

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Barbora Lišková

**Inspirace dílem Albrechta Dürera u
malíře Hanse Hoffmanna
Tzv. dürerovská renesance na dvoře
Rudolfa II.**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Magdaléna Nespěšná Hamsíková

Praha 2012

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila)jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

28.6.2012

Bibliografická citace

Inspirace dílem Albrechta Dürera u malíře Hanse Hoffmanna [rukopis] : Tzv. dürerovská renesance na dvoře Rudolfa II.: bakalářská práce / Barbora Lišková; vedoucí práce: Magdaléna Nespěšná Hamsíková. -- Praha, 2012. -- 80 s.

Anotace

Bakalářská práce je zaměřena na inspirace Albrechtem Dürerem v obrazech rudolfínského malíře Hanse Hoffmanna, se zvláštním zřetelem k jeho obrazu Zajíc v lese (1585). Na tomto základě, který bude těžištěm práce, bych ráda nastínila širší souvislosti role, jakou hrálo Dürerovo dílo na Rudolfově dvoře.

Vedle nezbytné kapitoly obsahující stručnou charakteristiku osobnosti a díla A. Dürera, tak bude součástí práce stručné pojednání o obdivu Rudolfa II. k tomuto renesančnímu mistru a o jeho úspěšných snahách o získání jeho děl do císařských sbírek. Práce bude zahrnovat též stručné pojednání o dürerovských inspiracích u dalších umělců okruhu Rudolfa II.

Klíčová slova

Hans Hoffmann, Zajíc, Dürerovská renesance, Rudolf II.

Abstract

The Bachelor thesis „*Inspiration of Albrecht Dürer by the artist Hans Hoffmann. So called Dürer's Renaissance at the court of Rudolf II.*“ is focused on the inspiration of Albrecht Dürer in paintings of Rudolphin's painter Hans Hoffmann with a particular consideration to his painting The hare in a forest (1585). Based on what will be the centroid of the work, I would like to outline broader contexts of the role which Dürer's art played on the Rudolph's court.

Next to the fundamental chapter containing an compendious characteristic of the A. Dürer's personality and art will be the part of work an epitomize disquisition about Rudolph II.'s admiration to this Renaissance master and about his successful efforts about an acquirement of his arts into Caesarian collections. The labor will also include an epitomize disquisition about Dürer's inspirations by another artists of Rudolph II.'s sphere.

Keywords

Hans Hoffmann, Hare, Dürer-Renissance, Rudolf II.

Počet znaků (včetně mezer): 80 305

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat své vedoucí práce, protože se mnou měla trpělivost a také své rodině za to, že mě vždy podporovala.

Obsah

Úvod	6
Přehled literatury	7
1. Albrecht Dürer.....	10
1.1. Osobnost Albrechta Dürera	10
1.2. Grafické a malířské dílo	12
2. Rudolfa II., jeho sbírky	18
2.1. Rudolf II. jako sběratel a jeho sbírky	18
2.2. „Dürerovská renesance“ a její odraz na Rudolfově dvoře	23
2.3. Dürerova díla v Rudolfských sbírkách.....	25
2.4. Růžencová slavnost.....	27
3. Hans Hoffmann	30
3.1. Život	30
3.2. Dílo	32
3.3. Obraz: Zajíc v lese	35
3.4. Provenience	36
3.5. Popis obrazu.....	38
3.6. Motiv zajíce v díle Albrechta Dürera a Hanse Hoffmana	40
4. Umělci na dvoře Rudolfa II. ovlivnění Dürerovskou renesancí	44
4.1. Antonio Anbondio.....	44
4.2. Joris (Georg) Hoefnagel	44
4.3. Bartholomeus Spranger	45
4.4. Hans von Aachen	46
4.5. Aegidius Sadeler	47
4.6. Paulus van Vianen.....	49
4.7. Daniel Fröschl.....	50
4.8. Jeremias Günther	51
Závěr	53
Seznam literatury.....	56
Přílohy	61

Úvod

Ve své práci bych se chtěla zaměřit na to, jaký vliv měly právě práce Albrechta Dürera na Hanse Hoffmanna, který bývá mnohdy u široké veřejnosti, přijímám pouze jako Dürerův kopista a imitátor. K lepšímu pochopení tématu bych ráda první kapitolu věnovala životu Albrechta Dürera a jeho nejvýznamnějším dílům.

V druhé kapitole se hodlám zaměřit na osobnost Rudolfa II. a jeho sbírkám. Pokusím se přiblížit pojem „düroverovské renesance“, kdy vznikla a jak zapůsobila hlavně na dvoře Rudolfa II. V této kapitole se také pokusím nastínit díla Albrechta Dürera, která se v císařských sbírkách pravděpodobně nacházela. Větší pozornost věnuji desce Růžencové slavnosti, která jako jediná zůstala do dnešních dob v Praze.

Stěžejní osobou této práce je Hans Hoffmann, kterému bude věnována třetí kapitola této práce. Pokusím se nastínit jeho život od začátků v Norimberku, přes práci pro rodinu Imhoffů, až po jeho ukotvení na dvoře Rudolfa II. Čtenářům stručně představím jeho dílo s reflexí k dílům Albrechta Dürera. Samostatná podkapitola bude věnována jeho nejslavnějším obrazu Zajíce v lese, který byl dlouhá staletí považován za ztracený, znovu se objevil až na konci 20. století a v současnosti se nachází v J. Paul Getty Museum v Los Angeles. Obraz se pokusím popsat a zasadit do předchozí Hoffmannovi tvorby.

Ve čtvrté kapitole, bych se zmínila o dalších osobnostech z okruhu Rudolfa II., u kterých se projevila inspirace a návaznost na díla Albrechta Dürera a nastínila konec tohoto období po smrti Rudolfa II.

Pro zpracování této bakalářské práce se pokusím využít metodu literárního průzkumu a z posbíraných informací se budu snažit sestavit ucelenější pojednání o tvorbě Hanse Hoffmanna v návaznosti na díla Albrechta Dürera.

Přehled literatury

Albrecht Dürer je jednou z osobností, o níž vyšlo nespočet publikací, napomáhá tomu i fakt, že Dürer si vedl deníky z cest, které podnikl.

Ve svých slavných *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori.*, které poprvé vychází v roce 1550 a v druhém doplněném vydání v roce 1568¹, se o něm zmiňuje **Giorgio Vasari**. V českém překladu jako *Životopisy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů*². Nezapomíná na něj ani **Karel van Mander** ve svém díle *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche Schilders.* z roku 1604³ pod českým názvem známé jako *Životopisy slavných nizozemských a hornoněmeckých malířů*. Tento zájem o jeho osobnost neutuchá ani v pozdějších staletích. K nejvýznamnějším autorům monografií patří **Ewrin Panovsky**⁴, který život Albrechtra Dürera zpracoval v několika knihách.

Oproti tomu období Rudolfa II. je dlouhou dobu mimo hlavní zájem badatelů. První publikace zabývající se tímto tématem vznikají až v druhé polovině 19. století a jsou spjaty s osobou **Josefa Svátka**⁵, který se zabýval císařskou kunstkomorou a osudy sbírek. O Rudolfovi jako sběrateli děl Albrechta Dürera píše **Joseph Neuwirt** ve svém díle *Rudolf II. als Dürer-Sammler*⁶ z roku 1893, čímž se tato kniha stává výchozím bodem pro další zkoumání Dürerových děl na pražském dvoře. Do širšího povědomí se rudolfínští umělci dostávají také díky Karlu Chytilovi, který vyzvedává kvality tohoto období, *Die Kunst in Prag zur Zeit Rudolfs II.*⁷, Prag 1904, tato

¹ VASARI 1568

² VASARI 1976

³ MANDER 1604

⁴ PANOVSKY 1971

⁵ SVÁTEK 1879

⁶ NEUWIRTH 1893

⁷ CHYTIL 1904

přednáška vyšla i česky. Tomuto zájmu napomohl i znovuobjevený inventář sbírek z roku 1619, který přiblížil některé součásti této sbírky. Vydal ho **Jan Morávek**, *Nově objevený inventář rudolfínských sbírek na Pražském Hradě* z roku 1912 a *Sbírka Rudolfa II. a její osudy*, a také *Sbírky Rudolfa II.: pokus o jejich identifikaci* oboje Praha 1937⁸.

Do souvislosti tvorbu rudolfínských umělců a Albrechta Dürera začala dávat **Eliška Fučíkové** ve svém článku *Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera*. In: *Umění XX*, 1972, 149–162⁹. Zde také přiblížila tvorbu těch rudolfínských autorů, kteří přímo na Dürera navazují, mezi nimi i Hans Hoffmann.

Ve více svých knihách a člancích se okruhem Rudolfových umělců také zabýval **Jaromír Neumann**.¹⁰ S pojmem Pražské školy na dvoře Rudolfa II přišel v roce 1985 **Thomas DaCosta Kaufmann** *L'École Prague. La peinture à la cour de Rudolphe*.¹¹ O 3 roky později byl vydán její anglický překlad *The School of Prague. Painting at Court of Rudolf II.*¹²

V roce 1988 proběhla v Essenu a ve Vídni velká souhrnná výstava *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolf II.*, k výstavě byl vydán i velký stejnojmenný dvou-svazkový katalog.¹³ Tento soubor ještě doplňuje samostatná kniha *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolf II.*¹⁴, která obsahuje mnoho dalších statí o jednotlivých autorech rudolfínského okruhu. Další z obsáhlejších souhrnných děl k této epoše přinesla kniha tří autorů **Fučíková/Bukovinská/Muchka** *Die Kunst am Hofe*

⁸ MORÁVEK 1937a,b

⁹ FUČÍKOVÁ 1972

¹⁰ NEUMANN 1978

¹¹ DACOSTA KAUFMANN 1985

¹² DACOSTA KAUFMANN 1985

¹³ Prag 1988a

¹⁴ Prag 1988b

Rudolfs II. 1988. Česky tato kniha vychází jako *Umění na dvoře Rudolfa II*¹⁵., Praha 1991.

Velký přehled o mnohých dílech formou katalogových hesel přinesl: *Rudolf II. a Praha: císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*¹⁶, Praha 1997, který doprovázel stejnojmennou výstavu. V návaznosti na tuto výstavu vznikla v roce 2000 společnost *Studia Rudolphina*, která každoročně vydává svůj Bulletin, kde mapuje výsledky současného bádání a záznamy přednášek.

Vlivům Dürerovy tvorby se z novějších publikací zabývala také stať v katalogu editovaném **Olgou Kotkovou** *Albrecht Dürer: Růžencová slavnost 1506-2006*¹⁷.

Podrobněji se osobností Hanse Hoffmanna začal zabývat **Kurt Pilz** ve svém článku *Hans Hoffmann: Ein Nürnberger Dürer-Nachahmer aus der zweiten Hälfte der 16. Jahrhunderts*. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 1962, 236–272¹⁸.

Hoffmanově osobnosti se také věnoval také **Fritz Koreny** a jeho díla dává do souvislosti s Dürerem: *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance. Graphische Sammlung Albertina* ve Vídni 1985.¹⁹

¹⁵ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991

¹⁶ FUČÍKOVÁ 1997

¹⁷ KOTKOVÁ 2006

¹⁸ PILZ 1962

¹⁹ KORENY 1985

1. Albrecht Dürer

1.1. Osobnost Albrechta Dürera

Albrecht Dürer patří se svým rozsáhlým dílem mezi nejvšestrannější osobnosti, které mohla záalpská renesance nabídnout. Jeho původ se váže k Uhrám a k vesničce Atjós, odkud pocházeli jeho předci. Atjó v překladu znamená „dveře“, stejně jako „Tür“ a „Dürer“, což se dá přeložit jako „Rodák z Atjós“. Avšak už jeho děd Anthoni opustil chov koní a dobytka, a stal se zlatníkem. Jeho otec Albrecht pak přesídlil z Uher do Norimberka. Zde se oženil s Barbarou Holperovou, která pocházela ze zlatnické rodiny.²⁰

Albrecht se narodil 21. května 1491 jako třetí z celkem 18 dětí. Dospělosti se kromě něj ještě dožili dva bratři. Andreas, který byl zlatníkem a Hans, který byl také malíř. Tento Dürerův o 19 let mladší bratr bohužel nedosáhl podobného věhlasu. Jeho společné cestě s Albrechtem do Benátek zabránila jejich matka. Od roku 1527 působil jako dvorní malíř na dvoře polského krále Zikmunda v Krakově. Avšak nedlouho potom ve věku 44 let umírá.²¹

Už jako mladý se Albrecht učil ve zlatnické dílně svého otce. Známý je jeho autoportrét, který nakreslil jako třináctiletý olůvkem. Mezi lety 1486-1489 byl v učení u norimberského malíře Michaela Wolgemuta. Rok na to se vydal na zkušenou, jak bylo v té době zvykem, jeho cesty vedly do Horního Porýní. V Colmaru navštívil dílnu Martina Schongauera, ale bohužel to už bylo v době, kdy byl malíř mrtvý.

Nedlouho poté se vrátil do Norimberka, kde se 7. července 1494 oženil s Agnes Freyovou, dcerou norimberského zlatníka Hanse Freye.²² Ještě na podzim téhož roku se vydal na cestu na jih, směrem do Itálie. Nejsou přesně

²⁰ ULLMAN 1982, 6–7

²¹ MENDE 2004, 37–50

²² DÜRER 1982, 48–49

známa místa, která navštívil, ale s největší pravděpodobností poprvé navštívil Benátky.

V roce 1495 se vrátil zpět do Norimberku, kde získal občanství a založil si vlastní dílnu. V tomto období vytvořil cyklus slavných dřevorezů *Apokalypsa*, *Život Panny Marie* nebo *Velké pašije*.

V roce 1505 následovala další cesta do Itálie. Není přesně známo, která města při tomto pobytu navštívil, ale do historie se zapsal jeho pobyt v Benátkách, kde byl ovlivněn zejména tvorbou předního benátského mistra Giovanni Belliniho. Jeho pobyt bývá v první řadě spojován s jeho dílem, později pojmenovaným jako *Růžencová slavnost*. Tento oltářní obraz vytvořil na zakázku německých obchodníků usazených v Benátkách. Z pobytu se dochovaly ještě další obrazy jako *Dvanáctiletý Ježíš v chrámě* nebo *Madona s čížkem*.²³

Po návratu vytvořil další známé obrazy. Od roku 1512 byl ve službách u císaře Maxmiliána I., v němž viděl obraz ideálního panovníka, který opět sjednotí celý křesťanský svět. V této době pracoval na svých nejznámějších mědirytech, jako je *Rytíř, smrt a ďábel*, *Sv. Jeroným ve své pracovně* a *Melancholie*. O několik let později Dürera krutě zasáhla smrt Maxmiliána.

V závěru svého života se věnoval hlavně kromě umělecké činnosti také psaní teoretických traktátů. Jeho pozornost směřovala nejen k zájmu o lidské tělo, ale také k pojednání o opevňování měst.

Při své cestě do Nizozemí chtěl Dürer poznat také nové předměty ze zámorí a seznámit se s novými exotickými zvířaty.

Z nemoci sleziny, která ho provázela od návštěvy Nizozemí v roce 1521, se Albrecht Dürer už neuzdravil. Trpěl horečkami, nevolnostmi, mdlobami

²³ KOTRBOVÁ 1984, 200

a bolestmi hlavy. Zemřel 6. dubna 1528 v Norimberku ve věku 56 let. Posmrtně byl ještě vydán jeho spis, který se zabývá proporcemi lidského těla.²⁴

1.2. Grafické a malířské dílo

Rané období své tvorby začal Dürer v dílně svého otce, kde vznikl už zmiňovaný *Autoportrét*, kresba provedená olůvkem (1484; Vídeň, Albertina). Z obrazu ještě vyzařuje středověké cítění. Roku 1486 přišel získat zkušenosti do dílny Michaela Wolgemuta, norimberského malíře, řezbáře a grafika. Už z dílny svého otce se vyznal v technice mědirytu, ten je vedlejším produktem zlatnického řemesla.²⁵ Mědiryt jako klasická grafická technika patří mezi tisky z hloubky, kde barva zaplňuje rýhy linií a přenáší se odtud tlakem na papír. Kresba se ryje ocelovými rydly do hladkého povrchu měděné desky. Linie jsou velmi ostré a jejich síla se mění podle tlaku rydla.²⁶

Ve Wolgemutově dílně ke svým znalostem ještě přidal znalost dřevořezu, který byl původně odnoží řezbářského řemesla. Dřevořez je oproti mědirytu technika tisku z výšky, při níž není třeba takového tlaku na plochu a není tak finančně náročný, proto byl už od 15. století oblíbený mezi širšími vrstvy obyvatelstva.²⁷

O velikonocích 1490 ukončil Dürer své učení u Wolgemuta a vydal se na vandrovní cestu do Dolního Porýní a Nizozemska. Na této cestě už nezastihl Martina Schongauera, mistra mědirytu.

V jeho dílně se pak zdokonaloval v rytině u jeho bratra. Chadraba se o Dürerově ryteckém umění vyjadřuje takto: „*V mědirytu klade vnější po stránce důraz na studium skutečnosti v její objemnosti a rozmanité hmotnosti, látkovosti, na vyjádření rozdílů mezi sukнем, kovem, dřevem atd., po stránce*

²⁴ KOTKOVÁ 2006, 7

²⁵ ANZELEWSKY 1980, 19–20

²⁶ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 127

²⁷ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 53

vnitřní na hloubavou meditaci o světě, vedenou zpytujícím rozumem, a na hledání přírodních zákonitostí. V dřevořezu naopak po vnější stránce převažuje vyjádření pohybu a dění, reálného i vysněného, nad pozorováním skutečnosti v její staticky hmotné podobě, má většinou ráz aktuality, reportáže, je přímým odrazem a odpovědí na události.“²⁸

Dürerovy další kroky směřovaly následně do střediska knihtisku a humanismu do Basileje, kde byla slavná tiskařská dílna. V této době vznikl jeho cyklus dřevořezů inspirovaný komediemi.²⁹

Po návratu do Norimberku v roce 1494 uzavřel sňatek s Agnes Freyovou, který byl předem domluvený jeho rodiči. Brzy po svatbě podnikl svou první cestu do Itálie. Ubíral se přes Alpy, zastávky této své cesty zachytil Dürer na akvarelech. Na zpáteční cestě zdokumentoval své dojmy akvarelem *Pohled na Arco* (1495; Paříž, Louve).³⁰

Italské vlivy se u něj projeví spíše v pojetí figury a jejím hmotně plastickém objemu. Není vyloučeno, že první podnět k vytvoření díla *Apokalypsy* (1496-1498) získal už za svého pobytu v Benátkách a ztvárnil ho o několik let později, poté co se vrátil do Norimberku. Tento cyklus patnácti dřevořezů, byl ilustrací k poslední knize Nového zákona, Zjevení sv. Jana. Ne nadarmo jsou tyto listy považovány za vrcholné dílo Dürerova raného období. Celostránkové ilustrace mají platnost samostatných obrazů. Dürer také vydával jednotlivé listy jako volné obrazové letáky bez textu. Jeho obrazy mluví „samy za sebe“.³¹

Časově blízkým cyklem k vzniku *Apokalypsy*, byly *Velké pašije* (1497-1500, 1510-1511) a *Život Panny Marie* (1503-1510), avšak doba jejich tvorby byla rozdělená, jelikož část vznikala až po Dürerově druhé italské cestě

²⁸ CHADRABA 1964, 18–19

²⁹ HÜTT 1971, 1148–1149

³⁰ FRIEDLÄNDER 1921, 36-42

³¹ CHADRABA 1964, 23–25

v letech 1510-1511. Tímto časovým rozestupem vznikl i rozdíl ve stylovém pojetí částí tohoto cyklů.³²

Na přelomu století se také začal zabývat teorií umění, zejména naukou o proporcích a naukou o přírodě a přírodními zákonitostmi. Z této doby pochází jeho *Oltář Paumgartnerů* (1502-1504; Mnichov, Alte Pinakothek), se svým centrálním výjevem Narození Páně, který se dvěma křídly na bocích ještě navazuje na středověké gotické oltáře, ale v jeho pojetí už předjímá nové ztvárnění, které se plně projevilo po jeho druhé návštěvě Itálie. Z této doby pochází jeho *Klanění tří králů* (1504; Florencie, Galleria degli Uffizi) a nejznámější akvarely s přírodní tematikou *Mladý zajíc* (1502; Vídeň, Albertina) a *(Velký) Drn* (1503; Vídeň, Albertina). Začal tvořit již zmíněný grafický cyklus *Život Panny Marie*, který dokončil po návratu z Itálie a mědiryt *Adam a Eva* (1504; jedna z rytin Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle).³³

Dürerovo střední období může být viděno v jeho druhé cestě do Itálie, kam roku 1505 odcestoval. V Benátkách byl znám jako autor rytin, ale místní umělci měli pochybnosti o jeho koloristických schopnostech. Pobyt zde byl ovlivněn zejména tvorbou Giovanni Bellinoha, předního benátského mistra, který se mu při tomto pobytu stal učitelem a přítelem. Spřízněné duše mohl také vidět v Giovanninoho bratru Gentile Bellinim a jejich švagru Andrei Mantegnovi z Mantovy.

Tento pobyt byl nesmazatelně spojen se zakázkou pro německé obchodníky usazené v Benátkách, pro jejichž benátský farní kostel San Bartolomeo namaloval v roce 1506 oltářní obraz později nazvaný *Růžencová slavnost* (1506; Praha, Národní galerie)³⁴. Z období malby tohoto obrazu se zachovala bohatá korespondence, kterou udržoval se svým přítelem Willibaldem Pirckheimerem. Během svého pobytu v Benátkách namaloval

³² NOVOTNÝ 1935, 23

³³ FRIEDLÄNDER 1921, 72-102

³⁴ Dílu bude věnována samostatná kapitola.

ještě další obrazy *Madona s čížkem* (1506; Berlín, Gemäldegalerie) nebo *Dvanáctiletý Ježíš v chrámě* (1506; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), který vzniká v krátké době. V tomto díle před nás Dürer postavil známý novozákonní motiv mladého Krista.³⁵

V počátku roku 1507 se vrátil do Norimberku, i přes nabídku benátské rady, která ho chtěla zaměstnat. Zde si Dürer naplno uvědomil rozdíly mezi postavením novověkého umělce a středověkého malíře-řemeslníka.³⁶

Ve své práci se opět vrátil k tématu prarodičů *Adama a Evy* (1507; Madrid, Museo del Prado), které ztvárnil už ve svém mědirytu v roce 1504, nyní se v nich snažil promítnout dokonalý kánon lidských těl.³⁷

Mecenáše našel v osobě saského kurfiřta Fridricha Moudrého. Pro něj namaloval, podle svého dřívějšího dřevořezu obraz s motivem *Umučení Deset tisíc křesťanů* (1508; Vídeň, Kunsthistorisches Museum), kde byl značně omezen jeho výškou, která byla metr. Oproti tomu frankfurtský kupec Jakob Heller umožnil Dürerovi namalovat obraz skutečně monumentálních rozměrů pro frankfurtský dominikánský kostel. Tento obraz nazývaný *Hellerovým oltářem* (1508-1509) s námětem nanebevzetí Panny Marie se zachoval pouze v kopii (dnes Frankfurt nad Mohanem, Historisches Museum). Dürer zde ještě využil gotické zásady střední desky a postraních křídel, avšak zde rozvíjel malbu po italském způsobu.³⁸

V roce 1511 uplatnil monumentální styl v desce s námětem *Všech Svatých* (1511; Vídeň, Kunsthistorisches Museum). Obraz s ústředním motivem sv. Trojice obklopené všemi svatými uzavíral bohatým rámem po Italském vzoru. Otázkou zůstává, zda bylo v tomto díle těženo z četby sv. Augustina, který se myšlenkou „obce boží“ zabýval nebo jestli toto pojetí vychází od

³⁵ KOTRBOVÁ 1984, 200

³⁶ CHADRABA 1964, 78–79

³⁷ ANZELEWSKY 1980, 140

³⁸ CHADRABA 1964, 80–81

Dürera, případně bylo přáním donátora. Tímto obrazem už předjímal mystické pojetí barokního obrazu.³⁹

Jak už bylo zmíněno, po návratu z Itálie se Dürer vracel k motivům Ježíšova utrpení a Mariina života, dokončoval *Velké pašije*, *Život Panny Marie* a začal s tvorbou *Malých pašijí* (1509-1511), souborem třiceti sedmi dřevořezů.

V roce 1512 se dostal do služeb císaře Maxmiliána, pro kterého vytvořil monumentální grafické práce.⁴⁰

Mědirytiny pro svou jemnost a přesnost linii propojovaly celou Dürerovu tvorbu, jako červená nit, ale ty z let 1513-1514 spojoval mravně-filozofické téma a hluboce spekulativní téma. *Rytíř, smrt a ďábel* (1513), *Svatý Jeroným ve své pracovně* (1514) a *Melancholie I* (1514; všechny rytiny v Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle). Právě tyto tři rytiny vyvolávají spoustu otázek a dá se v nich hledat mnoho utajených významů, které bezpochyby skrývají.⁴¹

V Dürerově pozdním období ho dost ovlivnila smrt císaře Maxmiliána a také existenční problémy, jelikož mu přestala být vyplácena renta, kterou mu císař stanovil. V roce 1520 se účastnil korunovace Karla V., Maxmiliánova vnuka. Během této cesty navštívil Nizozemí, kde obdivoval poklady dovezené z Ameriky a seznámil se cizokrajnými zvířaty. V této době se už projevil jeho zdravotní problémy.⁴²

V této době vznikl také rozsáhlý soubor portrétů. Vrcholem tohoto období může být právem považován monumentální deskový obraz *Čtyři apoštolové* (1526; Mnichov, Bayerische Gemäldegen). Obraz namaloval z vlastní vůle pro poradní síň Norimberské radnice. Postavy jsou rozděleny po dvou postavách na dvou deskách a plně zobrazují Dürerovu vizi silných mužů.

³⁹ ANZELEWSKY 1980, 150

⁴⁰ HÜTT 1971, 1630–1631

⁴¹ PANOVSKY 1971, 151

⁴² ANZELEWSKY 1980, 207–225

Zároveň mohou být považovány za čtyři lidské temperamenty. Jsou znázorněním „pravých mužů“ a „pravých proroků“. Tímto také Dürer varoval lidi před „falešnými proroky“. Tyto postavy nemají být lidskými bohy, ale hrdinskými lidmi. Vzhledově nemůžou být považováni za krásné postavy, ani v nejmenším neodpovídají představě antikizujícímu kánonu. Jsou však znakem hluboce přemýšlejícího člověka, který si našel místo uprostřed zmatků doby. Jsou osvětleni z pravé strany a toto světlo přirozeně umocňuje mohutnou plastiku a dává lépe promluvit jejich gestům.

Při srovnání mědirytových podobizen jde poznat, že Dürer v osobě Jana portrétoval Filipa Melanchtona a v osobě Marka svého přítele Willibalda Pirckheimera. O dalších dvou osobách Petra a Pavla nemůžeme s určitostí říct, zda se také nejedná o kryptoportréty.⁴³

V pozdním období se Dürerovo dílo stávalo vážnějším, mohla snad za to i pokračující choroba, který mu ztrpčovala život. V jeho kresbě olůvkem *Muž bolesti*⁴⁴ se ukazoval christomorfní autoportrét, bolestí ztrápeného muže. Na vlastní utrpení ukazovala i pozdní perokresba *Nemocný Dürer* (1519; Brémy, Kunsthalle), která přesně znázorňovala jeho bolavé místo. Na obraze se vyskytuje i poznámka, která Dürerovu bolest dokládá.⁴⁵

Kromě umělecké činnosti se v tomto období Dürer také věnoval psaní teoretických pojednání. *Návod k měření* (1525), *O opevňování měst, zámků a městysů* (1527) a *Čtyři knihy o proporci lidského těla* (1528), které vyšly až posmrtně.⁴⁶

6. dubna 1528 Dürer umírá, byl pohřben pod prostou bronzovou náhrobní deskou na hřbitově Johannisfriedhof. Jeho přítel Willibald Pirckheimer pro něj složil epitaf: „*Quicquid Alberti Dureri mortule fuit, sub*

⁴³ CHADRABA 1964, 128–131

⁴⁴ PANOVSKY 1971, 241

⁴⁵ HLAVÁČEK 1982, 190

⁴⁶ PANOVSKY 1971, 242–284

hoc conditur tumulo.“ – „Vše, co bylo z Albrechta Dürera smrtelné, leží pod tímto náhrobkem.“⁴⁷ Avšak Dürerova smrt odstartovala další etapu, kterou bychom mohli nazvat „Dürerovskou renesancí“, tady se jeho odkaz objevuje v dílech jeho přímých následovatelů a o něco později i na dvoře Rudolfa II., který tento směr v umění podporoval, a můžeme ho plným právem řadit mezi Dürerovi největší znalce a obdivovatele.

2. Rudolfa II., jeho sbírky

2.1. Rudolf II. jako sběratel a jeho sbírky

*„V pravdě zakončuje doba rudolfínská periodu renesance italské, dobu Rafaela a Michelangela, a připravuje novou fázi, dobu Rubense a Rembranta. V té době, kdy Itálie v říši umění sklonila žezlo, a dříve, než chopilo se ho Flandersko s Holandskem, stal se dvůr Rudolfínský, na němž sever s jihem podávaly si ruce, dočasným centrem uměleckým, v němž slučovaly se veškeré umělecké směry a snahy Evropy. A v tom právě spočívá význam doby rudolfínské a Prahy rudolfínské, význam faktický a světový.“*⁴⁸ Takto se o době Rudolfa II. vyjádřil na začátku své přednášky Karel Chytil. Mezi prvními se začal zajímat o Rudolfínské umění, které bylo podle něj důležitým uměleckým mezníkem.

Dřívější všeobecný názor, že císař se uměním začal obklopotat až v pozdější době, kdy byl znechucen vladařskými povinnostmi je značně zavádějící, jelikož zprávy o jeho sbírkách pocházejí už z počátku jeho vlády, nedlouho potom, co se svým dvorem přesídlil do Prahy. Jednu z nich podal obchodník Hans Ulrich Krafft, který v roce 1584 navštívil Prahu a měl možnost si v doprovodu Bartholomea Sprangera prohlédnout sbírky.

⁴⁷ HLAVÁČEK 1982, 22

⁴⁸ CHYTIL 1904, 3

Rudolf si cestu k umění našel už při svém pobytu ve Španělsku, díky tomu měl možnost seznámit se s bohatým uměleckým dvorem svého strýce Filipa II., který byl velkorysým mecenášem umění. Zde poznal díla slavných mistrů, jako byl Correggio, Parmigianino, Tizian, Bosch nebo Pieter Bruegel st. Při zpáteční cestě do Vídně navštívil i několik Italských měst, Milán, Mantova nebo Janov, to na mladého prince jistě zapůsobilo. Také jeho otec Maxmilián II. na svém dvoře podporoval umění a mnoho jeho umělců se po jeho smrti přesunulo do služeb Rudolfovým. V neposlední řadě mohl taky jeden ze vzorů vidět i v dalším strýci arcivévodovi Ferdinandu Tyrolském, mladším bratru svého otce. Část sbírek jeho otce mu po jeho smrti připadla a tak se mohla stát základem pro jeho, v dalších letech rozrůstající se sbírku.⁴⁹

V roce 1583 požádal Rudolf II. české stavy o mimořádný příspěvek na opravy Pražského Hradu, ty mu vyhověly.

Už při jeho nástupu na trůn stál v popředí Rudolfova zájmu Albrecht Dürer, pro to Rudolf posílal své agenty, aby pro něj díla tohoto umělce kupovali. Nebyl to jen zájem o tohoto umělce, ale možná i konkurenční soupeření s kurfiřtem Maxmiliánem I. Bavorským (1573-1651), který také projevoval zájem o díla tohoto velikána záalpské renesance. Právě proto ocenil Rudolf II. služeb Hanse Hoffmanna⁵⁰, který byl od roku 1585 v jeho službách a řadil se mezi největší znalce Dürerova díla tehdejší doby. Po jeho smrti se musel císař plně spolehnout na svůj úsudek.⁵¹

Ani Itálie nebyla bez císařova zájmu. V Římě měl své stálé agenty, a také v Benátkách, zde byla Dürerova Růžencová slavnost, o kterou se dlouho zajímal a konečně jí v roce 1606 získal.

Jeho zájem nebyl omezen pouze na nákupy starších mistrů, objednával i díla malířů ještě žijících, k nejznámějším zakázkám patřila série Alegorií lásky

⁴⁹ FUČÍKOVÁ 1991b, 214–215

⁵⁰ Věnována samostatná kapitola

⁵¹ FUČÍKOVÁ 1991b, 217–218

od Veronese. Díky svému velkému zájmu o umění, byl také hojně zahrnován dary z vévodských i méně urozených dvorů. Tyto dary si měly císaře naklonit a získat jeho pomoc a podporu. Příležitostně jeho sbírky obohacovaly i různé dary od měst, Augsburg mu věnoval dvě řezby Adama a Evy, jejichž autorem měl být samotný Albrecht Dürer.⁵²

Velkou měrou k rozšiřování sbírek se zasloužili i dvorní umělci. Dílny měli umístěné na Pražském hradě a v nedalekém okolí. Velikost sbírky a její neustálé narůstání si vyžádalo i přistavování prostor pro ně určených. Právě jednou z opomíjených částí Rudolfova života, bývá jeho stavební činnost, která si také zaslouhuje pozornost, i když nejvýznamnější stavební realizace zmizely v důsledku pozdějších barokních přestaveb. Je známo, že Rudolf podporoval opravu katedrály a přispěl na dokončení kaple sv. Vojtěcha a přestavbu kaple Všech svatých.⁵³

Nejen v souvislosti se sbírkami začalo na počátku devadesátých let se stavbou tzv. „*Gangbau*“. „*Chodbové stavení při staré románské hradební zdi, které bylo dvoupatrové a mělo spojit obytný trakt s nově vybudovanými stájemi a velkým sálem nad nimi při severním vstupu do Hradu.*“⁵⁴

Na této části Hradu se pracovalo ještě v roce 1603 společně se schodištěm v tzv. Matematické věži, které propojovalo první a druhé patro budovy. Španělský sál byl dokončen už v roce 1597, výzdoby jeho stropů se ujali Paul a Hans Vriedeman de Vries. V roce 1602 se začal budovat komplex speciálně určený pro císařovu sbírku označovaný jako „*Neubau*“, nové stavení. Tato budova se skládala z koníren ve dvou podlažích a prostorného sálu, který byl téměř dvakrát širší než Španělský sál. Budova byla dokončena v roce 1606, s tím může souviset i jediný zachovaný inventář, který vznikl za Rudolfova života. Uspořádal ho Daniel Fröschl v roce 1607, což bylo krátce po

⁵² FUČÍKOVÁ 1991b, 220–224

⁵³ MUCHKA 1991, 179–185

⁵⁴ FUČÍKOVÁ 1991b, 226

definitivním rozmístění sbírek. Bohužel se nedochovaly originální návrhy a žádná ze staveb si neudržela původní vzhled.⁵⁵

Kunstkamora byla v prvním patře Chodbového stavení a skládala se ze tří místností, nazývána „*vordere Kunstkammer*“, přední kunstkamora. V průchodu v Matematické věži byla další, nazývána pouze „*Kunstkammer*“, kunstkamora. V druhém patře byla místnost jediná „*vorderer Gang*“, přední chodba, v ní našla umístění obrazárna. Délka celého chodbového stavení činila asi 100 metrů, šířka 5,5 metrů, výška v prvním patře 3,5 a v druhém 5 metrů.

Při stavbě Španělského sálu se inspiroval po vzoru galerií 16. století, kdy sály nebyly příliš široké, ale zato dlouhé a osvětlené pouze ze severní strany.⁵⁶

S tím, jak to v samotných místnostech vypadalo a kde co bylo umístěno, nás informují některé inventáře. Inventář z roku 1621 informoval, že v kunstkomoře bylo 20 skříní, které zřejmě stály u stěn bez oken. Uprostřed místnosti byl velký zelený stůl a řada dalších truhlic a sekretářů, které stály kolem oken. Popis se dále přesunoval do třech místností přední kunstkamory, kde bylo vybavení nábytkem podobné. Nacházelo se zde 17 velkých skříní a řada dalších nečíslovaných skříní, truhlic a stolů umístěných mezi okny u stěn. Byl zmíněn i soupis obrazů, které se nacházely na stěnách, pod římsou mezi okny, také uložených na lavice nebo položených na zemi. Španělský sál byl věnovaný výhradně Rudolfově obrazárně, ale i zde bylo uloženo podobné, obrazy tedy jen nevysely, ale byly uloženy na lavicích a po zemi. Část obrazů byla i ve dvou místnostech, pravděpodobně západně od Španělského sálu. Jsou zaznamenány také obrazy, které zdobily některé místnosti paláce.⁵⁷

Po obsahové stránce se Rudolfova sbírka nelišila od obdobných sbírek, které se nacházely v Mnichově nebo v Ambrasu. Druh této kolekce býval

⁵⁵ FUČÍKOVÁ 1991b, 227–228

⁵⁶ FUČÍKOVÁ 1991b, 229

⁵⁷ MORÁVEK 1937, V–VI

nazýván *Theatrum*, *Theatrum mundi* nebo *sapientiae*. V těchto sbírkách se nacházela *naturalia*, výtvoř přírody; *artificialia*, výtvoř lidského talentu a umu a *scientica*, produkty lidského rozumu. Lze předkládat, že uložení předmětu bylo hlavně praktické, jelikož většina skříní byla pravděpodobně uzavíratelná. V jednotlivých oddílech byly uloženy předměty, aby k sobě navazovaly materiálem, ale tato návaznost nebyla dogmatická a tak ani mezi některými policemi žádná nebyla.⁵⁸

Množství předmětů, které zde bylo uložené, muselo být ohromující. Velká byla i etnografická sbírka věcí, které se sem často dostávaly v darech různých poselství, ale i sám císař se zajímal o zvláštnosti. Ke kunstkomoře patřila i knihovna, jejíž obsah je podle inventářů znám jen zčásti. Tato knihovna mohla být považována za příručku k císařovým sbírkám. Mezi svazky se nacházely knihy o architektuře, ikonografické příručky nebo proporční kánony. Nemohly zde také chybět Životopisy umělců od Giorgia Vasariho. Jak už bylo zmíněno, nacházely se tu i Dürerovy rukopisy. Prvním správcem byl Ottavio Strada, ale z jeho působení se nedochoval žádný inventář. Po jeho smrti na jeho místo nastupuje Daniel Fröschl, který se v letech 1607–1611 zaměřil na tvorbu inventáře sbírek.⁵⁹

Se smrtí císaře 20. Ledna 1612, skončila jedna z nejvelkolepějších etap, které Praha zažila. K rozkladu sbírky docházelo hned po císařově smrti v roce, s příjezdem krále Matyáše na Pražský hrad bylo nařizeno zinventarizování všeho Rudolfova majetku. Úkolem byl pověřen Oldřich Desiderio Pruskovský, Adam mladší z Valdštejna a císařský rada Jan Barvitius. Rudolfův majetek měl být podle tehdejších zvykových práv rozdělen mezi členy rodiny. V roce 1613 se obrazový majetek rozdělil mezi Rudolfovy žijící bratry, Matyáše,

⁵⁸ FUČÍKOVÁ 1991b, 237–238

⁵⁹ FUČÍKOVÁ 1991b, 240–244

Maxmiliána a Albrechta. Král Matyáš nechal část, která mu připadla odvést do Vídně.

O další rozklad sbírky se postaraly v roce 1619 české stavy, které ještě před prodejem nechaly vyhotovit další inventář. Jehož nejvýznamnější část se zaznamenanými obrazy je do současnosti stále nezvěstná.⁶⁰ Po bitvě na Bílé Hoře v roce 1621 nechal další inventář vyhotovit Karel z Lichtenštejna. Pak byla část sbírky postupně odvážena do Vídně a rozprodávána. Další smutná rána byla zasazena 25. července 1648, kdy se Hradčan společně s Hradem zmocnil švédský generál J. K. Königsmark, uloupená díla byla odvezena do Švédska a největší část připadla královně Kristině, která většinu sbírky záhy rozprodala. Poslední nechvalně proslulou akcí byla aukce ze 13. května 1782, za panovníka Josefa II., která završila osud Rudolfovy proslulé kunstkomory. Většina děl z těchto sbírek a od umělců tohoto okruhu se dostala do celého světa.⁶¹

2.2. „Dürerovská renesance“ a její odraz na Rudolfově dvoře

„Dürerovská renesance“ je termín používaný od roku 1971 pro období zvýšeného zájmu o osobnost Albrechta Dürera. Výsledkem této etapy mezi léty 1570-1630 jsou mnohé kopie a imitace podle děl Albrechta Dürera. Právě v roce 1971 proběhla v Mnichově výstava se stejnojmenným názvem Dürer-Renaissance.⁶²

Dříve panoval názor, že tato díla byla vytvářena výhradně jako padělky. Je skutečností, že u některých děl tomu tak skutečně bylo, ale i přesto je v současnosti Dürerovská renesance považována za jednu z nejpozoruhodnějších událostí v evropském manýrismu. V rámci tohoto jevu se objevují rozdíly

⁶⁰ MORÁVEK 1937, I- V

⁶¹ JANÁČEK 2003, 515-526

⁶² DÜRER-RENAISSANCE 1971

v pojetí, od pouhého kopírování „ritrarre“, až po tvůrčí transformaci „imitacio“, v němž se mísí právě odkaz mistra se soudobým vnímáním.

K oblíbenosti Albrechta Dürera přispělo i to, že nedlouho po jeho smrti mnozí autoři vytvořili literární podklady pro retrospektivní posouzení jeho života a tvorby. Obdivovali především jeho dar vizuální vynalézavosti, a také jeho schopnosti jako řemeslníka. Vasari ho dokonce nazývá „homo universale“.⁶³

Dalším přispěním k tomuto fenoménu bylo nové vydávání a překlady Dürerových tří knih o umění a dalších jeho písemných prací, zejména jeho deníků, které si vedl během své cesty do Nizozemí v letech 1520-1521, ty se staly velmi oblíbenými.

Po Dürerově smrti na něj navazovala hlavně jeho dílna, která těžila z odkazu svého mistra. Právě Norimberk byl místem, kde se nacházelo mnoho jeho děl a kreseb, které po jeho smrti zůstaly v majetku jeho ženy Agnes nebo jeho přítele Willibalda Pickheimera. Právě tato sbírka se dostává do rukou Willibalda Imhoffa staršího.

S městem Norimberk a rodinou Imhoffů je spojeno i jméno Hanse Hoffman, kterého můžeme považovat za největšího napodobitele Albrechta Dürera. Když se v roce 1585 dostal do služeb císaře Rudolfa II., stal se právě pražský dvůr hlavním následovatelem tohoto směru na několik desítek let.

Dürerovská renesance je také nesmazatelně spojená s městem Mnichov a osobou kurfiřta Maxmiliána I. Bavorského, který byl ve svém sběratelském úsilí velkým konkurentem Rudolfa II. Maxmiliánův soubor dnes tvoří důležitou část Alte Pinakothek.⁶⁴

Osud Rudolfovy sbírky byl bohužel jiný, avšak Rudolf jako sběratel se nespokojoval pouze s Dürerovými obrazy. V jeho sbírce došly velkého uznání i

⁶³ MANDER 2000, VASARI 1977

⁶⁴ GOLDBERG 1980, 129–175

jeho kresby a grafické dílo, rovněž se zajímal i o jeho teoretické spisy. Pro studium Dürera se jeho sbírka stala ideálním místem, kde jeho dvorští umělci mohli čerpat zdroj své inspirace. Umělci se na dvoře Rudolfa II. neshromažďovali náhodně, ale sám císař si je vybíral a zval si je na svůj dvůr. Ale podoba Dürerovské renesance na jeho dvoře se lišila od té, která proběhla v oblasti Bavorska a Norimberka. Rudolfovi nešlo o pouze kopírování děl, ale vyžadoval také tvůrčí invenci.⁶⁵

2.3. Dürerova díla v Rudolfínských sbírkách

Kompletní seznam všech Dürerových děl, která se nacházela za Rudolfova panování ve sbírkách na Pražském hradě, je velmi složité poskládat dohromady. K dokládání a určování děl mohou pomoci inventáře hradních sbírek, které byly pořizovány, a také dobové zprávy.

Jednou takovou může být i dobové svědectví, které napsal Karel von Mander, autor slavných životopisů nizozemských a německých malířů. Ten mezi léty 1601-1603 navštívil novu galerii Rudolfova císařského paláce a vydal o ní svědectví.⁶⁶

Pokud je obecně přijímaná Manderova identifikace uvedených děl správná, mohl zde vidět *Klanění tří králů* (1504; Floriencie, Galleria degli Uffizi), k jejímu zisku císaři pomohl Hans von Aachen.⁶⁷ Dále zde viděl *Madonu s čížkem* (1506; Berlín, Gemäldegalerie) namalovanou stejně jako *Růžencovou slavnost* za mistrova pobytu v Benátkách, obraz *Adam a Eva* (1507, pravděpodobně totožný s exemplářem v madridském Pradu), dále obraz *Všech svatých* (1511) a *Umučení Deseti tisíc křesťanů* (1508; obojí Vídeň,

⁶⁵ FUČÍKOVÁ 1972, 160–162

⁶⁶ MANDER 2000, 58–60

⁶⁷ FUČÍKOVÁ 2010, 7

Kunsthistorisches Museum). Posledním obrazem, který Mander uvedl, je nejednoznačně identifikované *Nesení kříže*.⁶⁸

Avšak za Manderovy návštěvy v Praze se ještě Růžencová slavnost v císařských sbírkách nenacházela, protože její koupě proběhla až v roce 1606, v jednáních se rovněž angažoval jako nákupní agent i Hans von Aachen.⁶⁹ 10. března 1606 psal císařův tajemník v Benátkách Bernardino Rossi o uzavření koupi. Můžeme se jen domnívat, že koupě byla v roce 1604 už téměř jistou záležitostí, proto aby byla Růžencová slavnost zmíněna v seznamu Karla van Mandera.⁷⁰

Dürerova díla byly kromě obrazárny uloženy i v kunstkomoře. Inventář z roku 1619 seznamuje čtenáře s uspořádáním sbírek, ale část, která uváděla obrazy je pravděpodobně ztracena. Nejstarší dochovaný soupis obrazů pochází až z roku 1621, devět let po smrti Rudolfa, kdy jeho někdejší sbírka byla ochuzena o mnoho významných kusů, jelikož jejich hlavní odvoz byl krátce po Rudolfově smrti.

Fedja Anzelewsky soudí, že v Rudolfově majetku byla i *Podobizna Albrechta Dürera staršího* (1490; Florencie, Galleria degli Uffizi), a také slavná *Vlastní podobizna* (1493; Paříž, Musée du Louvre), jejíž miniaturu použil Daniel Fröschl na své *Panně Marii s dítětem* (po 1604) a známá tzv. *Hallerova Madona s dítětem* (1498; Washington, National Gallery of Art).⁷¹

V inventáři z roku 1619 jsou zmíněna pouze grafická díla, která byla připsána Dürerovi.⁷² Můžeme se pouze domnívat, že inventář obrazu je v současné době nezvěstný, protože by bylo s podivem, kdyby nebyl proveden.

Dále zde patrně byla *Podobizna Johanna Klebergera*, (1526; Vídeň, Kunsthistorisches Museum), kterou Rudolf získal v roce 1588 od

⁶⁸ NEUWIRTH 1893, 3–5, MORÁVEK 1937a

⁶⁹ FUČÍKOVÁ 2010, 7

⁷⁰ KRAMÁŘ 1935, 9

⁷¹ ANZELEWSKY 1991, 117

⁷² MORÁVEK 1937b, XX

norimberských Imhoffů, kteří byli proslulí tím, že se v jejich vlastnictví nacházela celá řada prací Dürera i jeho následovníků, s prací pro ně je spojován i Hans Hoffmann.⁷³

S Pražským dvorem byly pravděpodobně svázané i další kusy z vídeňského Kunsthistorisches Museum: *Kojící Madona s dítětem* z roku 1503⁷⁴, *Podobizna mladíka* (na rubu *Stařena s měšcem peněz*, 1507) a *Madona s Ježíškem*, jenž drží rozkrojenou hrušku (1512; Vídeň, Kunsthistorisches Museum).⁷⁵ Z níž nejspíše vycházel Daniel Fröschl ve své kresbě *Madony s Ježíškem* a ve své malbě *Madony s hrozny*.⁷⁶

Z uvedených zdrojů je patrné, že Rudolfova sbírka ve své době patřila k největším souborům Dürerových děl. Koupi Růžencové slavnosti v roce 1606, může být právem považovat za vrchol sběratelského úsilí Rudolfa II.

2.4. Růžencová slavnost

Toto Dürerovo vrcholné dílo, které vytvořil během svého pobytu v Benátkách i přes svůj pohnutý osud v průběhu staletí, stále působí mocným dojmem. Obraz v sobě má charakteristické znaky benátské malby.

Růžencová slavnost je pojata jako figurální obraz s uctíváním nebeské královny sborem věřících. Dürer v této malbě navázal na oblíbenou praxi růžencových bratrstev v německy mluvících zemích. Dominantní je postava Panny Marie v modrém, sedící uprostřed obrazu, držící na klíně malého nahého Ježíška. Po její levé straně se nachází klečící papež a po pravé klečící císař. Společně tvoří jehlancovitý útvar. Malý Ježíšek pokládá věnec z květů na hlavu papeži a panna Maria císaři na druhé straně. Ti dva, papež i císař, si při této příležitosti sundali insignie své moci, a tak jsou papežská tiára i královská

⁷³ KORENY 1985, 261–262

⁷⁴ ANZELEWSKY 1991, 62–63

⁷⁵ ANZELEWSKY 1991, 80–81

⁷⁶ FUČÍKOVÁ 1972, 154–157

koruna položeny na zemi před nimi. Před Pannou Marií sedí na zemi anděl hrající na loutnu, dva další andělci nad ní, jí společně korunují a další dva drží výše nad ní zelený baldachýn. Z obou stran za papežem i za císařem se nachází zástupy klečících věřících, kterým jsou sbory andílku a jedním svatým nasazovány na hlavy věnce z květů. Vpravo pod stromem, za zástupem věřících stojí vyobrazený Albrecht Dürer s cedulkou, která diváky informuje o vzniku díla. V pozadí v zadním plánu vlevo se nachází stromový háj a na pravé straně pohoří s náznakem domů pod ním.

Na obraze Dürer využil benátský motiv cartellina neboli cedule, na níž je napsáno, že právě on je autorem tohoto obrazu. Tato cedule nese latinský text: „Exegit q...inque / mestri spatio Albertus / Dürer Germanus / .MDVI. / AD. Honosnost a autorovo sebevědomí ještě umocňuje to, že v postavě držící tento nápis zobrazil Dürer sám sebe.“⁷⁷

Obraz byl malován pro nově vzniklé růžencové bratrstvo v Benátkách, které bylo založené v roce 1480 německým mnichem Johannesem z Erfurtu. Rozvoj růžencových bratrstev je spojen s řádem dominikánů, který pomáhal ukojit touhu běžných vrstev obyvatelstva po osobní zbožnosti. Základem bylo deset opakování modlitby Zdrávas Maria, doplněné modlitbou Otčenáš. Avšak modlitba měla mnoho variací, mohla probíhat samostatně, v nejjednodušší formě opakování, jako domácí rozjímání nebo složitější formou ve společenství. Do těchto bratrstev mohli vstupovat lidé bez ohledu na jejich postavení, pohlaví nebo majetek.

Dne 22. března 1504 schválila benátská Rada deseti založení bratrstva k uctívání Panny Marie Růžencové v kostele San Bartolomeo. Představa objednavatelů mohla být ovlivněna obrazem v dominikánském kostele v Kolíně nad Rýnem.⁷⁸

⁷⁷ LÜBBEKE 2006, 23

⁷⁸ BARTILLA 2006, 33–37

Když Dürer přijal tento úkol, byl v Itálii už znám jako dobrý kreslíř, ale bylo mu vytýkáno, že zaostává v barvě, tímto obrazem chtěl všechny tyto spekulace vyvrátit. O průběhu prací na obraze nám může zprávy podávat jeho korespondence, kterou vedl se svým přítelem Willibaldem Pirckheimerem.⁷⁹

Tato deska, která mu přinesla velkou slávu, mu však nepřinesla tak velké finanční ohodnocení, protože za ní dostal 110 rýnských zlatých.⁸⁰

O sto let později projevil zájem o tuto desku Rudolf II., na svém dvoře, kde již měl rozsáhlý soubor Dürerových děl. Kupní cena obrazu byla 700 benátských dukátů a zvláštní odměna 200 dukátů kněžími při San Bartolomeu.⁸¹ Už v tehdejší době byla koupě Růžencové slavnosti považována za velmi spekulativní a nejen kvůli svému přesunu z Itálie do Prahy. Vyskytly se teorie, že už tehdy mohla být deska poškozená.

Po Rudolfově smrti jako jedna z mála Dürerových prací zůstala v Praze. Je jen hypotézou, zda za to mohl její špatný stav, že byla ušetřena při rabování Švédy v roce 1648, nebo jestli byla dobře ukryta, či jí jen zapomněli. Po dlouhých desetiletích, kdy zápisy o Růžencové slavnosti byly strohé a neúplné, je v inventářích z let 1718, 1737, 1763 a 1782 opakovaně uváděno ke stavu obrazu Růžencová slavnost: „so ganz ruiniert“⁸². Její smutný osud v hradních sbírkách zakončila nechvalně proslulá aukce z 13. května 1782, kdy byl obraz jako nepotřebný ze sbírek vyřazen a následně prodán. Po různých peripetiích se nakonec dostává v roce 1793 k opatu strahovského kláštera premonstrátů Václavu Meyerovi.⁸³

Špatný stav vedl k tomu, že v letech 1839-1841 musela být deska ošetřena, to provedl na žádost opata Jeronýma Josefa Zeidlera malíř Johann Gruss starší. Bohužel některé části obrazu byly přemalovány, můžeme to

⁷⁹ DÜRER 1982, 102–118

⁸⁰ KRAMÁŘ 1935, 3

⁸¹ KRAMÁŘ 1935, 9

⁸² KÖPL 1889, LXIII–CC

⁸³ KOTKOVÁ 2006, 126

nejvíce vidět v obličejí Panny Marie nebo v profilu papeže. Touto přemalbou se ztratil i motiv mouchy, která seděla na koleni Panny Marie a působila v některých ohledech až legendicky.⁸⁴ Tento motiv se stále nachází na kopii, která je uložena ve Vídni a asi nejvíce nás může informovat o původním vzhledu tohoto obrazu, jelikož v současnosti je jediným obrazem, který takto mapuje její nejpravděpodobnější původní vzhled.⁸⁵

3. Hans Hoffmann

Hanse Hoffmanna, ačkoliv nebývá řazen mezi špičkové malíře a mnohdy bývá označován za pouhého kopistu Albrechta Dürera, tak je jeho přítomnost pro rozvoj Dürerovské renesance dvoře Rudolfa II. nezanedbatelná. S trochou nadsázky by se dalo říct, že se stává spojníkem v přenosu odkazu Albrechta Dürera mezi Norimberkem a Prahou.

3.1. Život

Hans Hoffmann se s největší pravděpodobností narodil v Norimberku někdy kolem roku 1545/1550, některá literatura uvádí rok 1530.⁸⁶ Objevilo se i několik teorií, že by snad mohl být i nizozemského původu, ale tyto tvrzení se jeví jako velmi pochybná. Avšak je možné, že tam absolvoval svou vandrovkou cestu, buďto do Nizozemí nebo do Severního Německa.⁸⁷ Jeho jméno můžeme bezpochyby zařadit mezi hlavní osobnosti Dürerovské renesance. Sám Hoffmann o sobě pronesl, že vidí „Dürovovýma očima“ a mnohé jeho kopie a často i díla byla právě Dürerovi připisována.⁸⁸

⁸⁴ KONEČNÝ 2006, 41-52

⁸⁵ KOTKOVÁ 2006, 133–135

⁸⁶ FUČÍKOVÁ 1991a, 78

⁸⁷ PILZ 1962, 237

⁸⁸ FUČÍKOVÁ 1991a, 81

Hoffmannův sňatek v Norimberských kostelích sv. Vavřince ani sv. Sebalda nebyl nijak prokazatelně podložen. Z toho lze usuzovat, že jeho manželství muselo být uzavřeno někde jinde. Jméno jeho ženy bylo s největší pravděpodobností Eva, ale její rodné příjmení není známo. Toto jméno se usuzuje podle záznamu z křestní knihy z kostela sv. Sebalda, kde rodiče Hans a Eva Hoffmannovi nechávají 8. prosince 1572 křtít svého syna Mathiase. Žádný dřívější záznam není zmíněn. Další záznam, kdy Hans Hoffmann a jeho manželka Els nechávají křtít syna Mathiase, pochází z kostela sv. Vavřince ze dne 10. ledna 1578. Zde je však uvedeno povolání otce střelec. Díky tomu se zle domnívat, že křest malířova syna byl už v roce 1572. Norimberská kronika se poprvé o malíři Hansi Hoffmannovi jako občanovi zmiňuje 30. června 1575.⁸⁹

O jeho školení se toho mnoho neví, existenci si asi zajišťoval ve svém dosavadním působišti tvorbou obrazů v duchu jeho pravděpodobného učitele Nicolase Neufchatela. Později se dostal do služeb bratří Imhoffu, kteří vlastnili sbírku Dürerových děl, která byla dříve v majetku jeho přítele Willibalda Pirckheimera. Zde měl provádět reprodukce těchto děl, která měla být prodána, není však vyloučené, že tato díla byla vydávána za Dürerův originál.⁹⁰

V Norimberku žil pravděpodobně až do roku 1584, kdy byl povolán vévodou Vilémem V. Bavorským ke dvoru v Mnichově.⁹¹

V roce 1585 se dostal do Prahy k pražskému dvoru, zde se stal dvorním umělcem a naplnil tak úsilí Rudolfa II. o jeho získání. Pro něj také namaloval obraz *Zajíc v lese*. I když kvality Hanse Hoffmanna se nemohly rovnat některým dalším umělcům na císařském dvoře, i tak císař si jeho služeb velmi vážil, považoval ho zejména za velkého znalce Dürerova díla. Od 1. července 1585 mu byl stanoven plat, jako dvornímu malíři, 100 tolarů ročně. I když se

⁸⁹ PILZ 1962, 238

⁹⁰ FUČÍKOVÁ 1972, 150–151

⁹¹ PILZ 1962, 239

Hans Hoffmann stal dvorním umělcem na pražském dvoře, tak mu zůstala i práva jako občana Norimberku. Kromě toho pobíral i další mimořádné rentu, z čehož se dá soudit, že patřil mezi „císařovy oblíbenec“.⁹²

Hoffmann se stal i císařovým poradcem a je dost pravděpodobné, že do tajemství sbírky Immhoffů zasvětil i jeho. Právě těchto služeb rádce mohl Rudolf II. plně využít, když mu byla v roce 1588 nabídnutá k odkoupení právě sbírka bratří Imhoffů, z této sbírky si však vybral jen některá díla a zbytek vrátil. Mohlo tomu být proto, že mu Hoffmann sám prozradil, která díla jsou originály, a které pouze kopie.⁹³ Hoffmann zůstal v císařových službách až do své smrti v roce 1592. Po jeho smrti byla jeho manželce i dětem přiznána renta, z čehož lze usuzovat, že za pobytu v Praze se mu narodily další děti. Jelikož v době jeho úmrtí by bylo jeho prvnímu synovi Mathiasovi už 20 let, pokud se přikloníme k tomu, že se narodil roku 1572. Jeho nejstarší syn se nestal malířem jako on, ale zvolil si úřednickou dráhu.⁹⁴

S úmrtím Hanse Hoffmanna ztrácí císař výtečného pomocníka a rádce. Avšak Dürerovská renesance už touto dobou zapustila silné kořeny a její odraz se objevil v dílech mnoha císařských umělců, jak bude zmíněno v následujících kapitolách.

3.2. Dílo

Většina Hoffmannových obrazů a kreseb pochází z let 1573 až 1585. První jeho signovaná práce je portrét *Barbary Möringer* (1573; Mnichov, Bayerische. Nationalmuseum), ještě plně v duchu Nicolause Neufchatela, tvrdost figury může prozrazovat mladého umělce. Z počátků jeho tvorby se dochovalo více portrétů, mezi nimi kresba hlavy *Paula Pfinzinger*a (1575; Norimberk, Germanisches Nationalmuseum) nebo kresby Willibalda Imhoffa.

⁹² PILZ 1962, 240

⁹³ FUČÍKOVÁ 1972, 152–154

⁹⁴ PILZ 1962, 241–242

Právě do jeho služeb se Hoffmann dostává jako kopista Dürerových děl, která měla rodina Imhoffů ve vlastnictví, zde se blíže seznámil s dílem tohoto mistra.

Právě pro sbírku Imhoffů vznikala celá řada studií a falz podle díla Albrechta Dürera. Nechvalně o tom můžou mluvit dva seznamy, které se dochovaly, první určený pro případné kupce a druhý pro osobní potřebu.⁹⁵

K nejznámějším Hoffmannovým kopiím podle Dürerova akvarelu patří *Mrtvý modrý racek*⁹⁶ (1512; Viděň, Albertina) a *Modré křídlo racka*⁹⁷ (1512; Viděň, Albertina). Akvarelů podle těchto vzorů se dochovalo několik. Částečně je na nich pozměna struktura a barevnost peří. Některé z nich doplňuje Hoffmann rokem a svým monogramem, další jsou signovány falešným rokem a monogramem Albrechta Dürera.⁹⁸ Námět Mrtvého modrého racka posunuje dál na svém akvarelu *Mrtvý modrý racek zavěšený na hřebíku* (1583; London, The British Museum). Zde je mrtvé tělo racka za zobák zavěšeno na hřebík.⁹⁹ Podobně je tak tomu i u akvarelu *Mrtvý modrý racek* (nedatováno; Paříž, soukromá sbírka). Námět modrého racka zůstává stejný, ale mění se jeho poloha, zde je pohled na záda ptáka.¹⁰⁰

Jak už bylo dříve zmíněno, v pozdním období Dürerovy tvorby, se projevil zájem o exotická zvířata, dokladem tohoto zájmu jsou i studie *Lva* (1521; Viděň, Albertina) a *Lvice* (1521; Paříž, Musée du Louvre). Kopie podle těchto děl se objevují i v raném Hoffmannově díle, kdy kopíruje postoj i barevnost obou zvířat. Akvarely doplňuje svým monogramem a datem *Lev* a *Lvice* (1577; oboje Norimberk, Germanisches Nationalmuseum).¹⁰¹

⁹⁵ FUČÍKOVÁ 1972, 149–150

⁹⁶ KORENY 1985, 54

⁹⁷ KORENY 1985, 84

⁹⁸ KORENY 1985, 56–59, 86–92

⁹⁹ KORENY 1985, 60–61

¹⁰⁰ KORENY 1985, 62–63

¹⁰¹ KORENY 1985, 160–164

Za paralelu k Dürerově slavné studii *Velkého drnu* (1503; Viedeň, Albertina) může být považován Hoffmanův akvarel *Malého Drnu* (1584; soukromá sbírka). V porovnání s Dürerem je Hoffmanův kreslířský projev uhlazenější.

Svým rozměrem 216x326 mm je tato studie téměř o třetinu menší než její vzor a také díky podobnému složení trav a bylin může v mnohem Velký drn připomenout. Avšak zde Hoffmann ukazuje, že dokáže Dürerůva díla nejen kopírovat, ale i kreativně přetvářet. Hoffmannův rukopis je rozpoznatelný hlavně ve vedení světla a jemných tazích, kterými maluje zeleň. Rostliny jsou na pravé straně doplněné drobnou vážkou, v tomto případě můžeme hovořit o obrazu v obrazu, kdy Hoffmann spojuje své starší studie v nové kompozice.¹⁰²

Velká sbírka kreseb od Hanse Hoffmanna byla v majetku Paula de Praun II. (1548-1616), který byl Norimberským podnikatelem a sběratelem. Ve své době patřil k největším sběratelům kreseb a grafik. V jeho sbírce se nacházelo více než 600 listů hlavně německých, italských a holandských autorů. Na konci 18. století se rodina rozhodla tuto sbírku prodat a tak vznikl, jak bylo v této době zvykem, velký více než pětisetstránkový inventář „*Description du cabinet de monsieur Paul de Praun a Nuremberg*“, který mapuje tuto kolekci, jehož hlavním autorem byl Christophe Theophile de Murr. V dolní části listu byl popisek ve francouzštině, který informoval čtenáře a případné zájemce aukce o jménu autora, námětu, použitých materiálech, dataci obraz, případně o předchozích proveniencích.¹⁰³ Z této sbírky se velký soubor Hoffmanových kreseb dostává do Budapešti a další jeho studie a kopie se rozšířily po celé Evropě.

Možná Hoffmannova díla se uchovala i v českých sbírkách, i když o jejich autorství se stále vedou spory. Mezi tyto díla patří deska *Ecce homo* -

¹⁰² KORENY 1985, 184–187

¹⁰³ SCHWAIGHOFER 2008, 130–134

Posmívání Kristu (nedatováno; Praha, Národní galerie) dílo, které je tradičně připisováno Hansi Hoffmannovi. Na obraze je monogram Dürera a letopočet 1520. Tento obraz nekopíruje žádnou určitou Dürerovu práci, ale z jeho motivů skládá vlastní kompozici.¹⁰⁴ Obraz může připomenout například *Ecce homo* z Dürerových *Velkých Pašijí* (1498). Postava zmučeného Krista připomene fyziognomicky *Bolestného Krista* (1493-94; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), který má podobně řešenou trnovou korunou. Karikaturní tváře Kristových tupitelů můžou připomenout postavy farizeů z Dürerova obrazů *Kristus mezi učenci*, který byl namalován za jeho pobytu v Benátkách.

Avšak Hoffmannovo autorství bývá mnohdy zpochybňováno s tvrzením, že tato deska může být nizozemského původu. Protože i práce Nizozemců reflektovaly Dürerovou tvorbu, která po Evropě šířila zejména formou grafik.¹⁰⁵

Podle srovnání signatury na kresbě *Kristus mezi učenci*, který se nachází v Budapešti, by Hoffmann mohl být také autorem obrazu *Dva blázni* (nedatováno; Kroměříž, Arcibiskupský zámek).¹⁰⁶ Tento obraz je též připisován nizozemskému Pieteru Huysovi.¹⁰⁷

Další díla reflektující tvorbu Hanse Hoffmanna v závislosti na tvorbě Albrechta Dürera budou zmíněna v následující kapitole věnované obrazu *Zajíce v lese*.

3.3. Obraz: Zajíc v lese

Zajíc v lese nebo též *Zajíc na pasece*, jak bývá tento obraz také jmenován, je Hoffmannovo nejznámější dílo a byl dlouhou dobu považován za ztracený. Je to olej namalovaný na desce z lipového dřeva a s rozměry 62,2 x

¹⁰⁴ FUČÍKOVÁ 1991a, 82

¹⁰⁵ VACKOVÁ 1989, 87–88

¹⁰⁶ JIRKŮ 1993, 296–298

¹⁰⁷ VACKOVÁ 1989, 85

78,4 cm. Byl namalován pro Rudolfa II. a ten za něj 22. října 1585 zaplatil 200 zlatých rýnských. „*Dem Diener und Hofmaler Kaisers Rudolf II. Hans Hofman werden für ainen mit ollfarb gemahlten haasen, welchen er in irer maj. aigen camer gehorsamblichen dargeben, 200 Gulden rheinisch befahlt.*“¹⁰⁸

Jelikož byl obraz dlouhou dobu považován za ztracený, jsou zprávy o něm ve starší literatuře většinou kusé.¹⁰⁹

Se znovu nalezením obrazu je spojen i větší zájem o obraz i o Hanse Hoffmanna jako jeho autora. Jedním z těchto děl je stať **Fritze Koreneho** *A Hare among plants by Hans Hoffmann. Art et Auction. Hrsg, von Tim Ayers.* London 1984¹¹⁰.

Další dílo spojené Fritzem Korenym je katalog výstavy: *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance. Graphische Sammlung Albertina* z roku 1985¹¹¹. Osudem obrazu od sbírek Rudolfa II. až po aukci v roce 1983 se zabývá stať jeho „nálezce“ Ingvara Bergströma: *Hans Hoffmann's Oil-Painting The Hare in the Forest* v katalogu Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolf II.¹¹²

3.4. Provenience

Jak už bylo zmíněno, obraz Zajíce na lipovém dřevě byl v roce 1585 namalován Hansem Hoffmannem a od této doby byl uložen v císařských sbírkách na Pražském hradě, přesné místo uložení není známo. Po císařově smrti nepouští Prahu, jako mnohé z obrazů a přečkává bez jakékoliv větší újmy i stavovské povstání v roce 1621. V tomto roce byl také sepsán nejstarší dochovaný inventář maleb. V tomto inventáři je pouze jednou citován obraz

¹⁰⁸ Urkunden und Regesten, S. CCXX 5456

¹⁰⁹ PILZ 1962, 251

¹¹⁰ KORENY 1984

¹¹¹ KORENY 1985

¹¹² BERGSTÖRM 1988, 16–18

představující zajíce: „*Ein haas in einem wald sizend gar schön gemacht vom jahan Hems (orig.)*“¹¹³. Inventář uvádí celkem pět děl od Johana Hemse neboli Johana de Hems, kterého může být ztotožněn s Janem van Sanders Hemessen. Dva z nich se v současnosti nachází ve Švédsku a jsou signována nápisem IOES HEMSEN PINGEBAT 1544. Zřejmě pouhých devět let od smrti Rudolfa II. stačilo k tomu, aby jméno Hanse Hoffmanna upadlo v zapomnění.

V roce 1648, až na samém prahu třicetileté války, 26. července se Malá Strana dostala do Švédských rukou. To v sobě zahrnovalo i Hrad s jeho kunstkomorou. Pravděpodobně na rozkaz vrchního velitele polního generála Hanse Christoffa von Königmarks byla vypracována inventarizace dobytí, která vyjmenovávala 764 obrazů. Spolu s obrovským množstvím obrazů opustil Prahu obraz zajíce 6. listopadu 1648. V květnu následujícího roku se dostával do Stockholmu na dvůr švédské královny Kristýny.

V roce 1652 byl proveden soupis obrazů na zámku ve Stockholmu, ale na tomto seznamu se již obraz neobjevuje. Kdy se přesně dostal přes moře do Anglie, není přesně známo a tato skutečnost otevírá dveře pro mnohé teorie.

Až 12. září 1983 se dostal společně s dalšími obrazy, které měly být prodány v aukci u Sothebyho v Londýně. Zde ho nabídli manželé Hartovi z Yorkshiru. Tak se dostal až k rukám Ingvara Bergströma, který v něm spatřol dílo Hanse Hoffmanna a nikoliv Goverta Camphuysena, za něž bylo pokládáno. A tak musela být původní cena, která byla stanovena na 8000£, později zvýšena.

Obraz se od šedesátých let nacházel ve vlastnictví Normana Harta a Anny Hartové, rozené Mackay, kteří žili Middletonu. Obraz lze vysledovat přes rodiče Anny, Alana a Lucy, kteří žili Wheldrake k Elise a Mary, žijícím v Bishopthorpe.

¹¹³ ZIMMERMAN 1905 č. 916

30. listopadu 1983 proběhla aukce, kde se cena vyšplhala na hodnotu 50x vyšší než byl původní odhad. Obraz bych v bezvadném stavu jen bylo zapotřebí odstranit vrstvy žlutého laku. Po aukci se obraz dostával do soukromé sbírky¹¹⁴

Znovu byl prodán 25. ledna 2001 v New Yorku a nyní se nachází v J. Paul Getty Museum v Los Angeles. Kromě tohoto obrazu se ve sbírkách muzea nachází i další Hoffmanův obraz *Pivoňka, irisy a brouci* (1582; The J. Paul Getty Museum, Malibu, CA).¹¹⁵

3.5. Popis obrazu

Jak už název napovídá, ústředním motivem tohoto obrazu je zajíc sedící na okraji lesa. Zlatohnědý zajíc poklidně sedí a pojídá výrazně laločnatou rostlinu. Ze všech stran ho obklopuje bohatá fauna a flóra, která působí velmi pokojným a harmonickým dojmem. Pozadí obrazu tvoří kmeny stromu a motiv skály v pozadí za nimi.

Hoffmann nápaditě kombinoval mnoho jednotlivých přírodních studií v jediném obraze, s ústředním motivem v podobě zajíce. Zajíc se nachází ve středu obrazu, čímž si hned získá divákovu pozornost, protože jeho oko vypadá, jako by diváka sledovalo a jeho nastražené uši tento dojem ještě umocňují. Díky jeho výrazně zlatohnědé, místy až k šedé přecházející barvě, může být divákem ztotožněn se zajícem polním (*Lepus europaeus*), který patří do řádu zajícovitých (*Lagomorpha*). V umění bývá často ztotožňován s králíkem, který je symbolické měsíční zvíře, protože ve dne spí, v noci bdí a

¹¹⁴ BERGSTÖRM 1988, 16–18
¹¹⁵

<http://www.getty.edu/museum/research/provenance/provResearch?handle=ppd&id=140425> –
vyhledáno 20.4.2012

je velmi plodný. Avšak králík má oproti zajíci podstatně kratší, zaoblenější uši a zajíce se nikdy nepodařilo domestikovat.¹¹⁶

Zajíc pojídá rostlinu s výrazně laločnatými listy, v níž může divák rozpoznat kontryhel obecný (*Alchemilla vulgaris*), jehož se tu nachází celý shluk. Těsně nad ním vyrůstá zvonek (*Campanula*) se svými čtyřmi modrými nálevkovitými květy.

Postupuje-li divák dále směrem k pravému rohu, tak jeho pozornosti neunikne na zemi ležící ulomená větev, pár kamenů a malá přesně uřezaná polínka na zemi, která vypadají, jako by je zde někdo ztratil. Mezi nimi sedí malá kobylka. Úplně v pravém rohu obrazu, divák vidí trávu, která částečně lemují i spodní okraj obrazu.

U zajícovy pravé tlapy se nachází rostlina, která svým vzhledem připomíná pampelišku lékařskou (*Taraxacum officinale*), je to díky jejím bohatě vykrojeným do kruhu uspořádaným listům. Z větší dálky divákovu oku téměř unikne malý brouček ruměnice pospolné (*Pyrrhocoris apterus*), která je však známá pod svým lidovým názvem „hrobařík“. Dále je tu malý chomáček trávy a několik větviček, na nichž se nachází lišejník. Mezi ním stojí i ještěrka (*Lacerta*), která vypadá, jakoby se zastavila, aby si mohla zajíce lépe prohlédnout. Její ocásek končí až u hloučku jitrocelů a jetele.

V levé části obrazu divákovu pozornost zaujme určitě rostlina s velkými listy, která působí jako spojovací článek této části obrazu. Všechny rostliny i živočichové jsou s ní v této části obrazu nějak propojené. Téměř v jejím středu vyrůstá rostlina s drobně laločnatými žlutočervenými lístky. Na jejím velkém listě se plazí hlemýžď, téměř pod jejími listy je žába a malá ještěrka. Divákově pozornosti jistě neunikne, že kousek od ní, mezi kamínky, leží pruhovaná ulita. Téměř vlevo nad listem sedí motýl babočka paví oko (*Inachis io*) a levý spodní roh uzavírá rostlinka jitrocele.

¹¹⁶ REICHHOLT 1996, 52–60

Vlevo od zajíce upoutá pozornost vzrostlý, bohatě ostnitý bodlák a jeho velké ostře prořezávané listy. Na první pohled nás může zaujmout svými velkými květy. Nemůže být proto téměř pochyb, že se jedná o ostropes trubil (*Onopordum acanthium*). Na jeho lodyhách má čtyři květy a na jednom z nich se nachází bělásek zelný (*Pieris brassicae*).

V pravé části obrazu na samém konci zeleně se nachází pařez a těsně za ním sedí na větvi jednoho ze stromů nevelký pták s výrazně červeným krkem, jedná se o červenku (*Erithacus*). V zadním plánu může divák vidět celkem šest kmenů s výrazně tvarovanou kůrou a průhled směrem dozadu uzavírá skála.

3.6. Motiv zajíce v díle Albrechta Dürera a Hanse Hoffmana

V Bibli, ve 3. a 5. knize Mojžíšově je zajíc prohlášen nečistým, později je tento symbolický výraz sporný. Již v ranně křesťanských hliněných lampách, hrncířských výrobcích, epitafech a reliéfem se můžeme s motivem zajíce setkat.¹¹⁷ Přeneseně totiž znázorňuje zajíc katechumeny nebo pohany, kteří přicházejí k víře. Vyobrazení zajíce na nástěnných malbách v katakombách symbolizuje věřícího ukrývajícího se v bezpečí církve, v níž dosáhne spásy nebo prchlivost vezdejšího času¹¹⁸, právě proto je rychlý běh zajíce srovnáván s krátkostí lidského bytí.¹¹⁹ Podle Plinia se nikdy nikomu nepodařilo chytit spícího zajíce, neboť prý spí s otevřenými očima a ve spánku vše vnímá. Díky tomu se také stal symbolem bdělosti. Ve středověku se pak také stal symbolem melancholie.¹²⁰ Melancholie měla také významné místo v tvorbě Albechta Dürera a blízko k ní měl i Rudolf II.

Tento motiv zajíce jistě navazuje na Dürerovu studii *Zajíce* (1502; Vídeň, Albertina). Dürerův akvarel rozhodně patří k jeho nejznámějším

¹¹⁷ BECKER 2002, 335

¹¹⁸ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 161

¹¹⁹ HEINZ-MOHR 1999, 303

¹²⁰ RULÍŠEK 2005, nepag.

studiím přírody. Mistrův monogram a letopočet prozrazují, že se již jedná o hotový celek. Pečlivost provedení a výrazný charakter zvířete, se ukázal jako významný mezník pro ztělesnění zajíce v umění, jehož odkaz byl ve velké míře následován a používán dalšími umělci.

Ač je akvarel nevelkých rozměrů, v Dürerově provedení působí obraz zajíce plastickým dojmem, kde vystupují jednotlivé chlupy na jeho těle. Tohoto efektu dosáhl za použití tahů štětce, nanášenými v několika barevných vrstvách, přes hnědou a šedou, ke žluté a nakonec k bílé. Tato bohatá diferenciovaná barevnost, doplněná skvělou prací se štětcem působí iluzí, že srst zajíce vypadá bohatě, měkce a hladce, téměř jako nadýchaný „kabátek“.¹²¹

Vysoká kvalita kopií a napodobenin, vytvářených na způsob originálu způsobovala, že některé byly v průběhu času i Dürerovi připsány. Právě na tvorbě těchto kopií a napodobenin se ve velké míře podílel i Hans Hoffmann, který byl zaměstnaný u Willibalda Imhoffa.¹²²

Motiv zajíce se nachází v díle Albrechta Dürera kromě jeho studie Mladého zajíce i v dalších dílech. Tři hrající si zajíci jsou vyobrazeni na dřevořezu *Svaté rodiny se třemi zajíci* (1498), a také na mědirytině *Adama a Evy* (1504), kde se kromě zajíce objevují i další zvířata, která jsou symboly různých temperamentů. Zajíc je zde zástupce typ sangvinika a ztělesňuje je tělesnost a smyslnost.¹²³

Zajícova pozice na tomto obraze nemá klasicky přímá, nýbrž zajíc je k divákovi otočen bokem, divák může vidět jeho tělo, hlavu a uši, ale nemá možnost pohlednout do jeho očí.¹²⁴

Je znám asi tucet kopií, na nichž hraje důležitou roli zajíc, který vychází z Dürerova akvarelu a polovinu z nich tvoří obrazy od Hanse Hoffmanna.

¹²¹ KORENY 1985, 136–137

¹²² KORENY 1985, 132

¹²³ ANZELEWSKY 1980, 103

¹²⁴ KORENY 1985, 134

Již zmiňovaný Zajíc v lese patří mezi ně a dalo by se říct, že je vrcholem Hoffmannova snažení v tomto směru. Na první pohled upoutá pozornost jeho velikost i to, že se jedná o olej na dřevě a nikoliv pergamen. Tento posun nabízí Hoffmannovi lepší zacházení s barevností. Půlkruhový prostor, který se nachází kolem zajíce, nabízí velkou přehlídku různých zvířat a rostlin, které Hoffmann zaznamenává až s vědeckou přesností.¹²⁵ K většině z nich je možné najít studie v jeho předchozí tvorbě. Příklad je možné spatřovat v jeho studii *Bodláku, vřesu a kontryhelu* (1583; Norimberk, Germanisches Nationalmuseum), kde se kromě v názvu zmiňovaných rostlin nachází ještě studie šišek, hlemýždě a jejich ulit. Ačkoliv jsou všechny studie namalované na jednom pergamenu, působí zde každá samostatně. Znázornění půdy jen v malé části kolem rostliny podtrhuje kontrast mezi malbou a světlým pozadím.

Dalším akvarelem, z něhož Zajíc v lese vychází, je *Bodlák a červenka na borovicovém pařezu* (kolem 1580/85; Norimberk, Germanisches Nationalmuseum). Tento nevelký pergamen je uspořádán do působivého zátiší, kde ve množství motivů můžeme vidět, že z nich Hoffmann vychází i ve svém pozdějším díle. Jedná se hlavně o motiv borovicového pařezu, na němž sedí drobný ptáček s výrazně načervenalým krkem. Dále pak je to motiv bodláku, lišejníků, větviček a v neposlední řadě polínek, která v nepozměněném tvaru přenáší na obraz Zajíce v lese.

Jedním z obrazů, kde hraje motiv zajíce důležitou roli, je *Zajíc uprostřed květin* (1582, soukromá sbírka), jedná se o techniku akvarelu a neprůhledných krycích barev na pergamenu o rozměrech 623 x 580 mm. Jako jediný z Hoffmanových obrazů je datovaný a signovaný. První zmínky o tomto akvarelu pochází z Praunova kabinetu. Jedná se o kompozici, kde zajíc vychází z Düreova akvarelu, ale je částečně pozměněný. Tento zajíc je zasazen do prostředí, které je tvořeno nejen květinami, ale i s množstvím dalších menších

¹²⁵ Viz. Předchozí kapitola

tvorů, včetně hmyzu. Rostliny a živočichové jsou znázorněni až s vědeckou přesností, takže u mnohých je možné určit jejich druh. K některým z nich jsou známy i předchozí studie, jako třeba *Žába* (nedatován; Budapešť, Szépművészeti Múzeum). Za určitou raritu může být na obraze považováno ztvárnění měsíčku lékařského, který byl do Evropy, poprvé přivez až v roce 1573 z Mexika.¹²⁶

Dalším Hoffmannovým obrazem na podobné téma je *Zajíc obklopený rostlinami* (nedatováno; Řím, Palazzo Barberiny). Opět se jedná o použití akvarelu a krycích barev na pergamentu, který je tentokrát upevněn na dřevěné desce. Ze tří verzí, které odkazují na Dürerův model zajíce, se mu tento nejvíce podobá ve stavbě těla a malbě srsti, ačkoliv i zde Hoffmann obraz posunuje dál, použitím jiného výrazu zajíce. Vyskytují se na něm stejné motivy jako na desce *Zajíce v lese*, ať už je to v použití kontryhele, větviček nebo motýlu sedícího na velkém listě.¹²⁷

K dalším Hoffmannovým dílům s motivem zajíce patří akvarel *Zajíc* (nedatováno; Berlín, Gemäldegalerie), signovaný monogramem AD a rokem 1528, který není autentický. Obraz bývá dáván do souvislosti s dalšími Hoffmannovými kopiemi podle Dürerových, jako jsou *Dvě veverky* nebo *Mrtvý modrý racek*, které vznikaly během jeho působení u bratří Imhoffů.

Dalším nesignovaným akvarelem je *Zajíc pod stromem* (nedatováno; soukromá sbírka). Obě studie posunují Dürerův vzor a posed zajíce se mění. V obou případech je to čelní pohled, v druhém případě získává zajíc téměř kruhový tvar.¹²⁸ Jak je možné posoudit, Hoffmann se nezabýval pouze otrockým kopírováním Dürerových děl, ale do mnohých z nich vložil i svou invenci.

¹²⁶ KORENY 1985, 144–145

¹²⁷ KORENY 1985, 146–147

¹²⁸ KORENY 1985, 154–157

4. Umělci na dvoře Rudolfa II. ovlivnění Dürerovskou renesancí

Hans Hoffmann nebyl jediným, kdo navazoval na pražském dvoře na Dürerův odkaz. Mnoho autorů se k Dürerovi přihlásilo svým osobitým způsobem a nebylo to pouze formou kresby nebo malby.

4.1. Antonio Anbondio

Jedním z osobitých příkladů transformace může být dílo Antonia Anbondio (1538-1591), který byl medailistou na Rudolfově dvoře od roku 1576. Ten využil Dürerovu kresbu *Smrt Lukrécie* (1508; Vídeň, Albertina). Obličej ženy převedl do oválné bronzové plakety, kterou doplnil ještě dalšími třemi postavami, tím vznikla jeho *Venušina toaleta* (1587; Vídeň, Kunsthistorisches Muzeum). Odkaz na Dürerovo dílo je zřetelný také v použití malého monogramu AD vpravo nahoře, který je zakomponovaný do jeho monogramu.¹²⁹

4.2. Joris (Georg) Hoefnagel

Vliv Albrechta Dürera můžeme vidět i v dílech Jorise Hoefnagela (1542-1601), který je známý také pod jménem Georg. Na přání svých rodičů se měl věnovat obchodní kariéře. V letech 1560 až 1567 procestoval Francii a Španělsko, později pak Anglii. V roce 1571 se oženil se Susannou van Orsen, dcerou zlatnického obchodníka.

Joris Hoefnagel může Dürera připomenout ve svých miniaturách na pergamenu se svým zájmem o květiny, rostliny a zvířata. Jehož rafinované barevnosti nedosáhl žádný z jeho následovníků.¹³⁰

¹²⁹ BUBENIK 2005, 21

¹³⁰ FUČÍKOVÁ 1986, 27

Také Fritz Koreny dává jeho tvorbu do souvislosti s Albrechtem Dürerem, i když Hoefnagelův způsob ztvárnění je odlišný. Převládá zde jemná barevná škála a delikátní malířský rukopis.¹³¹

4.3. Bartholomeus Spranger

Nizozemský malíř Bartholomeus Spranger (1546-1611) byl do císařských služeb povolán už za Rudolfova otce Maxmiliána II. už v roce 1575 na doporučení Arcimbolda. Na Rudolfově dvoře byl v roce 1581 jmenován dvorním malířem a hlavou kanonie nizozemských malířů. Už předtím měl zkušenosti z pobytu v Parmě a Miláně, ale asi nejvíce na něj zapůsobil jeho dlouhý pobyt v Římě, kde získal titul dvorního malíře u papeže Pia V.¹³²

Do Prahy přišel se svým přítelem Hansem Montem, který se bohužel kvůli nehodě brzy vzdal se své sochařské kariéry.

Mezi oblíbené motivy Sprangrovy produkce na pražském dvoře patřily jistě mytologie, které vycházely z Ovidiových proměn. Téměř celá osmdesátá léta byl na dvoře vůdčí osobností, ale s příchodem nové generace Aachena a Heintze pozměnil svůj kolorit, aby svým obrazům dal větší plasticitu. V pozdějších letech jeho života se jeho tvorba stala expresivnější se složitějším obsahem zamýšlejícím se nad lidským osudem.¹³³

K odkazu Albrechta Dürera se přihlásil i Bartholomeus Spranger. V jeho dvou deskách s českými zemskými patrony – *Sv. Václav a sv. Vít, Sv. Zikmund a sv. Vojtěch*. (nedatováno; Praha, Národní galerie). Tyto desky pochází z valdštejnského majetku, kde byly opakovaně spojovány se jménem Hanse von Aachen. Sprangerovi je připisala až Eliška Fučíková.¹³⁴ Za jejich možnou inspiraci může být pokládán Dürerův dřevořez zobrazující rakouské

¹³¹ KORENY 1985, 248

¹³² NEUMANN 1978, 314–320

¹³³ FUČÍKOVÁ 1991a, 71–78

¹³⁴ FUČÍKOVÁ 1972, 158–159

zemské patrony, a také vliv Apoštolů z mnichovské Pinakotheky, kde se také jedná o dva dvojportréty.

Nezanedbatelné je však autorovo přiznání se k odkazu Albrechta Dürera v tváři jednoho ze světců. Jmenovitě ve svatém Vítovi, který je nápadně podobný Dürerovu autoportrétu (1498; Madrid, Muzeum del Prado)¹³⁵

Otázkou také zůstává, zda obrazy vznikly v Praze, či nikoliv. DaCosta Kauffmann soudí, že jsou spojené se Sprangerovou cestou do Augspurgu v roce 1582.¹³⁶ Oproti tomu Fučíková se kloní k tomu, že obrazy vznikly až po roce 1585 v Praze, kdy už zde podle jejího mínění byl dostatek Dürerových obrazů.¹³⁷

K určení přesné proveniencie nepomáhá ani fakt, že není znám přesný účel těchto obrazů. Podle Fučíkové se jednalo o dva samotné obrazy, které si císař objednal, aby mohly doplňovat jeho kunstkomoru¹³⁸, avšak Jaromír Neumann navrhl, že by se mohlo jednat o součást nějakého většího celku, například oltáře.¹³⁹

4.4. Hans von Aachen

Jistý vliv Albrechta Dürera můžeme pozorovat v díle Hanse von Aachen (1552-1615). Tento malíř se pravděpodobně narodil v roce 1552. Jeho přízvisko je sice cášský, ale ve skutečnosti pocházel z Kolína nad Rýnem, avšak kořeny jeho rodiny jsou spojené s Cáchami, které musela jeho rodina z náboženských důvodů opustit. V Kolíně začal navštěvovat malířský cech a postupně si hledat svůj styl. Vzdělání se vydal doplnit do Itálie, jak bylo v tehdejší době zvykem. Navštívil Benátky, kde zaujal hlavně svými portréty. Dále pobýval také v Římě a Florencii. V roce 1586 se jedno z jeho děl dostalo i

¹³⁵ FUČÍKOVÁ 1972, 163

¹³⁶ DACOSTA KAUFMANN 1988, 255–256

¹³⁷ FUČÍKOVÁ 1997, 35

¹³⁸ FUČÍKOVÁ 1972, 158–162

¹³⁹ NEUMANN 1985, 50

na císařský dvůr, od té doby císař toužil mít ho ve svých službách. Hans von Aachen se však vrátil zpět do Kolína, ale od roku 1587-1588 byl s Rudolfovým dvorem v kontaktu a posílal mu obrazy. Od roku 1592 se stal dvorním malířem s dodatkem „von Haus aus“. Což pro něj v podstatě znamenalo, že nebyl trvale vázán ke dvoru a mohl pracovat na zakázkách v Mnichově a v Augšpurku. Po přesídlení do Prahy se stal císařovým oblíbencem, důvěrníkem a mnohdy také agentem. Stal u zisku obrazu *Klanění tří králů* a také *Růžencové slavnosti*.¹⁴⁰

Na Dürera také pravděpodobně reagovalo jedno z jeho děl *Korunování Panny Marie* (1596; Augšpurk, kostel sv. Ulricha a Afry). Dürer stejného námětu využil na rytině z roku 1510. Scéna se odehrává po Mariině nanebevzetí, kdy je korunována Nejsvětější Trojicí. Panna Maria klečí mezi Ježíšem a Bohem Otcem a nad ní se vznáší Duch svatý v podobě holubice. Tento obraz si objednal Philipp Eduard Fugger a byl určen pro oltář jeho hrobky, kde se nachází dodnes.¹⁴¹ Tento obraz byl dokončen ještě před Aachenovým odchodem do Prahy a za jeho působení u císařského dvora žádný další obraz na „düroerské“ téma nevzniká, avšak měl důležité místo při získávání Dürerových obrazů pro Rudolfa II.

4.5. Aegidius Sadeler

Grafickým reprodukováním Dürerových děl se zabýval Aegidius Sadeler (1570-1629), je možné, že tímto úkolem ho pověřil sám císař. Tento nizozemský grafik a rytec pocházel z mědirytecké rodiny, z počátku doprovázel své strýce a učitele na cestách po Německu a později až do Benátek.

¹⁴⁰ FUČÍKOVÁ 2010, 1-11

¹⁴¹ TAATGEN 2010, 164

Od roku 1597 až do své smrti byl v císařských službách v Praze jako dvorní rytec, později pokračoval i ve službách císařů Matyáše a Ferdinanda II.¹⁴²

Je pravděpodobné, že se u něj v mládí učil i Karel Škréta. U Sadelera se mohl naučit mimořádné schopnosti, jak ve svých malbách dovedně využívat a transformovat, grafické předlohy.¹⁴³

V tvorbě navazující na Dürera mu nešlo jen o pouhé kopírování určité předlohy, ale o posun dál v rámci vlastní tvorby. Navíc tato grafická díla nám mohou lépe dokumentovat, které kresby se nacházely v Rudolfově sbírce.

Využití techniky mědirytu si vyžadovalo jiné ztvárnění, proto se zde Sadeler musel vyrovnat s grafickým zpracováním děl, která většinou vycházela z kreseb štětcem. Často měnil sklady draperií a přidával stíny, čímž díla posunoval dál, oproti pouhému kopírování.¹⁴⁴

Ve sbírkách Národní galerie v Praze jsou jeho drobnější mědiryty podle kreseb Albrechta Dürera. Například *Madonu obklopenou zvířaty* (nedatováno; Praha, Národní galerie), tisk vznikl podle Dürerovy kolorované perokresby (1503; Vídeň, Albertina). Madona je zde usazená na drnové lavičce, a obklopená bohatou faunou a florou, která má symbolický význam.¹⁴⁵

Dalšími díly jsou *Hlava apoštola pohlížejícího dolů* (1597), *Hlava anděla s dlouhými vlasy* (1598) nebo *Hlava dvanáctiletého Krista* (1598; vše Praha, Národní galerie).

Mědiryt hlavy apoštola byl zhotoven podle kresby na šedozeleném papíře (1508; Vídeň, Albertina). Vytvořený podle jedné ze studií k nedochovanému Dürerovu obrazu *Nanebevzetí a korunování Panny Marie* tzv.

¹⁴² FUČÍKOVÁ 1986, 32

¹⁴³ NEUMANN 1974, 15; DACOSTA KAUFMANN 1988, 227

¹⁴⁴ LIMOUZE 1988, 189

¹⁴⁵ KORENY 1985, 114–118

Hellerův oltář, zhotovený pro kostel dominikánů ve Frankfurtu nad Mohanem, jehož originál v roce 1729 shořel.¹⁴⁶

Poslední dvě jmenované rytiny, vychází z Dürerových dvou přípravných kreseb, nacházejících se na jednom modrém papíře. Kresby vznikly za jeho pobytu v Benátkách, kdy hlava anděla je studií pro anděla s loutnou, sedícího u Mariiných nohou na obraze Růžencové slavnosti a studie hlavy Krista k obrazu Dvanáctiletého Kristu mezi učenci. Sadeler se odstínu papíru přiblížil tím, že použil jemného horizontálního šrafování. K hlavám připojil Dürerovy iniciály do pravé horní části rytiny.¹⁴⁷

4.6. Paulus van Vianen

Paulus van Vianen (1570-1613) patřil mezi Rudolfovy zlatníky. Pocházel z Utrechu, po vyučení se vydal do Francie, Německa a Itálie. Pracoval u salcburského arcibiskupa Wolfa Dietricha von Raitenaua a nakonec se v roce 1603 přesídlil do Prahy, kde pobýval až do své smrti.¹⁴⁸

Za svého působení v Bavorsku měl příležitost poznat Dürerovy akvarely, zobrazující pohledy na města, vesnice, drobnější krajinné scenérie, studie trsů trav a polních rostlin. Těchto podnětů využil třeba v kresbě *Dva pocestní s medvědem* (Praha, Národní galerie), která vychází z minulosti, ale ukazuje směřování k budoucnosti, k flámské figurální malbě 17. století. Jeho kreslířské umění vynikalo zejména v listech, kde byl pečlivě vykreslen drobný detail, ale zbytek byl nechán jen v náznaku ubíhajícím do ztracena.¹⁴⁹

Po Dürerově vzoru byl iniciátorem různých vycházek, na které si bral skicář a to jak za svého pobytu v Bavorsku, tak i později v Praze.¹⁵⁰

¹⁴⁶ ANZELEWSKY 1991, 75

¹⁴⁷ LIMOUZE 1990, 144

¹⁴⁸ FUČÍKOVÁ 1972, 159–161

¹⁴⁹ FUČÍKOVÁ 1986, 30–31

¹⁵⁰ FUČÍKOVÁ 1991a, 135

4.7. Daniel Fröschl

Po Hoffmannově smrti hledal Rudolf II. dlouho jeho následovníka, našel ho v osobě švábského malíře Daniela Fröschla (1573-1613), ten v roce 1601 poprvé navštívil Prahu a pobýval v domě Hanse von Aachena. Fröschlovi se dostalo základního vzdělání asi v rodném městě a později v Medicejských sbírkách ve Florencii. Jeho specialitou byly miniaturní kopie podle slavných mistrů. Hans von Aachen předvedl některé jeho kresby císaři a v roce 1604 byl oficiálně přijat do služby s platností od 1. května 1603.

Kromě Albrechta Dürera na něj měly vliv i díla Hanse von Aachena a jeho figurálního typu.¹⁵¹

Od roku 1607 se stal hlavním správcem císařských sbírek. V letech 1607-1611 začal pořizovat inventář sbírek, z něhož se bohužel zachoval pouze jeden svazek¹⁵², který zahrnuje umělecká díla a předměty shromážděné v Kunstkomoře. Při své inventarizaci jednotlivé položky popisoval a některé doplňoval i kresbičkami. Bohužel při práci na inventářích už mu nezbývalo tolik času na samostatnou tvorbu, která byla vždy během jeho služeb u dvora určena pro Rudolfa II.¹⁵³

Pokud se jedná o jeho styl, Fučíková se o něm vyjadřuje takto: „*Pro Fröschla je charakteristické přetlumočení děl jeho osobitým rukopisem drobných splývavých čárek a teček barev, nanášených lehkými dotyky štětce.*“¹⁵⁴

Z děl odkazujících k osobě Albechta Dürera musíme zmínit v první řadě Fröschlův akvarel *Panny Marie s dítětem* (po 1604; Vídeň, Kunsthistorisches Museum), který v sobě zahrnuje dokonce dvě Dürerovy kresby. Vzor Dürerovy kresby *Kojící madony* (1512; Vídeň, Albetina) je tu

¹⁵¹ FUČÍKOVÁ 1991a, 111

¹⁵² Dnes uložen ve Vídni

¹⁵³ FUČÍKOVÁ 1986, 23–24

¹⁵⁴ FUČÍKOVÁ 1986, 23

jasně zřetelný, ale Fröschl ho posunul dál a dodal této kompozici barevnost. Obraz je v dolním pravém rohu doplněn miniaturou Dürerova portrétu, který vychází z jeho autoportrétu jako třináctiletého chlapce z roku 1484. V pozdějších inventářích je tento obraz veden jako Dürerovo dílo, ale nápis na zadní straně obrazu „Von daniel freschel“ může být považován za autentický, protože nedlouho po Fröschlově smrti jeho jméno upadlo v zapomnění.¹⁵⁵

Autorství kresby *Madony s dítětem* (nedatováno; Praha, Národní galerie) připsala Danielu Fröschlovi Eliška Fučíková. Tato drobná kresba rudkou má svůj hlavní vzor zřejmě v Dürerově *Madoně s ježíškem a s hruškou* (1512; Vídeň, Kunsthistorisches Museum), která se také pravděpodobně nacházela v Rudolfových sbírkách¹⁵⁶. Kompozice této kresbičky je zachována, ale vnitřní vztah mezi postavami se mění. Lze předpokládat, že z ní Fröschl vycházel také při tvorbě *Madony s hrozny* (po 1605; Praha, Provincie kapucínů v České republice - Loreta), jejíž kompozice je zrcadlově obrácená. Dříve byl tento obraz také připisován Dürerovi.

Ve starší literatuře je Fröschlovi připisována i *Madona s kosatcem*, která se dnes nachází v soukromé sbírce.¹⁵⁷

4.8. Jeremias Günther

K méně výrazným osobnostem patřil Jeremias Günther, který tvořil kopie Dürerových kompozic. Na císařském dvoře byl od roku 1604 a setrval i ve službách Rudolfova nástupce Matyáše. Jeho kopie byly více ceněny než jeho vlastní tvorba, kromě Dürera kopíroval Bassana, Bruegela nebo Goltzia.¹⁵⁸

¹⁵⁵ FUČÍKOVÁ 1972, 150–51

¹⁵⁶ ANZELEWSKY 1991, 80–81

¹⁵⁷ FUČÍKOVÁ 1972, 154–157

¹⁵⁸ FUČÍKOVÁ 1986, 22

Bohužel smrtí Rudolfa II. se toto pozoruhodné období uzavírá, žijící umělci opouští Prahu a obrazy ze slavné sbírky se v průběhu staletí dostávají do celého světa.

Závěr

Ve své práci jsem si kladla za cíl, zhodnocení tvorby Hanse Hoffmanna a dalších umělců působících na dvoře Rudolfa II., kteří navázali na tvorbu velikána zsalpské renesance Albrechta Dürera.

V počátku práce jsem se pokusila nastínit jeho životní dráhu, která vytvořila rámec pro pochopení dalších osudů jeho tvorby. Od tohoto tématu jsem se přesunula k osobnosti Rudolfa II., jeho sbírkám a jeho vztahu k fenoménu jménem Dürerovská renesance, který pozoruhodně zakořenil na jeho dvoře. Snažila jsem se zmapovat Dürerova díla, která se zde pravděpodobně nacházela. Část práce jsem věnovala i Růžencové slavnosti, která je jediným dílem zachovaným do dnešních dnů v Praze.

Stěžejní postavou mé práce byl Hans Hoffmann, umělec známý a zmiňovaný především jako kopista Dürerových děl. V mnohých případech také velmi nedoceňovaný, ale pro Dürerovskou renesanci nepostradatelný. Jelikož působí jako spojovací článek Norimberku, kde dlouho přežívala dürerovská tradice a pražského dvora.

Po seznámení s Hoffmannovým životem a jeho dílem, které vznikalo v počátcích v Norimberku, a později v Praze jsem se přesunula k jeho dílům. Ty jsem se pokusila dát do souvislosti s tvorbou Albrechta Dürera, abych se pokusila dokázat, že se nejedná o pouhé kopírování. Hans Hoffmann do mnohých děl vnáší svůj rukopis. Poté jsem se přesunula k jeho nejznámějšímu dílu Zajíce v lese, snažila jsem se v krátkosti čtenáře seznámit s osudy obrazu, které následovaly po smrti Rudolfa II. Jelikož je obraz hojný na mnohé rostliny a živočichy, pokusila jsem se je určit druhově a jejich jména jsem doplnila o latinské názvy. V další kapitole jsem se usilovala o to, dát obraz Zajíce v lese do souvislosti s Dürerovým obrazem Mladého zajíce a s předchozí Hoffmannovou tvorbou a studiiemi na které výsledná kompozice navazuje.

Poslední část práce jsem věnovala dalším osobnostem z okruhu Rudolfa II a jejich vyrovnání se s Dürerovým odkazem. Snažila jsem se ukázat, že tato odezva se projevovala ve více oblastech výtvarného umění a mnoho umělců k ní přistupovala s vlastní tvůrčí invencí.

Jsem si vědoma, že tato práce pouze stručně seznamuje čtenáře s osobou Hanse Hoffmanna a výčet jeho děl je zde zmíněn pouze v obrysech. Proto doufám, že budu mít v budoucnu možnost se tomuto tématu věnovat podrobněji.

Seznam literatury

ANZELEWSKY 1980 — Fedja ANZELEWSKY: Dürer. Werk und Wirkung. Stuttgart 1980

ANZELEWSKY 1991 — Fedja ANZELEWSKY: Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Berlin 1991

BARTILLA 2006 — Stefan BARTILA: Růžencové bratrstvo od svého počátku do Dürerovi doby. In: Olga KOTKOVÁ: Albrecht Dürer. Růžencová slavnost. Praha 2006

BECKER 2002 — Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha 2002

BERGSTÖRM 1988 — Ingvar BERGSTÖRM: Hans Hoffmann's Oil-Painting The Hare in the Forest. In: Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolf II. Freren 1988, 16–18

BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991 — Oldřich J. BLAŽÍČEK / Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmu z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění. Praha 1991

BUBENIK 2005 — Andrea BUBENIK: The art of Albrecht Dürer in the context of the court of Rudolf II. In: Studia Rudolphina 5. Praha 2005, 17–27

DACOSTA KAUFMANN 1985 — Thomas DaCOSTA KAUFMANN: L'École Prague. La peinture à la cour de Rudolphe, Paris 1985

DACOSTA KAUFMANN 1988 — Thomas DaCOSTA KAUFMANN: The School of Prague. Painting at Court of Rudolf II., Chicago – London 1988

DÜRER 1982 — Albrecht DÜRER: Schiften und Briefe. Leipzig 1982

DÜRER-RENAISSANCE 1971— Dürer-Renaissance, Alte Pinakothek, München, 7.5.-29.8.1971

FRIEDLÄNDER 1921— Max FRIEDLÄNDER: Albrecht Dürer. Leipzig 1921

FUČÍKOVÁ 1972 — Eliška FUČÍKOVÁ: Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera. In: Umění XX, 1972, 149–162

FUČÍKOVÁ 1986 — Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfínská kresba. Praha 1986

FUČÍKOVÁ 1991a — Eliška FUČÍKOVÁ: Malířství a sochařství. In: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1991, 61–140

FUČÍKOVÁ 1991b — Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfovy sbírky. In: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1991, 215–248

FUČÍKOVÁ 1997 — Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Rudolf II. a Praha: císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Praha 1997

FUČÍKOVÁ 2010 — Eliška FUČÍKOVÁ: Živopis. In Hans von Aachen (1552-1615): malíř na evropských dvorech, Bernín 2010

FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991 — Eliška FUČÍKOVÁ / Beket BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1991

GOLGBERG 1980 — Gisela GOLGBERG: Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXXI, München 1980, 129–175

HLAVÁČEK 1982 — Luboš HLAVÁČEK: Albrecht Dürer. Kresba. Praha 1982

HEINZ-MOHR 1999 — Gerd HEINZ-MOHR: Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění. Praha 1999

HÜTT 1971 — Wolfgang HÜTT: Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk 2: Druckgrafick. Mnichov 1971

CHADRABA 1964 — Rudolf CHADRABA: Albrecht Dürer. Praha 1964

CHYTL 1904 — Karel CHYTL: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1904

JIRKŮ 1993 — Antonín JIRKŮ: Zwei Narren von Hans Hoffmann. In: Umění XLIII, 1993, 296–298

KONEČNÝ 2006 — Lubomír KONEČNÝ: Chytání zmizelé mouchy. In: Olga KOTKOVÁ (ed.): Albrecht Dürer. Růžencová slavnost. Praha 2006

KÖPL 1889 — Karl KÖPL: Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereie in Prag. Prag 1889

KORENY 1984 — Fritz KORENY: A Hare among plants by Hans Hoffmann. Art et Auction. Hrsg, von Tim Ayers. London 1984

KORENY 1985 — Fritz KORENY: Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance. Graphische Sammlung Albertina. Wien 1985

KOTKOVÁ 2006 — Olga KOTKOVÁ (ed.): Albrecht Dürer. Růžencová slavnost. Praha 2006

KOTRBOVÁ 1984 — Marie KOTRBOVÁ. In: Jiří KOTALÍK (ed.): Národní galerie v Praze Sbíрка starého evropského umění, Sbíрка starého českého umění. Praha 1984

KRAMÁŘ 1935 — Vincenc KRAMÁŘ: Albrecht Dürer: Růžencová slavnost a soubor grafických prací. Praha 1935

LIMOUZE 1988 — Dorhoty LIMOUZE: Aegidius Sadeler (1570-1629): Drawings, Prints, and the Development of Art Theoretical Attitude. In: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. (katalog výstavy Essen - Wien). Freren 1988

LIMOUZE 1990 — Dorhoty LIMOUZE: Aegidius Sadeler (1570-1629): Drawings, Prints, and Art Theory, Princeton 1990

LÜBBEKE 2006 — Isolde LÜBBEKE: Dürerova představa fiktivního společenství. In: Olga KOTKOVÁ (ed.): Albrecht Dürer. Růžencová slavnost. Praha 2006

MANDER 1604 — Karl van MANDER: Het leven der doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders. Haarlem 1604

MANDER 2000 — Karl van MANDER: Het leven der doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders. Wiesbaden 2000

MORÁVEK 1937a — Jan MORÁVEK: Sbířky Rudolfa II.: pokus o jejich identifikaci: XII. Praha 1937

MORÁVEK 1937b — Jan MORÁVEK: Nově objevený inventář Rudolfínských sbířek na Pražském hradě. Praha 1937

- MUCHKA 1991 — Ivan MUCHKA: Rudolf II. jako stavebník. In: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1991, 181–212
- NEUMANN 1984 — Jaromír NEUMANN: Rudolfínská Praha. Praha 1984
- NEUMANN 1978 — Jaromír NEUMANN: Rudolfínské umění II. Profily malířů a sochařů. In: Umění XXVI, 303–341
- NEUMANN 1985 — Jaromír NEUMANN: Die rudolfinsche Kunst und Niederlanden. In: Netherlandish Mannerism. Stockholm 1985
- NEUWIRTH 1893 — Joseph NEUWIRTH: Rudolf II. als Dürer-Sammler. Wien 1893
- NOVOTNÝ 1935 — Vladimír NOVOTNÝ. In: Vincenc KRAMÁŘ: Albrecht Dürer: Růžencová slavnost a soubor grafických prací. Praha 1935
- PANOVSKY 1971 — Erwin PANOVSKY: Life and art of Albrecht Dürer. Princeton 1971
- PILZ 1962 — Kurt PILZ: Hans Hoffmann: Ein Nürnberger Dürer-Nachahmer aus der zweiten Hälfte der 16. Jahrhunderts. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 1962, 236–272
- Prag 1988a — Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. (katalog výstavy Essen - Wien). Freren 1988
- Prag 1988b — Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Freren 1988
- REICHHOLT 1996 — Josef REICHHOLT: Savci. Praha 1996
- ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii. Praha 1998
- RULÍŠEK 2005 — Hynek RULÍŠEK: Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie. Hluboká nad Vltavou 2005
- SCHWAIGHFER 2008 — Claudia-Alexandra SCHWAIGHOFER: Das Praunsche Kabinett. In: Joseph KIEMEIER-DEBRE/ Fritz Fraunz VOGEL: Kunst kommt von Prestel. Böhlau 2008

VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16. století: Československé sbírky. Praha 1989

VASARI 1568 — Giorgio VASARI: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori. Firenze 1558

VASARI 1977 — Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů. Praha 1977

ZIMMERMAN 1905 — Heinrich ZIMMERMAN (vydavatel): Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621. Nach den Akten des k.u.k. Reichsfinanzarchiv in Wien, Wien 1905

Přílohy



1. Růžencová slavnost (1506) – Albrecht Dürer, olej na dřevě (Praha, Národní galerie)



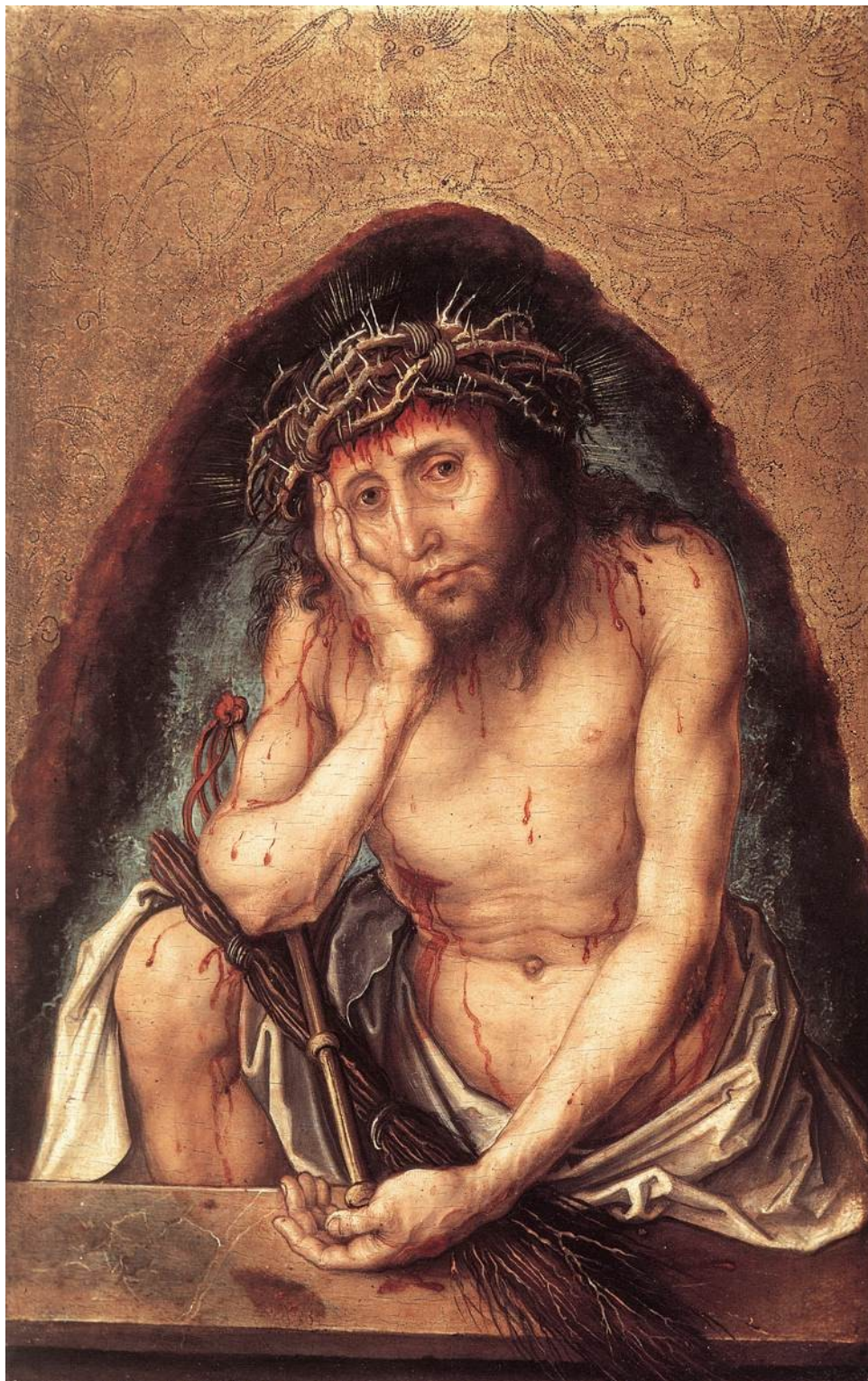
2. Křídlo modrého racka (1512) – Albrecht Dürer, akvarel na pergamenu (Videň, Albertina)



3. Křídlo modrého racka (nedatováno) – Hans Hoffmann, akvarel a krycí barva na pergameni, (Bayonne, Musée Bonnat)



4. **Posmívání Kristu (Ecce Homo)** (nedatováno) – pravděpodobně Hans Hoffman, olej na dubovém dřevě (Praha, Národní galerie)



5. Bolestný Kristus (1493–94) – Albrecht Dürer, olej na dřevě (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle)



6. Mladý zajíc (1502) – Albecht Dürer, akvarel a krycí barvy na papíře (Viedeň, Albertina)



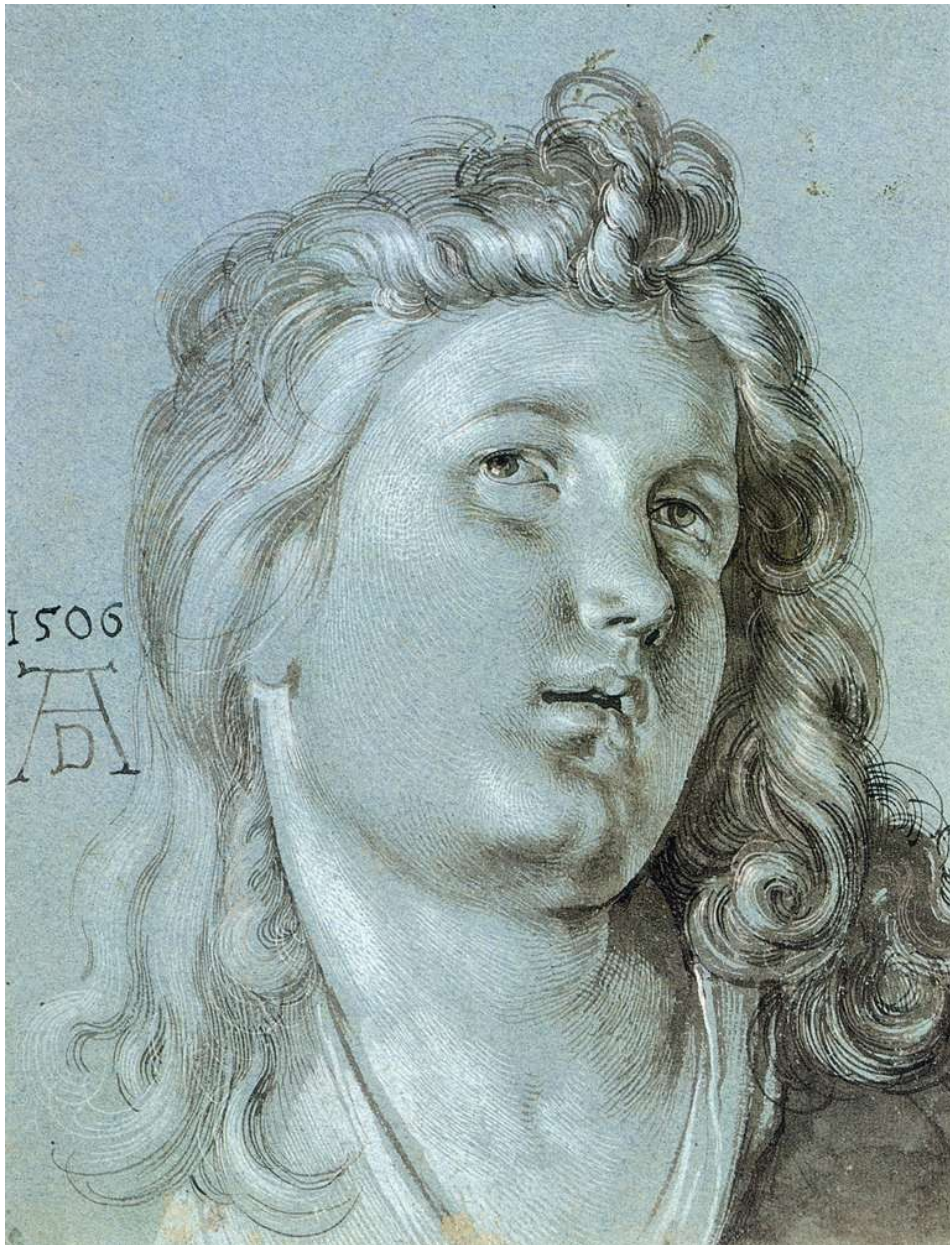
7. Zajíc uprostřed květin (1582) – Hans Hoffmann, akvarel a krycí barvy na pergamenu (soukromá sbírka)



8. Zajíc v lese (1585) – Hans Hoffmann, olej na dřevě (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum)



9. Zajíc obklopený rostlinami (nedatováno) – Hans Hoffmann, akvarel a krycí barvy na pergamenu (Řím, Palazzo Barberiny)



10. Hlava anděla s dlouhými vlasy (1506) – Albrecht Dürer, kresba štětcem na modrém benátském papíru (Víděň, Albertina)



11. Hlava dvanáctiletého Krista (1506) – Albrecht Dürer, kresba štětcem na modrém papíru (Víděň, Albertina)



12. Hlava anděla s dlouhými vlasy a Hlava dvanáctiletého Krista (1598)
– Aegidius Sadeler, rytiny podle Dürerových kreseb (Praha, Národní galerie)



13. Čtyři apoštolé (1526) – Albrecht Dürer, olej na lipovém dřevě (Mnichov, Alte Pinakothek)



14. Sv. Václav a sv. Vít a Sv. Zikmund a sv. Vojtěch (nedatováno) –
Batholomeus Spranger, olej na dubové dřevě (Praha, Národní galerie)



15. Madona v polopostavě, kojící dítě (1512) – Albrecht Dürer, kresba uhlím (Víděň, Albertina)



16. Panna Marie s Ježíškem (po 1604) – Daniel Fröschl, akvarel na pergamentu podle kresby Dürea (Vídeň, Kunsthistorisches Museum)



17. Madona s Ježíškem a hruškou (1512) – Albecht Dürer, olej na dřevě (Viedeň, Kunsthistorisches Museum)



18. Madona s dítětem (nedatováno) – Daniel Fröschl, rudka na papíře
(Praha, Národní galerie)

1. **Růžencová slavnost** (1506)- Albrecht Dürer, olej na topolovém dřevě, 162 x 192 cm; Praha, Národní galerie (KOTKOVÁ 2006, 84–85)
2. **Křídlo modrého racka** (1512) – Albrecht Dürer, akvarel a krycí barva na pergamenu, 197 x 201 mm; Vídeň, Albertina (KORENY 1985, 85)
3. **Křídlo modrého racka** (nedatováno) – Hans Hoffmann, akvarel a krycí barva na pergamenu, 190 x 209 mm; Bayonne, Musée Bonnat (KORENY 1985, 87)
4. **Posmívání Kristu** (Ecce Homo) (nedatováno) – pravděpodobně Hans Hoffman, olej na dubovém dřevě, 69 x 54 cm; Praha, Národní galerie (KOTKOVÁ 2006, 145)
5. **Bolestný Kristus** (1493–94) – Albrecht Dürer, olej na dřevě, 30 x 19 cm; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (ANZELEWSKY 1980, 37)
6. **Zajíc v lese** (1585) – Hans Hoffmann, olej na dřevě, 62 x 78 cm; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (FUČÍKOVÁ 1991, 83)
7. **Mladý zajíc** (1502) – Albecht Dürer, akvarel a krycí barvy na papíře, 251 x 226 mm; Vídeň, Albertina (ANZELEWSKY 1980, 111)
8. **Zajíc uprostřed květin** (1582) – Hans Hoffmann, akvarel a krycí barvy na pergamenu, 260 x 330 mm; soukromá sbírka (FUČÍKOVÁ 1986, přílohy 48)
9. **Zajíc obklopený rostlinami** (nedatováno) – Hans Hoffmann, akvarel a krycí barvy na pergamenu, 57 x 49 cm; Řím, Palazzo Barberiny (KORENY 1985, 146)
10. **Hlava anděla s dlouhými vlasy** (1506) – Albrecht Dürer, kresba štětcem na modrém benátském papíru 270 x 208 mm; Vídeň, Albertina (HLAVÁČEK 1978, přílohy 27)
11. **Hlava dvanáctiletého Krista** (1506) – Albrecht Dürer, kresba štětcem na modrém papíru, 275 x 211 mm; Vídeň, Albertina (HLAVÁČEK 1978, přílohy 28)
12. **Hlava anděla s dlouhými vlasy a Hlava dvanáctiletého Krista** (1598) – Aegidius Sadeler, rytiny podle Dürerových kreseb, 360 x 229 mm a 351 x 223 mm; Praha, Národní galerie (KOTKOVÁ 2006, 138–139)
13. **Čtyři apoštolé** (1526) – Albrecht Dürer, olej na lipovém dřevě, 215 x 75 cm (jedna deska); Mnichov, Alte Pinakothek (ANZELEWSKY 1980, 241)

14. **Sv. Václav a sv. Vít a Sv. Zikmund a sv. Vojtěch** (nedatováno) – Batrholomeus Spranger, olej na dubové dřevě 127 x 72 cm (jedna deska); Praha, Národní galerie (KOTKOVÁ 2006, 152)
15. **Madona v polopostavě, kojící dítě** (1512) – Albrecht Dürer, kresba uhlím, 418 x 288 mm; Vídeň, Albertina (HLAVÁČEK 1978, přílohy 36)
16. **Panna Marie s Ježíškem** (po 1604) – Daniel Fröschl, akvarel na pergameni podle kresby Albrechta Dürera, 43 x 32 cm; Vídeň, Kunsthistorisches Museum (KOTKOVÁ 2006, 147)
17. **Madona s Ježíškem a hruškou** (1512) – Albecht Dürer, olej na dřevě, 49 x 37 cm Vídeň, Kunsthistorisches Museum (ANZELEWSKY 1980, 151)
18. **Madona s dítětem** (nedatováno) – Daniel Fröschl, rudka na papíře, 100 x 71 mm; Praha, Národní galerie (KOTKOVÁ 2006, 148)