Bestimmungsortes, der mutmaßlich mit dem Buchstaben P oder B beginnt, ist nicht auszuschließen, dass es sich um einen Nachfahren des in den Jahren 1488 – 1513 tätigen Breslauer Malers Andreas Fischer handelt.

Caspar Freisinger

Narodil se kolem roku 1560 v Ochsenhausenu u Memmingenu, ale v roce 1583 je již doložen jako tovaryš v Ingolstadtu, kde pak získal městská práva a stal se zde mistrem. V Ingolstadtu také roku 1599 zemřel.

O jeho uměleckém školení však není nic známo. Geissler odmítá mínění o učiteli Christophu Schwarzovi (Geissler 1979, s. 163) a naznačuje, že ve Freisingerově díle jsou patrné zkušenosti z italského pobytu.

Freisinger byl velmi plodným umělcem, vytvořil mnoho oltářních obrazů, epitafů i nástěnných maleb nejen pro své domovské město, ale také pro okolí. Působil též jako rytec a miniaturista při ingolstadtské univerzitě. Kreslířsky se vymyká typickému jihoněmeckému stylu; jeho kresby jsou charakteristicky rozechvělé.

Anton Gasser

Narodil se v Augsburgu kolem roku 1585, zemřel po roce 1622 neznámo kde. Roku 1594 se učil u Hanse Schorera v Augsburgu. V roce 1610 je doložen jako dvorní malíř v Drážďanech, ale v tomtéž roce působil v Praze, kde se seznámil s dílem Josepha Heintze a přimkl se k jeho vzoru, což se projevilo nejen v jeho kreslířství a malbě, ale i v některých připisech, jako například na naší kresbě (č. kat. 27). Působil pak na drážďanském dvoře jako malíř. Jeho dílo je svým způsobem zajímavé malou snahou o vlastní originální projev, přesto Gasserovy kresby náleží k nadprůměrným dílům.

David Heidenreich

Narodil se ve Freibergu kolem roku 1573, zemřel na mor ve Vratislavi v roce 1633. O jeho začátcích není mnoho známo. Zpočátku se pohyboval v okruhu drážďanských umělců, ale předpokládá se, že kolem roku 1597 pobýval krátce v Praze, kde načerpal sprangerovské vlivy (Geissler 1979, s. 153), roku 1600 je doložen jako tovaryš u Bartholomea Strobela st. a Georga Freisingera ve Vratislavi, kde se v roce 1601 stal mistrem a působil zde jako malíř. Roku 1617 pracoval na triumfálních obloucích chystaných k oslavě příjezdu císaře Ferdinanda II., ale i pro Friedricha Falckého v roce 1620. Do své smrti vedl poměrně početnou dílnu. Jako kreslíř byl svým způsobem originální; v jeho pracích se snoubí severoněmecké základy s pražskými vlivy.

Matthias Kager

Narodil se roku 1575 v Mnichově, ale svým dílem náleží více augsburskému okruhu; v Augsburgu také roku 1634 zemřel. V Mnichově se učil u Jakoba Jelleho a Jörga Karla a brzy pracoval ve službách dvora, kde na něj zapůsobilo dílo vůdčích dvorských uměleckých osobností, a to Christopha Schwarze a Friedricha Sustrise. Ve druhé polovině devadesátých let podnikl cestu do Itálie, poté se roku 1603 usadil v Augsburgu, kde vytvořil početné malířské dílo, z něhož nejvýznamnější jsou malby Zlatého sálu radnice. Pracoval ale také pro okolní města, jako Freising, Ingostadt, Eichstätt a další. Spolu s Hansem Rottenhammerem a Lucasem Kilianem představovali výrazné osobnosti augsburského okruhu. Jak poznamenává Geissler, jeho význam spočívá více v tvorbě předloh – kreseb pro malbu.

Caspar Freisinger

Geboren um 1560 in Ochsenhausen bei Memmingen, jedoch schon 1583 als Geselle in Ingolstadt genannt, wo er das Bürgerrecht erworben hat und Meister geworden ist. Über seine künstlerische Ausbildung ist nichts bekannt. Geissler lehnt die Ansicht über Christoph Schwarz als Lehrmeister ab (Geissler 1979, S. 163) und deutet an, dass sich aus seinem Werk Erfahrungen von einem Italienaufenthalt ablesen lassen. Freisinger war ein sehr fruchtbarer Künstler, hat zahlreiche Altarblätter, Epitaphe und Wandbilder gemalt, und das nicht nur für seine Heimatstadt, sondern auch für die Umgebung. Daneben wirkte er als Stecher und Miniaturenmaler bei der Ingolstädter Universität. Als Zeichner entzieht er sich dem typischen süddeutschen Stil; seine Zeichnungen sind auf charakteristische Weise aufgewühlt. Verstorben 1599 in Ingolstadt.

Anton Gasser

Geboren um 1585 in Augsburg, gestorben an unbekanntem Ort nach 1622. Im Jahr 1594 bei Hans Schorer in Augsburg in der Lehre, 1610 als Hofmaler in Dresden nachgewiesen, doch wirkte er im gleichen Jahr auch in Prag, wo er das Werk von Joseph Heinz kennen lernte und sich zum Vorbild erwählte, was sich nicht nur auf seine Zeichnungen und Malereien niederschlug, sondern von ihm auch verschiedentlich in Aufschriften ausgedrückt wurde, wie z.B. auf der vorliegenden Zeichnung (Kat. Nr. 27). Anschließend wirkte er am Dresdner Hof als Maler. Sein Werk ist auf eigenartige Weise durch sein geringes Streben nach einem eigenen, originellen Ausdruck interessant, doch gehören seine Zeichnungen zu den überdurchschnittlichen Werken.

David Heidenreich

Geboren in Freiberg um 1573, verstorben 1633 in Breslau an der Pest. Über seine Anfänge ist nur wenig bekannt. Zunächst bewegte er sich im Umkreis der Dresdener Künstler, doch wird angenommen, dass er um 1597 für kurze Zeit in Prag weilte, wo er sprangersche Einflüsse aufnahm (Geissler 1979, S. 153), 1600 als Geselle bei Bartholomäus Strobel d.Ä und Georg Freisinger in Breslau belegt. Im Jahr 1617 arbeitete er an den Triumphbögen für den Einzug Kaiser Ferdinands II., aber auch für Friedrich von der Pfalz im Jahr 1620. Er stand bis an sein Lebensende einer relativ vielköpfigen Werkstatt vor. Als Zeichner einigermaßen originell; in seinen Arbeiten vereinen sich norddeutsche Grundlagen mit Prager Einflüssen.

Matthias Kager

Geboren 1575 in München, doch gehört er mit seinem Werk mehr in den Augsburger Umkreis und ist in dieser Stadt 1634 verstorben. In München ging er bei Jakob Jell und Jörg Karl in die Lehre und wirkte schon bald in höfischen Diensten, wo er unter den Einfluss führender Persönlichkeiten der Hofkunst geriet wie Christoph Schwarz und Friedrich Sustris. In der zweiten Hälfte der 90er Jahre ging er auf die Wanderschaft nach Italien, um sich dann 1603 in Augsburg niederzulassen. Dort schuf er ein umfangreiches Werk, innerhalb dessen die Malereien im Goldenen Rathaussaal am bedeutendsten sind. Er hat auch für umliegende Städte wie Freising, Ingolstadt, Eichstätt und andere gearbeitet. Gemeinsam mit Hans Rottenhammer und Lucas Kilian gehörte er zu den markanten Persönlichkeiten des Augsburger Umkreises. Wie Geissler bemerkt, beruht seine Bedeutung eher auf der Kreation von Zeichenvorlagen für Gemälde.

Jacob Kallenberg
Asi 1500 – 1565 Bern. Člen bernské malířské rodiny. Je znám počátek jeho činnosti v Bernu v roce 1635. Pracoval pro městské stavby, zejména pro bernskou radnici, podílel se na restaurování maleb *Tance smrti* Niklause Manuela Deutsche, jehož vliv je v Kallenbergově díle patrný. Pravděpodobně se také zabýval dřevořezem, kde lze vysledovat vlivy Hanse Holbeina.

Georg Kopp
Narodil se v Rottenburgu u Neckaru kolem roku 1570, zemřel ve Straubingu pravděpodobně v roce 1622. Ještě roku 1599 je doložen jako tovaryš ve Straubingu, kde se roku 1600 oženil. Neznáme jeho konkrétního učitele, ale Koppovo dílo vykazuje blízké rysy s pracemi Caspara Freisingera. Věnoval se malbám oltářních obrazů. Jako mnozí umělci navštívil koncem 16. století Itálii, což ale jeho originální kreslířský styl zásadně nepoznamenalo, podobně jako se nenechal ovlivnit mnichovskou nebo pražskou kreslířskou manýrou.

Hans Krumper
Narodil se ve Weilheimu kolem roku 1570, zemřel v roce 1634 v Mnichově. Syn sochaře Adama Krumpera pokračoval v umělecké rodinné tradici. Učil se od počátku v mnichovském dvorském okruhu a u Huberta Gerhardta. Od roku 1590 již náležel k okruhu dvorských umělců a byl poslán do Benátek a Florencie, aby zdokonalil své umění. Po návratu se roku 1592 oženil s dcerou Friedricha Sustrise a po tchánově smrti se stal jeho nástupcem. Ve službách Viléma V. a také pro objednavatele z dalších jihoněmeckých míst působil jako architekt a sochař, též jako návrhář uměleckého řemesla. Jeho působnost byla velmi široká. Stylově navazoval na Sustrisovo umění, které však poněkud rozmělnil.

Hieronymus a Daniel Langové
Hieronymus (1520 – 1582) a Daniel (1543 – po 1606) Langové náleželi k tvůrcům okenních malovaných vitrají, jejichž produkce po polovině 16. století kvetla zejména v horním Porýní. Dílna Langů působící v Schaffhausenu byla neobyčejně plodná, zachovaly se stovky jejich kreseb (zejm. ve sbírce Wyss – viz Hasler 1996). Synové zakladatele dílny Hieronyma Langa Daniel a Martin pokračovali v otcových šlépějích. Pracovali zejména pro klientelu z východního Švýcarska a jižního Německa. V uměleckých kruzích působili také další členové Langova rodu.

Caspar Memberger
Narodil se kolem roku 1555 v Kostnici, kde také roku 1626 zemřel. Pocházel z tamní malířské rodiny. Byl však povolán jako dvorní malíř do Salcburku, kde namaloval oltářní obraz, epitafy apod. pro kapli dómu a pro biskupství, ale pracoval i pro jiné objednavatele také v Kostnici. Je možné, že navštívil Benátky, ale jinak je v jeho díle inklinujícím k zalamování tvarů zřetelný vliv německých předchůdců, zejména grafiků.

Jacob Kallenberg
Mutmaßlich 1500 – 1565, Bern, Mitglied einer Berner Malerfamilie. Bekannt ist der Beginn seiner Tätigkeit im Jahr 1635. Er hat für städtische Bauten gearbeitet, insbesondere für das Berner Rathaus und an der Restaurierung der Malereien *Der Totentanz* von Nikolaus Manuel Deutsche mitgewirkt, dessen Einfluss auf Kallenberg sichtbar ist. Wahrscheinlich hat er sich hier auch mit Holzschnitt befasst, in dem sich Einflüsse Hans Holbeins ausmachen lassen.

Georg Kopp
Geboren um 1570 in Rottenburg am Neckar, verstorben mutmaßlich 1622 in Straubing. Noch 1599 war er als Geselle in Straubing belegt, wo er 1600 geheiratet hatte. Ein konkreter Lehrmeister ist nicht bekannt, doch weist sein Werk Züge auf, die den Arbeiten von Caspar Freisinger nahe stehen. Kopp befasste sich mit Malereien für Altarbilder. Wie viele andere Künstler auch war er gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien, was aber keine grundsätzlichen Einflüsse auf seinen originellen Zeichenstil hinterlassen hat. Ebenso wenig unterlag er der Münchner oder Prager Zeichenmanier.

Hans Krumper
Geboren um 1570 in Weilheim, verstorben 1634 in München. Als Sohn des Bildhauers Adam Krumper hat er die künstlerische Familientradition fortgesetzt. Anfangs ging er im Münchner Hofkunstkreis bei Hubert Gerhardt in die Lehre, ab 1590 zählte er bereits selbst zum Umkreis der Hofkünstler und wurde nach Venedig und Florenz entsandt, um sich dort in seiner Kunst zu vervollkommnen. Nach der Rückkehr 1592 hat er eine Tochter von Friedrich Sustris geheiratet und nach dem Tod seines Schwiegervaters dessen Nachfolge angetreten. In den Diensten von Wilhelm V., aber auch auf Bestellung weiterer süddeutscher Städte war er als Architekt und Bildhauer tätig, hat daneben Entwürfe für Kunsthandwerke geschaffen. Sein Wirkungsbereich war sehr breit. Stilistisch knüpfte er an Sustris Kunst an, die er aber gewissermaßen verwässert hat.

Hieronymus Lang und Daniel Lang
Hieronymus (1520–1582) und Daniel (1543 – nach 1606) Lang gehörten zu den Schöpfern von Glasmalereien, deren Produktion nach Mitte des 16. Jahrhunderts vor allem am Oberrhein florierte stand. Die Werkstätten der Familie Lang in Schaffhausen waren außerordentlich produktiv und ihre Entwurfzeichnungen sind zu Hunderten erhalten geblieben (insbesondere in der Sammlung Wyss – s. Hasler 1996). Die Söhne Daniel und Martin des Werkstattbegründers Hieronymus Lang sind in die Fußstapfen des Vaters getreten und haben vornehmlich für einen Kundenkreis aus der Ostschweiz und Süddeutschland gearbeitet. Auch weitere Angehörige der Sippe Lang waren in Künstlerkreisen tätig.

Caspar Memberger
Geboren um 1555 in Konstanz, verstorben 1626 dortselbst. Er entstammte einer dortigen Malerfamilie, erhielt aber einen Ruf als Hofmaler nach Salzburg, wo er Altarblätter, Epitaphe usw. für eine Domkapelle und den Bischofsitz gemalt, jedoch auch für andere Auftraggeber aus Konstanz gearbeitet hat. Möglicherweise hat er Venedig besucht, aber ansonsten spricht aus seinem zu gewinkelten Formen inklinierenden Werk ein deutlicher Einfluss der deutschen Vorgänger, vor allem der Grafiker.

Matthäus Merian st.
Narodil se v Basileji roku 1593 a zemřel ve Schwalbachu v roce 1650. Syn basilejského tvůrce vitrají a grafika Walthera Meriana (1558 - 1617) se vyučil u Dietricha Meyera v Curychu. Po svém studiu a putování po Holandsku a zejména po Francii, kde se seznámil s grafikem a sběratelem Theodorem de Bry, jehož dceru si vzal za ženu, působil s její rodinou zprvu v Basileji. Po smrti tchána však odešel do Německa, kde ve Frankfurtu nad Mohanem založil věhlasnou a neobyčejně plodnou grafickou dílnu. Roku 1626 zde získal měšťanská práva. Jeho potomci pokračovali v otcově tradici a grafická dílna Merianů působila ještě v 18. století. Jako kreslíř se Matthäus Merian st. stále držel stylu kreslířů návrhů malovaných vitrají, který poznal ještě u svého otce.

Christoph Murer
Narodil se v Curychu v roce 1558 a zemřel ve Winterthuru roku 1614. Podobně jako jeho bratr Josias se i on učil u svého otce Jose Murera (1530–1580), tvůrce vitrají. Pokračoval v rodinné tradici tvorby vitrají a dřevořezů a posléze po otci převzal dílnu. Díky svému všestrannému talentu a dobrému vzdělání se z rodiny prosadil nejvíce nejen na uměleckém poli, ale působil také literárně a dokonce i politicky.
Cestoval po jižním Německu. Po otcově smrti působil od roku 1583 několik let také ve Štrasburku v dílně Tobiase Stimmera. Jeho vlastní umělecká cesta stoupala vzhůru. V devadesátých letech byl Christoph Murer nejproslulejším rytcem-grafikem a malířem skla německého Švýcarska.

Josias Murer
Narodil se v Curychu v roce 1564 a zemřel zde roku 1630. Učil se u svého otce Jose, stejně jako slavnější bratr Christoph, a pokračoval v rodinné tradici tvorby malovaných okenních výplní. Jeho talent byl však zemitější než talent Christophův. Pracoval v bratrově dílně a sám produkoval četné návrhy na malovaná okna. Znám je například díky návrhům pro okna curyšské radnice. Pro své sice kvalitní, nicméně poněkud rutinní kreslířství nedosáhl nikdy významu slavného bratra.

Georg Pecham
Narodil se kolem roku 1568 v Mnichově, kde také v roce 1604 zemřel. Byl žákem Melchiora Bocksbergera. Působil jako malíř a zabýval se též návrhy pro grafické listy. Nebyl dvorním umělcem, ale byl zapsán roku 1593 jako mistr v Mnichově. Pravděpodobně také někdy v devadesátých letech navštívil Benátky, což poněkud ovlivnilo jeho rukopis a celkový smysl pro kompozici. Působil na více místech: Jeho učitel jej zřejmě přivedl do Salcburku i do Řezna, po roce 1600 pracoval v Tyrolsku a Rosenheimu a také pro Augsburg nebo Štýrský Hradec.

Matthäus Merian d. Ä.
Geboren 1593 in Basel, verstorben 1650 in Schwalbach.
Sohn des Baseler Glasmalers und Grafikers Walther Merian (1558–1617), Lehrjahre bei Dietrich Meyer in Zürich. Nach der Lehrzeit auf der Wanderschaft durch Holland und vor allem Frankreich, wo er die Bekanntschaft des Grafikers und Sammlers Theodore de Bry machte, dessen Tochter er zur Frau nahm, um mit ihrer Familie zunächst in Basel tätig zu werden. Nachdem Tod des Schwiegervaters wanderte er nach Deutschland ab, wo er in Frankfurt am Main eine berühmte und außerordentlich produktive Grafikwerkstatt gegründet hat. Im Jahr 1626 gewann er das dortige Bürgerecht. Seine Nachfahren haben die väterliche Tradition fortgeführt, die Werkstatt Merian war noch im 18. Jh. in Betrieb. Als Zeichner hielt sich Matthäus Merian d.Ä. unausgesetzt an den Stil der Glasmalerei-Entwürfe, den er bei seinem Vater erlernt hatte.

Christoph Murer
Geboren 1558 in Zürich, verstorben 1614 in Winterthur. Als Sohn des Glasmalers Jose Murer (1530–1580) ging er bei seinem Vater in die Lehre, so ähnlich wie sein Bruder Josias und setzte die in der Familie traditionelle Glasmalerei und Holzschnittarbeit fort, um später die väterliche Werkstatt zu übernehmen. Dank vielseitigem Talent und guter Bildung hat er sich unter allen Familienangehörigen am stärksten auf dem Gebiet der Kunst durchgesetzt, doch war er auch literarisch und sogar politisch tätig.
Wanderschaft durch Süddeutschland. Nach dem Tod des Vaters Jose Murer wirkte er ab 1583 einige Jahre auch in Straßburg in der Werkstatt Tobias Stimmers. Seine eigene Künstlerlaufbahn führte unaufhaltsam aufwärts. In den 90er Jahren war Christoph Murer der berühmteste Stecher und Grafiker sowie Glasmaler in der gesamten deutschen Schweiz.

Josias Murer
Geboren 1564 in Zürich, verstorben 1630 dortselbst. Lehre bei seinem Vater Jose, genau wie sein berühmterer Bruder Christoph, anschließend hat er die Familientradition der Glasfenstermalerei fortgesetzt. Sein Talent war von erdigerem Charakter als das seines Bruders. Er hat in der Werkstatt des Bruders gearbeitet und selbst zahlreiche Glasfensterentwürfe geschaffen. Seine Bekanntheit verdankt er beispielsweise den Entwürfen für die Züricher Rathausfenster. Trotz seiner hochwertigen, jedoch ein wenig routinemäßigen Zeichenkunst hat er nie die Bedeutung des berühmten Bruders erlangt.

Georg Pecham
Geboren um 1568 in München, wo er 1604 auch verstorben ist. Schüler von Melchior Bocksberger, als Maler tätig, befasste sich aber auch mit Grafikentwürfen. Er war kein Hofkünstler, wurde jedoch 1593 als Meister in München eingeschrieben. Wahrscheinlich hat er irgendwann während der 90er Jahre Venedig besucht, was seine Malweise und Kompositionssinn insgesamt beeinflusst hat. Während seines Lebens hat er an verschiedenen Orten gewirkt: sein Lehrmeister hat ihn offenbar nach Salzburg und Regensburg mitgenommen, nach 1600 hat er in Tirol und Rosenheim gearbeitet. Er hat aber auch Arbeiten für Augsburg und Graz ausgeführt.

Georg Pencz

Narodil se kolem roku 1500 neznámo kde a zemřel v roce 1550, Thieme-Becker uvádí, že v Lipsku. Přestože se zachoval poměrně velký počet jeho obrazů a grafických listů, o jeho životě mnoho nevíme. Je známo, že v roce 1523 byl žákem Albrechta Dürera v Norimberku a často se uvažuje, že předtím pravděpodobně také doprovázel svého mistra do Benátek, kam ale možná zamířil až roku 1530. V roce 1532 je uveden jako městský malíř v Norimberku (Geissler 1979, s. 38). Do Itálie – snad do Říma – zamířil pravděpodobně opět roku 1540. V roce 1550 byl pozván jako dvorní malíř do Königsbergu. Italské zkušenosti jeho kresby poměrně ovlivnily, stejně jako barevnost jeho maleb.

Hans Rottenhammer

Narodil se v Mnichově v roce 1564 a zemřel v Augsburgu roku 1624. V Mnichově se učil u dvorního malíře Hanse Donauera. Pro Rottenhammera měly význam jeho cesty do Itálie, kde nejen načerpal kreslířské dovednosti, ale navíc zde navázal kontakty s Nizozemci Paulem Brilem a Janem Brueghelem, s nimiž pak spolupracoval. Po návratu se roku 1606 usadil v Augsburgu. Jako malíř tvořil nástěnné malby – profánní i světské – a věnoval se tvorbě velmi oblíbených kabinetních obrazů malých formátů, které proto naštěstí unikly zničení za 2. světové války, na rozdíl od mnoha děl spojených s architekturou. Jeho kresby mají charakteristický rukopis ovlivněný italskou manýrou.

Hans Friedrich Schorer

Podle archivních dokumentů, které prozkoumala Jutta Grewenig (Grewenig 1983), víme, že se v Augsburgu roku 1585 narodil a tam také v roce 1654 zemřel. Byl protestantem, učil se zde u svého otce Hanse Schorera st. a celý život zde pak tvořil. Hans Friedrich Schorer – jindy psán Schrorer či například Schror – byl již třetím toho jména uváděným ve městě jako malíř – od roku 1558 je v archivech psáno o jeho dědovi. V rodinné tradici pokračoval otec, Hans Schorer ml., jenž je pro nás zajímavý také proto, že roku 1594 vzal do učení Antona Gassera (1585 – po 1622) a o čtyři roky později svého syna Hanse Friedricha.
O nějaké tovaryšské cestě například do Itálie a podobně se v Schorerově případě nedochovaly žádné zprávy. Pro léta 1630–1632 dostal Schorer povolení pobývat mimo Augsburg, ale pak je jeho jméno uváděno opět pod adresou Weberhausu. Pravděpodobně již rodné město do své smrti neopustil.

Georg Pencz

Geboren um 1500 an unbekanntem Ort, verstorben 1550, laut Thieme-Becker in Leipzig. Obwohl seine Bilder und Drucke in relativ großer Zahl erhalten blieben, liegt sein Leben weitgehend im Dunklen. Es ist bekannt, dass er 1523 Schüler Albrecht Dürers in Nürnberg war. Häufig werden Überlegungen angestellt, dass er zuvor den Meister nach Venedig begleitet haben könnte, wohin er möglicherweise aber erst 1630 aufgebrochen ist. Im Jahr 1632 wird er als Stadtmaler in Nürnberg geführt (Geissler 1979, S. 38). Nach Italien – möglicherweise nach Rom – hat er sich er mutmaßlich ein zweites Mal 1540 begeben. Im Jahr 1550 wurde er als Hofmaler nach Königsberg berufen. Die Erfahrungen aus Italien haben seine Zeichnung weitgehend beeinflusst, ebenso die Farbigkeit seiner Gemälde.

Hans Rottenhammer

Geboren 1564 in München, verstorben 1624 in Augsburg. In München ging er beim Hofmaler Hans Donauer in die Lehre. Von großer Bedeutung für Rottenhammer waren seine Italienreisen, auf denen er nicht nur zeichnerische Handfertigkeit erworben hat, sondern zudem auch die Bekanntschaft der Niederländer Paul Bril und Jan Brueghel machte, mit denen er später zusammengearbeitet hat. Nach der Rückkehr 1606 ließ er sich in Augsburg nieder. Als Maler hat er sowohl profane als auch sakrale Wandgemälde geschaffen und sich vor allem der damals sehr beliebten kleinformatigen Malerei von Kabinettstücken zugewandt, die zum Glück anders als viele Werke der Architektur das Inferno des 2. Weltkriegs überstanden haben. Seine Zeichnungen weisen einen charakteristischen Ausdruck unter dem Einfluss der italienischen Manier auf.

Hans Friedrich Schorer

Anhand der von Jutta Grewenig (Grewenig 1983) durchforschten Archivalien wissen wir, dass er 1585 in Augsburg geboren wurde und 1654 auch dort verstorben ist. Er war Protestant, ist bei seinem Vater Hans Schorer d.Ä. in die Lehre gegangen und hat zeitlebens in dieser Stadt gearbeitet. Hans Friedrich Schorer – manchmal auch Schrorer oder z.B. Schror geschrieben – war bereits der dritte Träger dieses Namens, der in der Stadt als Maler belegt ist – ab 1558 tauchte bereits sein Großvater in den Archiven auf. Sein Vater, Hans Schorer d.J., hat die Familientradition fortgesetzt. Dieser ist dadurch für uns interessant, dass er 1594 Anton Gasser (1585 – nach 1622) in die Lehre genommen hat und vier Jahre späte auch den eigenen Sohn Hans Friedrich.
Über etwaige Wanderschaften nach Italien o. ä. liegen in Schorers Fall keine Nachrichten vor. Für die Jahre 1630 bis 1632 erhielt Schorer die Erlaubnis, sich außerhalb Augsburgs aufzuhalten, doch danach ist sein Name wieder unter der Adresse Weberhaus zu finden. Wahrscheinlich hat er seine Vaterstadt bis an sein Lebensende nicht mehr verlassen.

Friedrich Sustris

Narodil se pravděpodobně v Benátkách kolem roku 1540 a zemřel v roce 1599 v Mnichově. Vyučil se zřejmě u svého otce, malíře Lamberta Sustrise. Navštívil Řím a mezi lety 1563–1567 pobýval ve Florencii jako pomocník Vasariho při vnitřní výzdobě Palazzo Vecchio. Byl také členem Accademia del disegno. Roku 1565 spolupracoval s toskánskou gobelínovou manufakturou. V roce 1568 byl pozván do Augsburgu Hansem Fuggerem, pro něhož pracoval na vnitřní a vnější výzdobě jeho domu s pomocníky Antoniem Ponzanem, Alessandrem Scalzim zv. Paduano a dalšími. Roku 1580 jej do svých služeb povolal princ Vilém Bavorský pro zámek Trausnitz v Landshutu. Téhož roku ale byl již v Mnichově jako dvorní malíř a zaujal roli vůdčí osobnosti tamní umělecké komunity. Působil zde jako návrhář – architekt, sochař a malíř –, podle jehož kreseb pomocníci v Mnichově realizovali stavbu a vnitřní zařízení jezuitského kostela sv. Michaela, klášter a gymnázium, grottu mnichovské rezidence, obrazové cykly, stavbu Antikvaria, pevnost, ale také mnohá drobná díla z bronzu, nebo dekorační předměty apod. Jeden z nejlepších dobových kreslířů.

Michael Treuding ml.

Drážďanský malíř, pravděpodobně syn Michaela Treudinga st. Archivně i dílem málo doložen: v Drážďanech v roce 1601 a 1613 a mezi lety 1607 – 1615 také v Lipsku.

Friedrich Sustris

Geboren mutmaßlich um 1540 in Venedig, verstorben 1599 in München. Die Lehre hat er wahrscheinlich bei seinem Vater Lambert Sustris hinter sich gebracht; anschließend hat er Rom besucht und zwischen 1563 und 1567 in Florenz als Gehilfe von Vasari beim Innendekor des Palazzo Vecchio gearbeitet. Zudem war er Mitglied der Accademia del disegno. Im Jahr 1565 hat er mit der toskanischen Gobelin-Manufaktur zusammengearbeitet, 1568 wurde er von Hans Fugger nach Augsburg berufen, um dort mit seinen Gehilfen Antonio Ponzano, Alessandro Scalzi genannt Paduano und anderen den Außen- und Innenschmuck an dessen Haus zu übernehmen. Im Jahr 1580 berief ihn Prinz Wilhelm von Bayern in seine Dienste auf Schloss Trausnitz bei Landshut. Im gleichen Jahr war er aber auch schon in München als Hofmaler und führende Persönlichkeit der dortigen Künstlergemeinde tätig. Hier schuf er Entwürfe – als Architekt, Bildhauer und Maler, nach seinen Zeichnungen haben seine Gehilfen in München Bau und Innenausstattung der Jesuitenkirche zu St. Michael, von Kloster und Gymnasium, die Grotte der Münchner Residenz, Bilderzyklen, den Bau des Antiquariums, der Festung, aber auch viele Kleinkunstwerke aus Bronze sowie andere Ziergegenstände umgesetzt. Sustris war einer der brillantesten Zeichner der Epoche.

Michael Treuding d.J.

Dresdner Maler, wahrscheinlich Sohn von Michael Treuding d.Ä. Archivarisch ist sein Werk nur wenig belegt: in Dresden 1601 und 1613. Zwischen 1607 und 1615 auch in Leipzig nachgewiesen.

Literatura / Bibliographie:

Bergmann – Hasler – Trümpler 2004
Uta Bergmann, Rolf Hasler, Stefan Trümpler, Malerei über die Grenzen, in: *Glas, Malerei, Forschung: Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann*, Berlin 2004, S. 273.

Bodnár 2005
Szilvia Bodnár, Sedet ad Dextram Maiestatis: Some new Drawings by Johann Matthias Kager, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 2005/102–103, S. 81–96, 219–226.

Boesch 1947
Paul Boesch, Jos Murer als Zeichner und Holzschnitt-Illustrator, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäeologie und Kunstgeschichte*, 9, Zürich 1947, S. 181–206.

CBD 1989
Anna Bauer Wild, Brigitte Volk-Knüttel, Stadt und Landkreis München, Profanbauten, in: Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht (eds.), *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Band ii, Teil II, München 1989.

Dodgson 1931
Campbell Dodgson,Melchior Bocksberger: Orpheus charming the Beats, in: *Old Master Drawings: A Quarterly Magazine for Students and Collectors*, Vol. SIX, London 1931–1932, S. 16–17.

Ewing 1986
Dan Ewing, The Baptism of Christ by Hans Rottenhammer, in: *Muse 20, Annual of the Museum of Art and Archaeology University of Missouri-Columbia*, Columbia Missouri 1986, S. 66–78.

Fučíková 1969
Eliška Fučíková, *Kresby z doby mezi renesancí a barokem. Nizozemští a němečtí mistři 2. poloviny 16. a počátku 17. století v československých sbírkách*, unpubl. Kandidatenarbeit, Praha 1969.

Fučíková 1986
Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Praha 1986.

Fučíková 2007
Eliška Fučíková, Thea Vignau-Wilberg: Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600, *Umění/Art* LV, 2007, č. 1, S. 75–79.

Gatenbröcker – Bidlingmaier – Riether 1991
Silke Gatenbröcker, Rolf Bidlingmaier, Achim Riether, *Michael Herr 1591–1661: Ein Künstler zwischen Manierismus und Barock*, Ausstellungskatalog, Metzingen 1991.

Geissler 1978
Heinrich Geissler, Neues zu Friedrich Sustris, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1978, S. 65–91.

Geissler 1979
Heinrich Geissler, Zeichnung, in: *Deutschland: Deutsche Zeichner 1540–1640*, Teil I.–II., Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung 1979.

Geissler 1987
Heinrich Geissler, Zur Zeichenkunst in Salzburg 1550–1620, in: *Salzburger Landesausstellung Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Reitenau, Gründer des Barocken Salzburg*, Salzburg 1987, S. 240–245.

Geissler 1988
Heinrich Geissler, Rudolfinische Filiationen in der Zeichenkunst um 1600, in: *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Teil 3., Kat., Essen 1988, S. 70–83.

Grewenig 1983
Jutta Grewenig, *Hans Friedrich Schrorer: Zeichner und Radierer*, unpubl. Diplomarbeit, 1983.

Hasler 1996
Rolf Hasler, *Die Scheibenriss-Sammlung Wyss. Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Bernischen Historischen Museum*, Teil I, II, Bern 1996.

Henkel – Schöne 1996
Arthur Henkel, Albrecht Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart – Weimar 1996.

Heydrich 1990
Christian Heydrich, *Die Wandmalereien Hans Bocks d. Ä. von 1608–1611 am Basler Rathaus: Zu ihrer Geschichte, Bedeutung und Maltechnik*, Bern – Stuttgart 1990.

Jacoby 2000
Joachim Jacoby, *Hans von Aachen: 1552–1615*, Deutscher Kunstverlag München, Berlin 2000.

Kaeppele 2003
Susanne Kaeppele, *Die Malerfamilie Bocksberger Aus Salzburg: Malerie zwischen Reformation und italienischer Renaissance*, Salzburg 2003.

Kat. Augsburg 1968
Augsburger Barock, Kat., Augsburg 1968.

Kat. Eisenstadt 1992
Triumf des Todes, Ausstellungskatalog, Eisenstadt 1992.

Kat. Frankfurt a. M. 1993
Matthaeus Merian der Ältere: Zeichner, Stecher und Verleger, Ausstellungskatalog, Frankfurt a. M. 1993.

Kat. München 1980
Hubert Glaser (ed.), *Wittelsbach und Bayern: Um Glasuben und Reich: Kurfürst Maximilian I., Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573–1657*, II/1, München – Zürich 1980.

Kat. München 1997
Reinhold Baumstark (ed.), *Rom in Bayern: Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, München 1997.

Kat. Praha 1997
Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy, I.–II., Ausstellungskatalog, Praha 1997.

Kat. Praha 2006
Mateusz Kapustka, Jan Klípa, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski, Vít Vlnas (eds.), *Slezsko: perla v České koruně: historie, kultura, umění*, Kat., Praha 2006.

Kat. Praha 2007
Eliška Fučíková, Ladislav Čepička (eds.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?*, Kat., Praha 2007.

Kat. Wroclaw 1995
Piotr Oszczanowski, Jan Gromadzki, *Theatrum Vitae et Mortis: Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach ok. 1550 – ok. 1650*, Wroclaw 1995, Kat. Nr. 281.

Kaulbach 2007
Hans Martin Kaulbach, *Deutsche Zeichnungen vom Mittelalter bis zum Barock*, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung 2007.

Koeplin 1985
Dieter Koeplin, Die Langsamwirkung der Zeichnungen Stimmers, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäeologie und Kunstgeschichte*, 42, Zürich, 1985, S. 96–108.

Koziel 1997
Andrzej Koziel, Michael Willmann – i. e. David Heidenreich. The „Rudolphian" Drawings of Michael Willmann, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie* XXXVIII, 1997, No 1–4, S. 66–92.

Kroupa 1987
Jiří Kroupa, *Nizozemská kresba 16.–18. století ze sbírek Moravské galerie v Brně*, Brno 1987.

Leuker 2005
Tobias Leuker, Kleine Gabe, Komplexe Widmung zu Titulus und Ikonographie von Georg Pencz' Gemälde »Venus und Amor«, in: *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band LXVI, Köln am Rhein 2005, S. 225–228.

Lossky 1970
Boris Lossky, Deux Dessins de Vitraux Attribuables à Hans-Heinrich Wägmann ou à Son Milieu, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Mars 1970, S. 178–182.

Lugt
Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes: marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques; marques de marchands, de monteurs et d'imprimeurs ...; avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs, etc.*, I., Amsterdam 1921, II. Supplément 1956.

Mende 1979
Matthias Mende, *Das alte Nürnberger Rathaus: Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratstube*, Band I, Nürnberg 1979, S. 410–430.

Peltzer 1916
Rudolf Arthur Peltzer, *Hans Rottenhammer*, Wien – Leipzig 1916.

Pennington
Richard Pennington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607–1677*, Cambridge 1982.

Preiss 2005
Pavel Preiss, Zeichnerische Salisburgensia in den graphischen Sammlungen von Brünn und Prag, in: *Barockberichte* 42–43, 2005, S. 800–805.

Riether 2002
Achim Riether, *Rudolf Meyer (1605–1638). Schweizer Zeichenkunst zwischen Spätmanierismus und Frühbarock: Katalog der Handzeichnungen*, München 2002.

Schade 1969
Werner Schade, *Dresdener Zeichnungen 1550–1650: Inventionen sächsischer Künstler in europäischen Sammlungen*, Dresden 1969.

Schade 1988
Werner Schade, Dresden und Prag um 1600, in: *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, in: Kat. Essen 1988, Teil 3., S. 261–266.

Schlichtenmaier 1988
Harry Schlichtenmaier, *Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren (1564–1625): Maler und Zeichner mit Werkkatalog*, univ. Diss., Tübingen 1988.

Tanner 1985
Paul Tanner, Daniel Lindtmayer und Christoph Murer – zwei Künstler im Einflussbereich von Tobias Stimmer, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäeologie und Kunstgeschichte* 42, 1985, S. 124–131.

Thöne 1940
Friedrich Thöne, Caspar Freisingers Zeichnungen, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwischenschafft*, 7/1940, S. 39–58.

Thöne 1960
Friedrich Thöne, *Ein Deutschrömisches Skizzenbuch von 1609–11 in der Herzog-August-Bibliothäk zu Wolfenbüttel*, Berlin 1960.

Thöne 1975
Friedrich Thöne, *Daniel Lindtmayer 1552–1606/07: Die Schaffhauser Künstlerfamilie Lindtmayer*, Zürich – München 1975.

Vey 2001
Horst Vey, Ein Nachtrag zu Augustin Braun als Zeichner für Stecher, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 62/2001, S. 329–336.

Vignau-Wilberg 2006
Thea Vignau-Wilberg, *In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600*, Kat., München 2006.

Volk-Knüttel 1998
Brigitte Volk-Knüttel, Der Maler Alessandro Paduano: die „rechte Hand" von Friedrich Sustris, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, München 1998 (1999), S. 47–92.

Volrábová 2005
Alena Volrábová, Podobenství o světské moci: poznámky ke kresbě Christopha Murera, *Umění/Art* LIII, 2005, č. 3, S. 171–176.

Volrábová 2006
Alena Volrábová, Zbrklý hrdina Mucius Scaevola a jeho ctnost Trpělivost, in: *Pictura Verba Cupit, Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Beket Bukovinská, Lubomír Slavíček (eds.), Praha 2006, S. 151–158.

Volrábová 2007
Alena Volrábová, Hans Rottenhammer and the Technique of Drawing, in: *Hans Rottenhammer (1564–1625)*, Heinre Borggrefe, Vera Lüpkes, Lubomír Konečný, Michael Bischoff (eds.), Marburg 2007, S. 139–144.

Weihrauch 1973
Hans R. Weihrauch, Studien zu Hans Krumper, in: *Festschrift Klaus Lankheit*, 1973, S. 158–166.

Zimmer 1988
Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere: Zeichnungen und Dokumente*, München – Berlin 1988.

Německá kresba 1540–1650
Umění kresby v německy mluvících zemích
mezi renesancí a barokem

Die Deutsche Zeichnung 1540–1650
Die Kunst der Zeichnung in den deutschsprachigen Ländern
zwischen Renaissance und Barock

Autorka / Autorin:
Alena Volrábová

Fotografie / Fotos:
Fotooddělení Národní galerie v Praze / Fotoabteilung der Nationalgalerie in Prag
Moravská galerie v Brně / Mährische Galerie in Brünn
Slezské zemské muzeum v Opavě / Schlesisches Landesmuseum in Troppau

Redakce / Redaktion:
Dana Mikulejská

Překlad / Übersetzung:
Jürgen Ostmeyer

Grafická úprava a předtisková příprava / Grafische Gestaltung und Druckvorbereitung:
Bárta & Bárta

Tisk / Druck:
T.A. PRINT, s.r.o., Praha

Vydala Národní galerie v Praze v roce 2007
za finanční podpory Grantové agentury České republiky
v rámci grantového projektu č. 408/05/0037.

Herausgegeben von Nationalgalerie in Prag, 2007
unter finanzieller Förderung durch die Grant-Agentur der Tschechischen Republik
im Rahmen des Förderprojekts Nr. 408/05/0037.

© Národní galerie v Praze, 2007

ISBN 978-80-7035-371-4